|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| |  | | --- | | **UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**  **CENTRO DE ARTES**  **NÚCLEO DE ARTES CÊNICAS**  **CURSO DE TEATRO – LICENCIATURA**    TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO |  |  | | --- | | **Imagem e Jogo: a fotografia como inspiração para a criação de cenas teatrais** |  |  | | --- | | **Fernanda Heck** |  |  | | --- | | Pelotas, 2014 | |

**FERNANDA HECK**

**Imagem e jogo:**

**a fotografia como inspiração para a criação de cenas teatrais.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Federal de Pelotas para aprovação no Curso de Graduação em Teatro-licenciatura, sob a orientação da Professora Marina de Oliveira.

Orientador: Marina de Oliveira

Pelotas, 2014

**Banca examinadora:**

Profª Ângela Balzano Neves

Tainara Urrutia de Freitas

Dedico esse trabalho aos alunos que passaram por minha trajetória até o momento como arte-educadora, a Avani Maria, Élida e Maria Hugay, participantes dessa rica experiência, a Tainara Urrutia pela parceria e aos amigos e familiares, em especial Maria Antonia e Angelo Acácio, pelo apoio e carinho de sempre.

**AGRADECIMENTOS**

Foram tantas as pessoas que conheci e as histórias que vivi durante todos esses anos que andei de lá pra cá, entre Porto Alegre e Pelotas que espero não esquecer de deixar aqui os meus agradecimentos a todos que participaram dessa conquista.

Muitas foram as alegrias, frustrações e desistências desde aquele primeiro dia de aula chuvoso em 2008. As novas turmas e professores, a minha turma que se despedia e eu que permanecia.

Em Pelotas fui ao primeiro *show* da banda carioca Scracho, minha banda favorita desde então e hoje os tenho como amigos, nessa mesma noite conheci minha melhor amiga Lisiane Proença. A eles também agradeço por fazerem parte de momentos tão especiais que vivenciei enquanto estive na cidade.

Aos meus queridos Renata Huth obrigada pela tua luz, eu sei que ainda vamos nos encontrar muito por esses blocos da vida. Vagner Vargas, nem sei explicar o quanto eu gosto de ti e te admiro. Um ótimo ator e uma pessoa maravilhosa. Bianca Ebelin e Díonatan Lopes, meus cúmplices de gargalhadas e gordices, meus amores. Joanderson Floriano e nossos infinitos caracteres de pura beleza e simpatia estética. Não tem tempo ruim para a nossa amizade, te conheci sendo meu filho em cena e hoje te considero um irmão na vida. Tainara Urrutia por ter compartilhado essa vivência de estágio comigo e novamente estar presente como banca de TCC.

Aos meus tios Helga Heck, Egon Michels, Rita Maria Heck e Clenio Pillon por me receberem em suas casas e me darem suporte durante esses anos de minha vida na cidade de Pelotas.

À Marina de Oliveira, minha orientadora que eu prefiro chamar de anjo, muito obrigada pela paciência e pela parceria. Nesse período tão conturbado tu me ajudaste a completar essa jornada e hoje me tornar uma pessoa realizada.

Aos meus pais, Maria Antonia Heck e Angelo Acacio Braga da Silva por serem as melhores pessoas desse mundo e estarem comigo sempre. Pelo carinho e amor incondicional, por me apoiarem e investirem nesse sonho junto comigo. Vocês são meus maiores exemplos, eu amo muito vocês.

Um especial muito obrigada para a minha filha de quatro patas, Preta.

**De Lá Pra Cá**

Todo dia ela se renova,   
Novas trilhas, mundo a fora  
Quase que não cabe em si  
Sai com seu sorriso estampado  
Pulso e ombro tatuados  
Segue a vida onde a vida quiser ir  
E vai de lá pra cá  
Com a saia pra rodar  
Desenha um mundo em que só ela vá existir  
E vai de lá pra cá  
Quem não tem seu lugar  
Diz que é divertido tentar descobrir  
Só pra ver no que vai dar  
(Dança a menina, dança sorridente  
Dança e vem gastar no meio do salão)  
Só pra ver no que vai dar  
(Canta que é no canto que o bem se acende  
Canta e encanta toda a multidão)  
De manhã é que começa o dia  
E ela logo anuncia  
Um jeito de se ocupar  
Dá de ombros pro que der errado  
Diz que tudo tem dois lados  
Que é melhor não procurar pra não achar  
E vai de lá pra cá  
Com a saia pra rodar  
Desenha um mundo em que só ela vá existir  
E faz o que quiser  
Menina ou mulher  
Vai levando a vida  
E o bom da vida é se divertir

Só pra ver no que vai dar  
(Dança a menina, dança sorridente  
Dança e vem gastar no meio do salão)  
Só pra ver no que vai dar  
(Canta que é no canto que o bem se acende  
Canta e encanta toda a multidão)

Scracho – Diego Miranda/Gabriel Leal

**Resumo**

HECK, Fernanda. **Imagem e jogo:** a fotografia como inspiração para a criação de cenas teatrais, 2014. 48 páginas. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Curso de Graduação em Teatro-Licenciatura. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

O presente trabalho consiste em uma reflexão sobre o processo criativo teatral realizado na disciplina de Estágio III junto a um grupo de idosos não-atores da Associação Beneficente dos Aposentados e Pensionistas de Pelotas (ABAPP). Durante dois meses, as alunas produziram textos e criaram cenas a partir da recepção de imagens das esculturas da francesa Camille Claudel e Alfred Boucher e de artistas em situação de performance. Os jogos privilegiaram a expressividade corporal, a iniciação das alunas com o fazer teatral e a composição de textos com base em fragmentos de memórias pessoais e na apreciação de imagens. A análise das improvisações teatrais acontece a partir das relações intertextuais entre as artes visuais e o teatro.

**Palavras-chave:** Teatro e Imagem – Memória – Expressão Corporal – Criação de Cenas.

**Abstract**

HECK, Fernanda. **Image and play:** the photo as inspiration for theatrical scenes creation, 2014. 48 pages. Completion of course work ( undergraduate ) - Center for the Performing Arts Undergraduate Program in Theatre - BSc . Federal University of Pelotas , Pelotas.

Title: Image and play: the photo as inspiration for theatrical scenes creation

This study consists of a reflection about the theatrical creative process at discipline of Stage III among a group of elderly non- actors from the Benevolent Association of Retirees and Pensioners of Pelotas (ABAPP ) . For two months, the students produced texts and created scenes from the reception of sculptures images of the French artist Camille Claudel, Alfred Boucher and other artists on perfeormance. The play have favored corporal expression, and the initiation of the students with the theater creation and the composition of texts based on fragments of personal memories and appreciation of images. The analysis of theatrical improvisation happens from the intertextual relations between the visual arts and theater.

Key words: Theater and image – Memory – Body expression – Scene creation

**Lista de Figuras**

Figura 1 Escultura número 1 – Jeune fille lisant – de Alfred Boucher dedicado à Camille Claudel (1876) .................................................................................... 25

Figura 2 Reprodução da Escultura de Alfred Boucher na Praça da Baronesa, em 29/01/2013 ................................................................................................. 31

Figura 3 Escultura número 2 – Sakuntala / O abandono – Camille Claudel (1905) ............................................................................................................... 32

Figura 4 Cena inspirada na Escultura “O abandono” de Camille Claudel na Biblioteca Pública de Pelotas, em 15/01/2013. ................................................ 35

Figura 5 Escultura número 3 – A Idade Madura – Camille Claudel (1899/1902) .......................................................................................................................... 36

Figura 6 Glória Menezes em cena da novela Pai Herói (1979) ....................... 38

Figura 7 Reprodução da fotografia da atriz Glória Menezes em cena da novela Pai Herói 15/01/2013. ...................................................................................... 40

**SUMÁRIO**

|  |  |
| --- | --- |
| **1 IMAGEM IMPROVISADA: A MINHA RELAÇÃO ENTRE O TRABALHO COM O TEATRO E AS ARTES VISUAIS**......................................................................................... | **11** |
|  |  |
| 1. **PROCESSO CRIATIVO: UMA EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA DE CORPO E (TRANS)FORMAÇÕES DE IMAGENS** |  |
| * 1. **Relato dos encontros .**.................................................................................................. | **14** |
| * 1. **A recepção de imagens e construção de cenas** ....................................................... | **24** |
|  |  |
| 1. **A INTERTEXTUALIDADE NO PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA**....................... | **44** |
|  |  |
| 1. **REFERÊNCIAS**............................................................................................................... | **48** |

**1. IMAGEM IMPROVISADA: A MINHA RELAÇÃO ENTRE O TRABALHO COM O TEATRO E AS ARTES VISUAIS**

O seguinte trabalho apresenta as ações que foram desenvolvidas durante a disciplina de Estágio III – Estágio em Comunidade do curso de Teatro-Licenciatura, da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), na Associação Beneficente dos Aposentados e Pensionistas de Pelotas (ABAPP). Durante o período de dois meses, juntamente com minha colega Tainara Urrutia de Freitas, elaboramos um cronograma de atividades com caráter de oficinas teatrais para os associados que tiveram interesse em participar da mesma.

O tema que norteia o trabalho é o processo criativo a partir de imagens e fotografias de esculturas da artista francesa Camille Claudel, Alfred Boucher e uma imagem da atriz Glória Menezes. Por meio de aulas práticas foram contemplados conteúdos que compõem o universo teatral, como exercícios que auxiliam a percepção e consciência corporal, jogos teatrais, jogos de improvisação, uso de imagens e músicas, processo criativo de textos e uma experimentação cênica ao final do processo.

A apreciação de imagens serviu como primeiro passo para as alunas entrarem em contato com um fazer artístico e vislumbrarem a representação de um corpo em forma expressiva. As esculturas eram carregadas de vivacidade tipicamente encontrada em atores e bailarinos em estados performáticos. A riqueza de detalhes e de manifestações de diversos sentimentos trouxe à tona recordações e interpretações variadas em relação a cada uma das figuras e ao que elas poderiam estar representando. Perguntas como “Qual personagem teatral eu posso identificar nesta obra esculpida?” ou “Em que situação/ambiente essa história pode se passar?”, introduziram a investigação.

A escolha pela união entre o teatro e as artes visuais vem de um desejo antigo que se desenvolve internamente ao longo da vida acadêmica e de criação pessoal. A fotografia de atores em estado de performance e as esculturas da artista francesa Camille Claudel e Alfred Boucher foram o fio condutor criativo para as construções de cena e do artifício de iniciação teatral para as minhas aulas, em que a memória e a experiência estética de apreciação serviram como matéria prima para o trabalho. Tornou-se importante enfatizar a análise de imagens visuais nos discursos teatrais construídos em sala de aula e o método de intertextualidade e intervisualidade como procedimento de reprodução, transformação e resignificação de imagens. Ao retratar a figura vista em um segmento de adaptação corporal novas óticas perceptivas e discursivas são oportunizadas dentro de um mesmo objeto de estudo.

A imagem congelada, seja em forma de uma escultura ou de uma fotografia, não carrega consigo exclusivamente a função de ilustrar um texto ou situação. A sua definição não deve se delimitar apenas ao que primeiramente salta aos olhos daquele que observa, mas sim ter a intenção de ir além do óbvio, explorar o que se encontra oculto na imagem, já que isso nos diz mais sobre o que é visto e contém as emoções que são despertadas ao apreciarmos uma obra. Ou seja, deve-se reconhecer na imagem investigada não só uma forma de registro, por exemplo, de uma cenografia, figurino, elenco de atores e etc., mas compreender a teatralidade que ela contém como forma de expressividade corporal, artística e como organização de códigos de percepção e construção visual que enfatizam a comunicação por meio da arte e de imagens teatrais.

No primeiro capítulo deste trabalho realizo uma contextualização sobre os encontros que tivemos com as alunas ao longo do período de estágio, recordando e descrevendo as aulas e os jogos realizados a cada semana. Dou um parecer acerca das evoluções e percepções artísticas que se fizeram presentes nesse espaço de tempo em que convivemos e trocamos experiências e conhecimentos a respeito da teatralidade vivenciada durante o trabalho.

Em “Recepção de imagens e construção de cenas”, me permito mergulhar mais profundamente no processo de criação e apreciação das figuras. É possível perceber então quais as interpretações que Avani Maria, Élida e Maria Hugay tiveram ao entrar em contato com as fotografias das esculturas e como desenvolveram seus caminhos de reprodução de imagens e criação das cenas improvisadas. O contato do leitor com a obra de Camille Claudel e as histórias reais de suas estátuas, seguido de textos e pareceres escritos pelas participantes das oficinas, culminam em minhas concepções a respeito das cenas apresentadas. .

Por fim, como forma de expor minhas considerações finais a respeito do processo descrito, evidencio a correlação da intertextualidade com a ação de ligar o teatro com as artes visuais e a produção e criação de textos como forma de elaboração e exploração artística. Desenvolvo uma análise comparativa entre os discursos impressos nas obras da artista francesa e as interpretações e percepções pessoais apresentadas pelas alunas. Dois discursos que se assemelham e se confrontam. Olhares distintos que originam ambiguidades em seus textos e servem como inspiração para novas óticas criativas.

**2. PROCESSO CRIATIVO: UMA EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA DE CORPO E (TRANS)FORMAÇÕES DE IMAGENS**

**2.1 Relatos dos encontros**

Um processo criativo com um grupo de pessoas que nunca havia tido contato com o fazer teatral, apenas como espectador, é sempre um desafio. Quando me vi diante da experiência de trabalhar com um grupo de senhoras entre 64 e 74 anos da Associação Beneficente de Aposentados e Pensionistas de Pelotas (ABAPP), acreditava que estava prestes a conhecer uma nova realidade como professora e artista, dentro de um trabalho de expressão corporal em uma comunidade.

Estava ciente de que os jogos que realizei anteriormente teriam que ser adaptados e que não poderia ignorar a bagagem de vida e as memórias que as alunas futuramente viriam a me contar ao longo das aulas e principalmente me senti ansiosa com a possibilidade de me aproximar mais de pessoas com idades avançadas. Estava vendo ali um desafio e uma nova linguagem que se tornaria presente em minha vida a partir daquele momento.

Durante dois meses realizei, junto com minha colega Tainara Urrutia de Freitas, um processo de experimentação e criação de textos através de improvisações com estímulos visuais, partindo de imagens da escultora francesa Camille Claudel e artistas em estado de performance. Em alguns momentos trabalhamos respiração e voz utilizando o diafragma como irradiação de energia e respiração. Os exercícios respiratórios funcionaram como uma forma de iniciar o corpo e a mente para o trabalho artístico e também de nos conectarmos mais a uma atmosfera imaginativa, nos afastando dos fazeres diários e do ritmo acelerado tipicamente cotidianos. Buscamos levar para sala de aula um método de prática que estimulasse a criatividade e ao mesmo tempo servisse de redescoberta para o corpo e para um fazer teatral.

As limitações físicas das alunas eram, de certa forma, pequenas, não impediram de modo drástico a realização dos jogos. Tínhamos ali três senhoras dispostas a aprender e descobrir uma forma de expressão artística.

Primeiramente, quando incentivamos suas memórias para jogos com nomes, movimentos sequenciais e através de códigos, logo éramos correspondidas satisfatoriamente e de modo surpreendente por cada uma delas. As oficinas de memória e dança que executavam na associação auxiliaram muito em nosso trabalho neste momento inicial do processo. Os pequenos intervalos que tínhamos que fazer entre uma atividade e outra também serviram para reflexão de como aquele jogo realizado foi percebido e sentido por elas, qual foi a sensação de se ver ali e as dificuldades que sentiram. Durante essa etapa a intenção foi o contato e aproximação maior entre o grupo e os jogos que contemplam o ensino do teatro.

Ao iniciarmos as improvisações, já começaram a aparecer as histórias de vida pessoal e de rotinas cotidianas. Através dos jogos de “contação de histórias”, em que criativamente exerciam a escrita e leitura dramática das mesmas e “ação narração”, momento em que os textos elaborados eram narrados e simultaneamente interpretados umas pelas outras, percebemos que os gestos e a forma de reproduzir aquilo que estava sendo dito e narrado já se distanciava um pouco do comum e do particular das alunas. Estavam começando a permitir o novo, um andar distinto e um modo de falar que não era habitual e que aos poucos vinha se tornando visível em suas representações. A entrega e a atenção que se faziam presentes dentro da atmosfera que estava sendo construída a cada encontro facilitava também na clareza das cenas que eram improvisadas. O divertimento causado por esse contato com a expressividade corporal nos trazia novas ideias para servirem como estímulos de situações, temas e imagens fotográficas para enriquecer o trabalho, explorar a criatividade e a produção de pequenos textos.

As alunas reproduziram imagens de artistas performáticos, estrelas de TV e esculturas da francesa Camille Claudel, em atividades frequentes durante as oficinas e processos de criação. Seguimos a estética dos quadros-vivos (*tableaux vivants*)[[1]](#footnote-1), em que os atores assumem figuras corporais de pinturas e obras de arte em cena ao representarem. Uma moldava a outra de acordo com a imagem recebida e ao término um retrato era tirado. Estas mesmas figuras apreciadas deveriam aparecer em algum momento da cena improvisada, mantendo um contexto, sem ir muito para a linha do absurdo. Com isso começaram a surgir pequenos textos, histórias que escreviam através das recepções de imagens vistas e reproduzidas, situações em cena que se misturavam e costuravam umas com as outras, sem se tornarem totalmente biográficas e nem totalmente inventadas, mas um pouco de cada.

Essa união de estímulos visuais e uma perspectiva particular das alunas com as obras trouxe certa apropriação do trabalho que estava sendo executado e gerado em sala de aula. Levando em consideração que minha colega e eu em momento algum interferimos com significados previamente estabelecidos que trouxessem um contexto ou sentido para a escultura ou a determinação do que deveria ocorrer em cena, servindo apenas como mediadoras no trajeto de improvisação e criação, crescentemente se refletia nos trabalhos a segurança e um maior entendimento a respeito de como poderia originar a elaboração artística. Isso deixou a textualidade e a teatralidade mais próximas da representação e não mais do retrato pessoal de um “eu mesmo” em cena. As alunas descobriram aos poucos qual a maneira mais eficiente de contar estas histórias para quem as assistisse e se perceberam como personagens durante suas apresentações.

A professora Beatriz Venancio, experiente na área de envelhecimento, com ênfase nos estudos de memória, exercita há mais de onze anos a prática teatral e a montagem de espetáculos com idosos não-atores. Em seu artigo “Porções de memória: oficina de teatro com idosos”, a pesquisadora afirma que a experiência teatral, além da aproximação com a técnica e códigos que a ela pertencem, serve como a redescoberta de nós mesmos através de um jogo (VENANCIO, 2009). Durante essa fase da vida, a memória e a narração de fatos vivenciados se fazem constantemente presentes e unidos ao ato de busca da recepção e interpretação das imagens como princípio de criação. A experiência se tornou material para a elaboração de como representar e como contar uma situação cotidiana, seja pelo modo autobiográfico, seja pelo fantasioso.

As alunas pensavam que quem estava em cena poderia colocar-se em um determinado acontecimento, seguindo suas próprias e particulares reações, utilizando apenas o nome de uma personagem improvisada. Entendiam que não seria mais uma representação de si mesmo apenas porque possuíam um nome fictício, mas mantendo-se completamente enraizadas em suas ações-reações particulares e condutas pessoais.

Em outros momentos, agiram de maneira contrária, atuando de forma completamente diferente do que seus julgamentos e reações particulares acreditavam ser o certo ou o habitual, desvinculando-se de preferências e crenças pessoais, construindo uma nova conduta de ações e reações. Permitiram-se desconstruir e imergir em um faz de conta como composição para aquela realidade em cena. O que contribuiu para o enriquecimento dessa descoberta de “como eu me comporto cenicamente” foi a reflexão sobre o que foi representado, qual a foi a sensação que perceberam ao agir diferente do que de costume ou por que se mantiveram dentro de uma zona de conforto? Esse questionamento sobre os novos ângulos e perspectivas do tema ali representado nos fez tecer algumas ressalvas para novos argumentos que fortalecem ou servem de reflexão sobre o que elas já carregavam das suas vivências pessoais. Se a partir daquele momento, ao exibirem determinada situação vivenciada pelo personagem, houvesse uma identificação direta ou um parecer contrário ao que seus hábitos e costumes entendessem por normal ou correto, propúnhamos que elas fundamentassem suas opiniões acerca do que nos foi apresentado como forma de autorreflexão.

O estudo iniciou com a observação do que seria o superficial nas características de uma personagem, ou seja, o que primeiro se faz notável. Como utilizamos as imagens como ponto de partida, ali estavam presentes informações de um movimento. Perguntas como “essa caminhada é minha?”, “essa postura corporal é minha ou resolvi dar um tônus diferente a determinada parte do meu corpo?”, “A imagem fotográfica me trouxe essa informação ou a personagem estava em uma situação em que responderia dessa forma? A partir desses questionamentos pudemos ao longo do período iniciar pensamentos e discussões mais intensos, adentrando nas camadas mais profundas dessas personagens, como sua história de vida, de onde ela vem e por que age e pensa dessa forma quando está diante de um conflito. Esses pontos foram exteriorizados durante o jogo. Nesse sentido, Venancio afirma:

A experiência com o jogo teatral, mais do que uma aprendizagem do teatro, de seus códigos, técnicas e história, permitia a cada um se descobrir jogando, no sentido inacabado inerente à ação de jogar, isto é, sempre em processo, refazendo-se. Mais do que propor uma formação teatral, convidei essas pessoas a lançar um novo olhar, por meio da dramatização, sobre si mesmas, seu entorno e criação artística. No entanto, ao mesmo tempo, o jogo ajudava no processo de desinibição, de libertação da ludicidade, capacitando o grupo de não-atores a mostrar algum desempenho em cena. Evitava-se a simples animação do texto, procurava-se pensar por meio da linguagem teatral e inventava-se um sistema de atuação vinculado ao processo criativo. (VENANCIO, 2009, p.152).

Assim, as improvisações realizadas a cada encontro geraram um material bruto extremamente rico em histórias e movimentações que aos poucos foram incorporadas e propiciaram uma fascinante elaboração de criação e invenção. Como base no processo criativo as memórias serviram como carro chefe e matéria prima para exercícios e jogos de improvisações. Aos poucos o trabalho foi ganhando um colorido e essas trajetórias pessoais passaram a se misturar ao imaginário, trazendo um frescor para o momento teatral. A união de elementos ficcionais às histórias, sob uma nova óptica dramática, recriou as vivências e situações que permitiram compreender a teatralidade e seus elementos.

No decorrer dos exercícios, as alunas puderam encontrar-se com o universo lúdico e se permitiram experimentar movimentos que não eram de sua própria corporeidade, buscando se apropriar de formas expressivas de esculturas, que apesar de serem imóveis apresentavam-se carregadas de informação. Por outro lado, elas não se opuseram aos moldes e intervenções de movimentações das colegas presentes em trabalhos como o “espelho que reflete” e a “estátua que é modelada”, pois a relação entre a leitura de imagens e o jogo teatral produz novas imagens corporais que vão sendo criadas de forma poética e cênica. Isso instigou o trabalho de percepção física e psicológica sobre a reconstrução corporal e, ao mesmo tempo, causou o afloramento dos sensores que se distribuem e captam diferentes intervenções e inquietudes no instrumento de trabalho do ator que é seu próprio corpo.

Aos poucos o espírito e a análise artística começaram a se fazer presentes em suas falas. Comentavam que iam a recitais de músicas e a espetáculos, percebendo um novo olhar sobre o que estavam assistindo. Durante uma visita ao Museu de Arte, incentivamos que as obras de arte que elas estavam apreciando servissem de reflexão e de inspiração para um possível trabalho.

Algumas das imagens traziam relatos históricos da cidade de Pelotas e outros faziam parte da construção e obra de um artista plástico – “qual a diferença que um trazia em relação ao outro?”, perguntamos. “O diferente traço utilizado nas pinturas, o fato de ser uma pintura histórica interfere na minha interpretação da obra ou apenas a emoção do que está retratado é que me traz um significado para o que eu estou vendo?”. Essas percepções visuais estavam diretamente relacionadas com a experiência estética e com o nível de sensibilidade artística que elas haviam desenvolvido até aquele momento. Essa perspectiva era importante, pois observamos qual o fator que primeiro se tornava presente para cada uma delas em suas leituras da obra, se era o sentimento pessoal que a obra transmitia ou a análise de um registro histórico, mais racional e técnico, como as cores utilizadas, período histórico, quem era o pintor e quem estava sendo retratado etc.

Posteriormente a visita ao museu e aos elementos decorrentes das pinturas e indagações que se fizeram presentes em nosso seguimento artístico, resolvemos intervir de outras maneiras na busca pela expressividade corporal das alunas. Com a utilização de músicas acreditamos que era possível encontrar novas maneiras de movimentação corporal, através de uma dança, de um movimento intuitivo ou da exteriorização do que a música transmitia.

Durante os aquecimentos, como incentivo buscamos utilizar diferentes músicas e ritmos para servirem como estímulos de percepções e movimentações incomuns para as experiências corporais. Os corpos exploraram distintas formas naquele momento de aproximação com a sonoridade e atmosfera rítmica do ambiente. Essas sensações se tornavam cada vez mais presentes, para elas essa nova percepção e descoberta agora fazia parte do seu processo de autoconhecimento e de criação. O movimento, quando modificado, carrega uma nova informação para o corpo. Uma energia é irradiada de pontos diferentes, havendo expansão e contração da cinesfera² [[2]](#footnote-2)que nos cerca, objeto de estudo e conscientização sobre a expressividade.

Uma das alunas relatou durante uma das aulas que em sua vida tudo parecia diferente agora, que a forma que as pessoas andavam e se movimentavam chamava a atenção dela sob uma nova ótica: as músicas que ouvia estavam passando a trazer outras sensações e estava sendo ótimo vivenciar essas novas reações. Pois não acreditava que mesmo com 64 anos poderia passar a ver as coisas de uma forma tão sensível e diferente como estava enxergando agora, “O teatro que trouxe isso para a minha vida!”. Particularmente ouvir isso para uma professora em desenvolvimento de aprendizagem como eu foi de extrema gratificação.

Com esse crescimento construtivo de sensibilidade e percepções, as cenas passaram a ganhar mais cores, nuances distintas de interpretação passaram a aparecer. Os temas eram mais livres, não precisávamos mais nos manter tão presas a uma realidade e a situações que eram típicas da rotina que nos era relatada quando nos conhecemos. Aquelas chuvas de memória que nos eram contadas agora davam espaço para a criação e a efetivação das cenas.

Os memoriais descritivos ao final das aulas passavam a ser mais objetivos, a escrita já não era mais apenas sobre como o teatro era bonito e como estavam felizes por ter a oportunidade de estar frequentando as oficinas. Agora utilizavam esse espaço para escreverem sobre suas evoluções, apontavam ali as melhorias e as mudanças que estavam percebendo em si. A troca que acontecia entre todas nós era preciosa para o crescimento do trabalho. Cada história contada, cada técnica passada e um novo estímulo que se tornava ali presente, resultavam em novas formas de interpretação e compreensão do processo de trabalho e produção coletiva e criativa que estávamos realizando.

Próximo ao final dos encontros de dois meses de trabalho, aconteceu o evento “Aulão”, organizado pelas professoras da disciplina de Estágio III – Estágio em Comunidade, Ângela Balzano Neves e Maria Amélia Gimmler Netto da Universidade Federal de Pelotas. Nossas alunas reuniram-se com as demais turmas que participaram da disciplina de Estágio III, cujo meus colegas, acadêmicos do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pelotas, ministraram suas aulas nesse mesmo espaço de tempo. O objetivo dessa integração entre os estágios era justamente a troca de conhecimento entre os alunos estagiários da universidade, ministrantes das oficinas, e os alunos da comunidade, iniciantes do fazer teatral. Através dessa experiência pudemos vivenciar distintas técnicas e gêneros teatrais que não continham necessariamente nenhuma relação com os estudos e processos individuais das turmas construídos até o momento.

As nossas alunas puderam ter contato com outras pessoas de outros lugares e faixas etárias onde experimentaram trabalhar jogos diferentes aos que trabalhávamos com elas durante nossos horários semanais. Passaram por uma oficina de *clown*, ministrada por minhas colegas Helen Meireles Sierra, Ingrid Duarte e Nailê Machado. Após o evento, relataram que adoraram a experiência, que foi muito divertido poder trabalhar esse lado descontraído e voltado ao ridículo que o *clown* tem como característica. Fazer a oficina com as crianças estimulou a criar brincadeiras para realizarem com seus netos e recordou a infância que se faz presente de uma forma tão agradável e radiante. Certamente todas essas informações culminaram em um acréscimo de bagagem lúdica e de consciência corporal para os nossos encontros posteriores. A figura da criança passou a ser explorada em alguns exercícios de experimentações corporais, onde não existia cena, apenas se buscava explorar o espaço de jogo presente na infância, por outro lado, o uso do cômico como gênero também começou a ser introduzido nas cenas escritas e improvisadas.

Dezembro veio chegando ao fim e por diversas vezes tivemos mudanças de espaço para a realização das aulas, ora por opção e ora por necessidade devido aos recessos de final de ano, mas em todas as situações buscamos utilizar isso a nosso favor. Espaços alternativos quando bem utilizados podem aumentar o nível de criação, mesmo estando em um espaço urbano, em que existem pessoas transitando, barulhos ecoando e podendo haver interferências de animais e crianças, é sempre válida essa sensação do inesperado em que o ambiente interage diretamente com o ator. Cabe a ele decidir se expande seu ambiente de jogo e aceita as interferências externas ou se fica fechado na sua atmosfera, isolado do realismo cotidiano que o cerca.

Os exercícios ao ar livre na praça central de Pelotas incentivaram a criatividade em jogos de formação de imagens. Elas buscavam se misturar com o ambiente em que estavam, através da seguinte instrução – se havia estátuas ou elementos históricos próximos aquele local, como interagir com ele e passar a fazer parte daquele ambiente? Tudo se refletia posteriormente nas cenas que apresentavam. Ao final desse dia um piquenique foi realizado e pudemos então refletir sobre aquela tarde, como haviam sentido aquele ambiente, o que foi positivo e quais foram os conflitos etc.

As salas da Biblioteca Pública, no centro da cidade, foram outro espaço utilizado. Lá havia uma sala infantil cheia de almofadas que nos permitiu realizar momentos em que exploramos os planos baixos, que para elas poderiam ser movimentos de se deitar e ajoelhar, nem sempre possíveis devido ao desgaste de articulações dos joelhos das alunas, mas com o uso das almofadas elas puderam se deitar sem ter qualquer tipo de desconforto. A sala possuía figuras e bonecos infantis, o que incentivou a ludicidade e a desinibição para as atividades de dança e improvisação.

Durante essa tarde relembramos o que elas haviam registrado na oficina de *clown,* realizada no encontro dos estágios. Ambientes assim são favoráveis para novas histórias e diferentes partituras e experiências corporais. Voltar à infância as deixou mais livres de julgamentos e de limitações preconcebidas em relação ao corpo. Exploramos o exagero expressivo facial e gesticulado da criança, o trabalho vocal, buscando uma sonoridade diferente, um ritmo diferente que essa fase carrega. O uso de desenhos apareceu pela primeira vez como um tipo de composição e estímulo. Utilizando os conceitos de elementos básicos de cena de Viola Spolin, o desenho de uma praia poderia nos dar a ideia do “onde” da cena, um cachorro nos trazia uma situação de “o que” aconteceu com ele?, um símbolo como uma estrela poderia trazer a ideia de um xerife completando o “quem” em cena e assim por diante. As fotografias utilizadas e as estátuas modificadas também ganharam novos planos com o uso de almofadas e cadeiras.

Com a maioria das cenas já escritas, resolvemos começar a inserir figurinos e objetos cênicos. Durante uma aula realizada no Museu da Baronesa, estendemos vários figurinos e objetos no chão possibilitando a elas a interação com aqueles elementos, fazendo uso de diferentes formas e funções para um mesmo objeto, explorando a criatividade e o sentido lúdico de cada uma.

Quando uma saia longa é utilizada em cena ela carrega consigo códigos e signos que não são necessariamente explícitos, ela pode simbolizar, por exemplo, o feminino, dependendo da sua forma ou comprimento, um dado cronológico, etc. Mas quando essa saia ganha um novo significado e passa a ser um cabelo comprido, desconstruindo a imagem de uma vestimenta, incentiva a criação de um novo sentido e de uma nova característica para uma personagem e sua história. O espelho que virou uma poça d’água também traz uma nova informação e uma distinta relação com aquele objeto. Para essa concepção e dissociação de imagem conceitual com múltiplos sentidos e funcionalidade é necessário que nos deixemos livres para a inovação e criatividade de significados em cena.

Depois desses estímulos, as alunas acrescentaram ao final o que achavam apropriado para as suas cenas, cada personagem ganhou uma nova aparência e com isso novas vozes e trejeitos também foram aparecendo.

Como último passo para concluir esse processo acrescentamos o uso de um figurino, esse elemento também é sempre um bom estímulo para auxiliar no jogo cênico e nos múltiplos direcionamentos que queremos dar à personagem e à cena que está sendo composta. Ele também se torna um signo que pode indicar quando o ator está ou não em estado de jogo. Como o figurino tem uma relação com o estar vestido de forma diferente, um tipo de fantasia ou camuflagem que pertence à personagem e não mais ao ator como pessoa, o acesso ao estado de performance e representação por vezes se torna mais rápido e orgânico.

O uso dos figurinos foi positivo para nossas alunas. Ao se verem caracterizadas para representar aqueles personagens que elas mesmas criaram durante as aulas, puderam nos mostrar de forma diferente aquelas pessoas e suas histórias, num excelente fechamento para aquele ciclo de criação. Claro que aquele processo poderia ser trabalhado durante um longo período e ser desconstruído e reconstruído diversas vezes, mas dentro do prazo que nos era permitido, pudemos perceber uma grande evolução em nossas alunas como iniciantes desse universo vasto que é o teatro. Elas puderam criar em si novas facetas e referências de movimentos que serviram tanto para serem utilizados em cena, como em seu período diário. Cada uma expandiu a sua sensibilidade e corporeidade dentro dos seus limites e de suas inquietudes. Acompanhar cada uma delas e observar como a teatralidade agiu e interferiu em suas vidas é sempre uma experiência rica e gratificante.

**2.2 Recepção de imagens e construção de cenas**

Ao me deparar com a obra e vida da escultora Camille Claudel percebi a inebriante experiência artística de sentimentos e sensibilidades, de expressividades e de formas corporais que suas esculturas emanam. Ao observar e reproduzir suas imagens permitindo o contato direto com suas esculturas, percebi múltiplas interfaces entre a escultura e o teatro, pois ambas trabalham com o movimento e a expressividade corporal. Essas sensações artísticas que se manifestam ultrapassam o tempo e o espaço de suas criações, tornando-se instrumentos de trabalho de minhas oficinas e de um fazer teatral que relaciona a expressividade composta em gesso e bronze para corpos que exploram seus possíveis meneios. Dessa forma, os exercícios propostos permitiram esculpir detalhadamente, de formas múltiplas e tridimensionais, os movimentos existentes nas obras de Camille Claudel.

Com exuberante maestria, a artista francesa esculpiu em suas estátuas partes de sua história e sentimentos, carregadas de energia e de sensibilidade. Suas esculturas trazem uma riqueza de detalhes que nos permite ampliar interpretações e relações entra cada uma de suas obras, transformando-as em elementos criativos para a produção de cenas e inspirações de personagens.

Uma estátua esculpida no século XIX, atualmente vira estímulo corporal para as minhas alunas que transformam seus corpos em obras artísticas e suas memórias em criações textuais. Propiciando a criatividade e a expressividade de cada uma.

A metamorfose de movimentos enrijecidos e sentimentos que saltam aos olhos de quem observa essas imagens e a e sensibilidade trazida nos gestos engessados permitem relacionar linguagens artísticas distintas como o teatro e as artes visuais. A recepção dessas imagens tornou-se uma maneira de interlocução e um viés para facilitar a compreensão e a execução de um corpo em estado de performance para não-atores, que pela primeira vez entraram em contato com o fazer teatral.

A análise de uma artista feminina ocorreu em um universo composto exclusivamente por mulheres que apresentaram suas definições e inspirações através da apreciação artística e de descobertas de sensibilidades e percepções. Avani Maria, Élida e Maria Hugay foram as alunas dessa experiência, três histórias de vida que se entrelaçaram durante o período de produção de textos e cenas improvisadas, coordenadas por mim e por minha parceira de estágio, Tainara Urrutia de Freitas.

****

Figura 1 Escultura número 1 – Jeune fille lisant – de Alfred Boucher dedicado à Camille Claudel (1876)

A escultura acima foi a primeira a ser apresentada ao iniciarmos as oficinas e os processos de criação e reprodução de imagens através do corpo.

Augusto Boal, ao criar seu Teatro-Imagem, buscou em seus estudos no Chile, a encenação baseada em linguagens não verbais, pois participava de um programa de alfabetização onde precisava se comunicar com indígenas de diversas etnias. Com o uso de imagens concretas se trazia para discussões problemas e sentimentos humanos, que se tornavam compreendidos e representados a partir da leitura de múltiplas linguagens corporais. Propiciando o entendimento e a forma de facilitar os procedimentos de prática do Teatro-Imagem, Augusto Boal utilizava a seguinte frase como um dos princípios básicos da técnica “A imagem do real é real enquanto imagem” (BOAL, 1998, p. 252), ou seja, as imagens como forma de realidade existente, sendo ao mesmo tempo a representação de uma realidade vivenciada por quem a reproduz.

Em meu processo compartilho do uso de imagens como instrumento de estímulo criativo. Assim como Boal, minha intenção era não priorizar o uso de palavras, por isso a partir da apreciação, antes viria a reprodução da mesma para só então partirmos para o jogo de improvisação de falas ou produção textual de cenas teatrais. Problematizar um fazer artístico que envolva emoções e memórias, priorizando a criação que bebe das emoções que se afloram ao entrar em contato com a fotografia, uma realização que trouxe para as alunas o aperfeiçoamento da visão sensitiva e da visão estética da obra. A visão estética quando diz respeito a detalhes específicos e minuciosos, se é clássica ou contemporânea, se é histórica ou de inspiração autoral do artista, conceitos de belo e feio, entre outros. E a visão sensível de interpretação dos sentimentos que a obra transmite e como eu me relaciono com ela, se me recorda uma fase da minha vida ou se me inspira a imaginar uma história, quais as sensações que desperta ao apreciá-la e ao reproduzi-la. A união desses dois aspectos que compõem o estado de jogo e de criação embasaram a produção textual e de improvisações teatrais relatadas aqui.

Como metodologia de trabalho, as alunas primeiramente receberam a imagem da artista e escreveram em um papel a interpretação e a perspectiva pessoal a respeito da imagem. Perguntas como: “Qual sentimento a imagem passa?”, “A escultura contém uma ou mais figuras representadas?”, “Ela remete a uma situação ou memória afetiva de suas vidas?” etc, foram realizadas. Ao término da escrita, iniciamos o processo de reprodução da imagem. Essa etapa se deu de duas formas: o jogo da estátua e a reprodução pessoal. No jogo da estátua, uma aluna foi moldada pela outra, sendo que a aluna-estátua manteve seu corpo neutro, seguindo os comandos e contornos estipulados por quem a modelava. Na reprodução pessoal, as alunas sozinhas tiveram que delinear seus corpos fielmente à imagem esculpida. Somente quando todas passaram por essa experiência de recepção, ajustando-se às esculturas, é que partimos para as improvisações. Os pontos de partida foram os pareceres escritos e as figuras reproduzidas, ambos deveriam estar presentes em algum momento da cena, dando sentido e contexto ao movimento.

Considero a figura acima uma das imagens norteadoras de todo o seguimento de criação ao longo do período de trabalho com as alunas. Por se tratar de uma figura feminina, com uma expressividade marcante e que traz consigo variados traços de qualidades de movimentos, despertou interpretações variadas para os diversos sentidos que pode transmitir como, por exemplo, um estado de espera, com expressividade facial abatida, ou uma situação de contemplação, de quem apenas está sentada em sua cadeira lendo um livro. Essas e outras variadas leituras podem ser feitas sobre esta mesma obra, o que agrega forte potencial criativo para a composição de uma personagem.

Segundo a história real da escultura, Camille teria sido presenteada por seu primeiro professor, o também escultor francês Alfred Boucher em 1876, na Academia Calarossi de Paris. Outra peculiaridade da imagem é o fato de ser uma figura que não traz limitações espaciais evidentes, não se sabe onde ela está e tampouco de onde veio e para onde vai, mais um aspecto favorável para libertar as perspectivas e definições sobre a escultura e sua história.

No decurso das oficinas as alunas desenvolveram textos na medida em que tiveram contato com as imagens. O primeiro texto, da autoria de Hugay, desenvolveu-se com um caráter filosófico em que a participante revelou uma escrita diferenciada. Em forma de questionamentos, o texto trouxe incertezas pessoais que se encontravam interiorizadas na personagem, que não ganhou um nome, mas expressou uma série de conflitos e de modo confidencial indagou a respeito da vida:

Uma mulher meditativa, após fazer uma leitura. “O que me reserva a vida? Conseguirei realizar todos os meus sonhos? Meus desejos serão possíveis de se tornarem realidade? Meus anseios amorosos irão acontecer? Da maneira que eu sonho ou da maneira que devem acontecer? Irei aceitar ou irei entender o “aviso” que a vida me transmitirá? Tentarei me adaptar ao que me é destinado (seu aspecto resignado) (HUGAY, 2013).

Com uma visão incerta de seu futuro a personagem poderia desenvolver em cena amplamente a sua história. A aluna, ao ler o seu texto e posteriormente representar sua criação, não trouxe à tona um desfecho, na medida em que nos apresentou uma perspectiva de respostas distantes e com uma atmosfera de expectativa do que ainda estava por vir ao longo do tempo.

A improvisação seguindo uma estética de monólogo mostrou alguém que poderia ser a própria Hugay em sua juventude, refletindo e questionando os conflitos descritos em seu texto agora em cena. Ela manteve a posição da escultura durante toda sua apresentação, sem deslocamentos pelo espaço de jogo, apenas se manteve sentada repetindo as perguntas e trazendo expectativa do que talvez poderia ser futuramente as respostas, mas sem dar a nós espectadores uma visão presente do que poderia acontecer.

O segundo texto, de Avani Maria, revela a figura de alguém que observa a moça retratada na escultura, ao invés de criar uma situação ou desenvolver características para a personagem retratada em primeira pessoa. Ao invés de se colocar como a moça da escultura, ela trouxe para a cena um novo intérprete, um possível narrador, que não se insere na fotografia, mas em uma cena teatral. Relatando uma doença vivida pela protagonista, contextualizando a trama com o lugar e o ano em que acontece, a aluna propôs características físicas e psicológicas para a personagem, complementadas por elementos como um possível figurino. A menção a roupas largas enriqueceu com detalhes a sua produção textual. Além disso, ela explorou novas personagens com o uso de falas em cena, como a da amiga de Eunice, desenvolvendo o início, o meio e o fim de uma situação.

Ela é mulher meiga e bonita, de estatura média, cabelos loiros, se chama Eunice. Mora lá no bairro de uma cidade na Alemanha, no ano de 1929.

Eunice usava roupas largas sempre porque ela tinha nas pernas umas manchas brancas, também não tirava as meias. Mesmo no calor. Não saía de casa, só vivia lendo, não se divertia, não passeava, não se comunicava com ninguém, só dentro de casa. Certo dia estava lendo, como fazia sempre, e chegou à casa de Eunice uma amiga de infância, que ela não via há muitos anos, que se chamava Leda. E conversando com ela, disse: “Você tem que tomar banho de mar, no mês de março que a água estará bem iodada e tirará as manchas de suas pernas.”.

Pois Eunice assim o fez, tomou banho de mar durante anos no mês de março. Ficou curada. Ficou uma moça alegre, cheia de vida, linda, onde ela passava todos a olhavam, sorria a todos muito feliz. (MARIA, 2013).

Por oferecer uma riqueza de detalhes e explorar a criatividade o texto pode servir como passo inicial para uma improvisação cênica mais elaborada. Com o auxílio da imagem foi possível imaginar todo esse conteúdo acima escrito e no decorrer das oficinas expandir ainda mais a criação. Optando por novos jogos de improvisação com as alunas e tendo como base essa mesma descrição de imagem escrita por Avani Maria, nos servimos do texto como fomento para as influencias coletivas de suas colegas Élida e Hugay. Ambas poderiam originar novas informações para a história e complementar o trabalho. Como modo de incrementar o texto já escrito para algo que poderia ser um pouco mais amplo e finalizado para ir à cena com as três participantes.

Na medida em que o teatro se fez mais compreensível e consciente na corporeidade das alunas, a cena ganhou novas adaptações e o papel do narrador, anteriormente uma personagem à parte da representação, ganhou destaque. Agora Eunice era a protagonista que contaria de forma direta sua história para o público. Duas novas personagens ganharam vida e falas, como Leda, a amiga de Eunice, e o doutor Maurício. Figurinos escolhidos pelas alunas e elementos cênicos foram outros complementos que naturalmente trouxeram novas nuances e um fôlego extra para a criação.

Eunice – Quando penso na minha vida, recordo que poderia ser bem diferente, me fazendo uma mulher mais leve, mais feliz, mais alegre e menos melancólica. Todos diziam que eu era muito bonita, mas eu não me considerava, em virtude das manchas nas pernas, que muito me martirizavam, pois eu estava sempre com meias grossas e vestidos compridos. Isto fez piorar o meu problema, mas a minha amiga Leda disse:

Leda – Tens que ir a praia, tomar banhos de mar, pois a água iodada vai te melhorar.

Ela procurou um médico, Dr. Mauricio para se aconselhar.

Médico – Dona Eunice, esta é uma ideia ótima. Você deve frequentar a praia, principalmente em março quando a água está mais iodada.

Eunice – Após três anos, aproximadamente, melhorei bastante e, pasmem, arrumei até um namorado. Acontece que eu fui criada com certo rigor, por isso, não desenvolvi meu lado feminino. Via a sensualidade como pecado. Hoje mais aberta pela convivência, vejo que eu perdi momentos de intimidade, trancando a felicidade que eu poderia ter desfrutado.

(MARIA; HUGAY, 2013).

De forma divertida, o diálogo em cena teve muito entrosamento e participação das alunas, estavam entregues ao trabalho que haviam realizado e se mantiveram fiéis às falas do texto. Fizeram uso do espaço, não limitando mais a personagem de Eunice a posição rígida da estátua. Novamente percebemos no texto das alunas certa aproximação, ainda que sutil, com suas histórias de vida. Especialmente quando referiram-se à censura idealizada a respeito da sensualidade feminina, relacionando-a ao pecado, ou às amarras que a mulher carregava segundo os conceito sociais presentes nos anos 1950. Pequenos detalhes de criação e julgamentos da sociedade em que cresceram encontram-se, hoje em dia, diferentes se comparados à juventude a partir dos anos 1990.

A somatória de todos os elementos contidos na cena acima descrita e a produção textual resultaram no fechamento da oficina de estágio, no dia 29 de janeiro, no Museu da Baronesa. O amplo espaço auxiliou a realização da cena, que mesmo sem ensaios no local, teve êxito em seu desempenho.

Com o uso de figurinos e objetos que compunham a cena e caracterizavam as personagens da história, a cena se desenvolveu de forma clara, objetiva e com o uso das falas e dramatização satisfatória para mim como professora e para as alunas como experimentação teatral. O parque serviu de perfeito cenário natural e a interação com o espaço foi completa.

Alguns dados do texto, ao deslocarem-se para a cena, foram modificados, como os figurinos não remetiam exatamente a Alemanha no período de 1929, informação que se encontra presente apenas na primeira versão do texto, escrito individualmente por Avani Maria, as vestimentas trouxeram a imagem de uma data mais próxima aos dias de hoje. Como não se tratava de uma produção que exigisse uma pesquisa aprofundada e uma completa representação realista do que seria uma sociedade que vivia a grande depressão econômica do século XX, a improvisação ganhou uma liberdade e uma identidade própria das alunas. Naquele momento o que me interessava mais era observar os progressos de cada uma e reconhecer o quanto esses meses de trabalho se refletiram em suas corporeidades e performances. O comprometimento e a dedicação delas eram de tamanha gratificação que não interessavam os elementos acrescentados que levemente fugissem das descrições de roupas existentes nos textos.



Figura 2 Reprodução da Escultura de Alfred Boucher na Praça da Baronesa, em 29/01/2013

A fotografia acima nos permite observar a aluna Avani Maria representando sua personagem Eunice. No primeiro quadro da cena, reproduziram fielmente a imagem da escultura de Alfred Boucher, acrescentando os figurinos e elementos cênicos que compunham a personagem da história. Foi um trabalho de muito esmero por parte das alunas e de admiração pessoal das professoras. Na conclusão do estágio, foi visível a evolução e a compreensão de como poderiam através do teatro dar vida a obra esculpida em gesso.

A escultura a seguir contém duas figuras em uma mesma obra, diferente da imagem anterior, ela nos agrega novas informações por se tratar de uma representação masculina e feminina evidenciando uma proximidade entre eles. Agora a estética nos traz uma atmosfera de intimidade, relacionada a dois amantes despidos. A próxima aluna que escreveu um texto inspirado na imagem, Élida, utilizou sua memória afetiva.



Figura 3 Escultura número 2 – Sakuntala / O abandono – Camille Claudel (1905)

A escrita iniciou de forma lúdica, como se ela estivesse em um museu apreciando a escultura e através deste contato lembrasse de seu passado. O texto adquiriu caráter biográfico, em que Élida relatou sua história com seu primeiro companheiro.

Em sua escultura intitulada “O Abandono”, Camille Claudel representa a figura do nu masculino ajoelhado diante de uma figura feminina também despida, afirmando o recíproco desejo e erotismo de ambos. Levando em conta que nesse período a figura feminina era caracterizada pela fragilidade e submissão, é curioso observar que em sua obra a artista não designou uma atmosfera de domínio de gêneros ou autoridade masculina. A imagem feminina retratada por Camille Claudel em sua escultura possui um corpo belo e desejável, não correspondente a um simples objeto de prazeres masculino, pensamento considerado incomum para a época da escultora. Essa visão permanece atípica se comparada à realidade da aluna ao descrever seu relacionamento com o marido, caracterizado por uma referência ainda muito forte do poder masculino em sociedade e em âmbito íntimo familiar.

Como interpretação pessoal a aluna narrou a história de dois amantes, uma mulher um tanto fria que por vezes é submetida aos desejos do amante. Com o passar dos anos, através de uma reflexão de sua vida, a personagem observa a escultura e faz um parecer de como poderia ter sido seu convívio com seu companheiro se ela tivesse permitido aflorar mais seus sentimentos e se existisse mais reciprocidade afetiva entre o casal.

Eu estive em um museu e me deparei com uma escultura que me fez lembrar de uma cena que se passou comigo. Há mais de trinta anos eu tive um companheiro que gostava muito de ficar pelado e tinha o maior prazer (dizia o mesmo) de pedir para que eu me aconchegasse ao corpo dele, abraçada a ele e beijando-lhe o peito. Quando estava disposta correspondia, mas lá uma vez que outra eu satisfazia, mas às vezes se tornava difícil, porque nunca fui romântica, às vezes era até grosseira, mas ao ver aquela escultura me veio à cabeça e bateu certo pesar, por não ter me doado mais com o coração. Eu chego a conclusão que eu era muito arrogante, ignorante, mas acho que fui assim por ter sido mal amada e sai de lá. Porque não fui feliz talvez por não querer ou ter ideias erradas sobre a vida a dois, mas tenho pena de mim mesma por não ter tido a clareza de que certas coisas da minha vida poderiam ter sido bem diferentes e melhores para nós dois. Infelizmente agora é tarde, fui para casa com aquela cena em minha mente por muitos dias, às vezes me volta àquela cena (ÉLIDA, 2013).

O tipo de relação, característica de uma época em que essa situação era vivenciada pela aluna que escreve seu texto e se emociona ao fazer a leitura e interpretação do mesmo, nos revela o quanto essa lembrança ainda se faz presente e dolorosa para ela. Durante esse momento, travamos um longo diálogo sobre como eram os relacionamentos nos anos 1950, em que normalmente as mulheres tinham seus casamentos arranjados. No caso da aluna, ela buscou no companheiro um meio de abandonar a casa e a criação rigorosa dos pais. Tais histórias nos serviram de um novo tema de improvisação, em que as alunas encenaram uma família onde a filha se apaixonava por um rapaz e seus pais não permitiam o amor entre as personagens e tentavam convencê-la a casar com o partido escolhido para ela. A recepção da fotografia da escultura e os relatos da turma culminaram em uma nova cena associada a uma tradição comum à geração das participantes.

Posteriormente buscamos dar a imagem uma nova interpretação, desvinculando a escultura de uma atmosfera romântica para outro tipo de ligação cotidiana entre um homem e uma mulher, seja ela de amizade, profissional ou de desconhecidos que por um determinado tempo se encontram e estabelecem um diálogo. E foi assim que um novo texto foi escrito por outra aluna, Hugay, que trouxe a história de uma mulher doente que tem sua vida salva por um médico.

Com uma linguagem impessoal a aluna descreveu o tratamento que a personagem central necessitava enfrentar para curar a sua enfermidade. Ela fez menção a serviços públicos de saúde reais, mostrando um entendimento de quem possui proximidades com esses recursos, apresentando como desfecho a cura da paciente.

Um médico tenta salvar uma mulher da morte, por ser portadora de uma doença de difícil tratamento, pois ela não tem condições financeiras de se tratar. O médico tenta afastar a morte da mulher, e lhe ensina o caminho das pedras, ela é encaminhada ao SUS para ser submetida à cirurgia. Após a quimioterapia oral (remédio gratuitos fornecidos pelo governo) e as fontes para conseguir cestas básicas. Ao final a paciente conseguiu recuperar a saúde tão necessária ao ser humano (HUGAY, 2013)

A partir do texto acima um novo tema tornou-se discussão e material para outras cenas improvisadas. Devido à idade mais avançada das alunas, uma série de relatos de enfermidades e patologias surgiram. Uma delas nos relatou durante a aula a dificuldade de ter um marido com Alzheimer. Afirmou que seu casamento era feliz e que amava o seu companheiro, mas o avanço da doença fez com que ele fosse obrigado a se deslocar para um ambiente que oferecesse cuidados médicos e auxílios de profissionais especializados para atendê-lo. Ela, por sua vez, passou a viver sozinha na casa da família e a administrar um pequeno comércio de alimentos. Demonstrou em suas palavras o quanto ainda amava seu marido e como sentia saudades das viagens que fizeram juntos e do tempo em que não havia a doença entre eles. Mais uma vez o relato surgido a partir da recepção de uma imagem nos serviu de material para cena.

Sobre este relato em específico, acho válido ressaltar que não utilizamos a história real em si como incitação para a criação de uma nova cena, pois como havia descrito, a doença do marido ainda afeta muito a aluna Avani Maria que se entristece ao relatar sua atual condição no casamento. Esse momento de reflexão e consciência de não evidenciar de forma extremista uma memória/interpretação que causa dor ou angústia para as alunas é uma lição que carrego como professora e ministrante do oficio de arte-educadora.



Figura 4 Cena inspirada na Escultura “O abandono” de Camille Claudel na Biblioteca Pública de Pelotas, em 15/01/2013.

As alunas improvisaram a situação em que uma menina procura sua médica, pois sente em seu corpo sintomas que desconhece. A médica por sua vez conversa com a paciente e comunica seu diagnóstico, uma doença rara, mas que pode ser tratada. O tempo passa e a paciente retorna ao consultório onde comprova sua cura e agradece a sua médica por tê-la salvo. A cena terminou com a reprodução da escultura de Camille Claudel, com um abraço entre médica e paciente. Diferentemente da cena anterior, a escolha da reprodução da escultura serviu como quadro final da improvisação, retratando o desfecho da história criada pelas alunas.

Acima a fotografia tirada, na sala de leitura da Biblioteca Pública de Pelotas, enquanto as alunas representavam a cena entre paciente e doutora no consultório.

A terceira imagem utilizada durante as oficinas, também da escultora francesa, possui em sua história uma série de interpretações populares baseadas na trajetória pessoal da artista – de seu caso de amor com Auguste Rodin, sua fase solitária e decadente longe da família, aos seus últimos dias em uma clínica psiquiátrica.



Figura 5 Escultura número 3 – A Idade Madura – Camille Claudel (1899/1902)

Em seus últimos anos de vida, Claudel encontrava-se isolada do mundo, em um hospital psiquiátrico em Villeneuve-lès-Avignon, sendo consumida pela depressão, solidão, devaneios e a angustiante falta do amante. Segundo seu irmão, Paul Claudel, essa seria a imagem de sua irmã tendo sua alma arrancada pela morte. Humilhada, ela suplicava pela vida.

Remetendo ao seu relacionamento extraconjugal com Auguste Rodin, uma das leituras possíveis seria que a imagem representa Camille ajoelhada em ato de súplica ao amante que hesita seu amor pela artista e escolhe sua mulher como vencedora do embate. Em sua trajetória Camille foi constantemente remetida à imagem de coadjuvante e submissa de Rodin, artista conhecido em sua época por seu brilhantismo, assim como por gostar de ter uma vida social agitada. A escultora sempre ficava à sombra de seu amante e professor. A biografia da artista permitiu a leitura da obra como sendo a representação de uma mulher que, diante da esposa, implora o amor de seu companheiro.

Aproximando-se da última versão comentada, as alunas em dupla escreveram um texto curioso quando receberam a fotografia da escultura. Com uma atmosfera cômica, as alunas descrevem a cena de uma discussão entre três pessoas, sendo dois homens e uma mulher. Uma briga em família que caracterizava uma típica cena de cortiço em que a mulher, em abalado estado de nervos, sai nua de casa para apartar o confronto entre o marido e seu irmão.

Eu encontrei dois homens na rua que estão brigando, um alto e outro baixo, os mesmos me parecem serem parentes porque o baixo em um momento subiu nas costas do outro e começo a dar-lhe tapas, mas meio se enrolava em uma pequena capa e gritava que iria matá-lo por saber que o mesmo andava maltratando a sua irmã.

Dado momento chegou a mulher de um deles, que acredito ser a esposa do mais alto, e puxava pela mão que parassem com aquela discussão. A mesma ficou tão aflita que saiu correndo pelada pela rua, e gritava que eles terminassem com aquilo. Porque eles eram da mesma família, tinham que se respeitar um ao outro. E assim acabou aquela situação desagradável (MARIA; ÉLIDA, 2013).

Ao realizarem a leitura do texto as alunas riram, dizendo que em cena essa história ficaria muito engraçada. E não hesitaram ao representar o que escreveram. De forma cômica e divertida as três interagiram em cena explorando o caso do marido que agredia a mulher e era enfrentado pelo irmão de sua esposa. Seguindo essa atmosfera cômica, demos novos objetos que serviriam como tema de discussão em cena explorando o gênero da comédia que ainda não havia aparecido nas improvisações. Por se tratar de um texto sem nenhuma relação com a realidade das alunas, pudemos permitir devaneios e desprendimentos lógicos para o que foi representado naquele instante.

Ao propor algo que poderia ser mais próximo delas, pedimos uma nova interpretação e nos deparamos com uma descrição pessoal e reflexiva de uma das alunas. Carregada de sensibilidade, ela expôs que a escultura seria seu autorretrato. A visão de si mesma ao centro, por um lado sendo levada pela velhice enquanto por outro estendia as suas mãos tentando se agarrar à juventude que agora se fazia distante. Tomadas de emoção, ao ouvir essa interpretação tão pessoal e delicada, todas refletiram a respeito da leitura. O quanto a juventude traz saudosas lembranças e também os ensinamentos que só o tempo e a idade nos presenteiam. Sem carregar o sentimento da tristeza e melancolia as alunas novamente improvisaram a partir da obra, mostrando justamente esses dois pontos, as alegrias do frescor da juventude e as aprendizagens e levezas da idade avançada. Pessoalmente me vi emocionada nesse momento, pois ali elas puderam refletir sobre essas duas fases da vida que podem ser tão extremas quanto complementares.

A última imagem que nesse capítulo procuro comentar trata-se de uma fotografia da atriz Glória Menezes representando a personagem Ana Preta da novela Pai Herói, de 1979.



Figura 6 Glória Menezes em cena da novela Pai Herói (1979)

Ao visualizarem a fotografia da atriz, imediatamente houve o reconhecimento e identificação por parte das alunas da personagem e de sua respectiva novela. Lembramos que o objetivo não era reproduzir a personagem e suas características, o objetivo era apenas reproduzir a pose da fotografia e posteriormente integrá-la à cena improvisada.

Como primeiro passo para desvincular a personagem de telenovela da fotografia, realizamos o jogo de estátua em que deveriam dar a forma e a moldura para a reprodução da imagem. Como anteriormente explicado, uma das alunas seria a estátua, mantendo seu corpo em estado neutro, enquanto a outra aluna movimentava partes do seu corpo até reproduzir fielmente a imagem da fotografia.

Pela primeira vez as alunas realizaram a formulação coletiva de um texto. Inicialmente, fizeram um relato do que a expressividade da atriz remetia para elas, ocasionando uma descrição mais reflexiva e pessoal da personagem, como se ela estivesse pensando ou conversando consigo mesma sozinha em sua casa.

Inicialmente o texto a seguir até poderia ser comparado com aquela primeira escrita feita por Hugay, em que fazia questionamentos sobre a vida e seu futuro, mas diferentemente essa criação, com o meu auxílio e de minha colega, resultou em uma improvisação com maior desenvoltura e um maior número de pessoas em cena. Não seria mais um monólogo interpretando pensamentos unilaterais. A personagem da fotografia seria a protagonista, que corresponde ao texto descritivo enquanto as demais surgiriam no decorrer da trama em jogos de improvisações. Seguindo a opção de primeiro quadro em cena, a personagem em estado reflexivo e narrativo conta sua história.

Meu nome é Aline. Recebi uma incumbência: a de dar vida a um personagem teatral. Como interpretar? Alegre? Perfeccionista? Questionativa? Aline mudou o cabelo para se identificar melhor com o personagem. É uma bailarina que se preparou e que conseguiu realizar seu ideal. Ao término do trabalho, teria transmitido o que desejava passar a plateia? (ÉLIDA; HUGAY; MARIA, 2013).

No papel de mediadoras, minha colega e eu questionamos por que haviam produzido um texto reflexivo em que a imagem centralizava a ação da protagonista, criando uma situação contida e sem deslocamentos. As alunas descreveram a força da expressividade na fotografia, uma expressividade que remetia diretamente a uma reflexão por parte da personagem, por isso havia uma dificuldade em criar diferentes situações as quais o retrato seria apenas um momento da cena e não seu quadro principal.

Pedimos que se dirigissem ao espaço de jogo e imaginassem uma situação de conflito pela qual a personagem principal estivesse passando, onde inicialmente se encontraria reflexiva e com a chegada de novas personagens ganharia um diálogo de quebra, em que poderia confidenciar seus problemas e questionamentos.

A cena iniciou e o jogo trouxe novas informações, o conflito central seria uma dívida que levaria a personagem a perder sua casa e com a ajuda de suas duas irmãs, buscariam a solução do problema. Seguindo o desfecho, as irmãs encontravam a solução através da venda de alguns bens e de empréstimos entre familiares.



Figura 7 Reprodução da fotografia da atriz Glória Menezes em cena da novela Pai Herói 15/01/2013.

A fotografia retrata o movimento inicial, em que a personagem começa a dramatização de seu conflito e oferece o material de cena. Cumpriu-se assim mais um processo de criação de cena a partir de imagens, confirmou-se a importância da observação da expressividade contida nas obras de Camille Claudel e também no retrato da atriz Glória Menezes. Movimentos congelados serviram de princípios de movimentos vivos nos corpos das alunas, as linguagens artísticas comunicaram-se e complementaram-se, escultura – imagem – corporeidade, o teatro servindo como instrumento de diálogo entre a arte e as descobertas pessoais presentes nos relatos desse capítulo e nas oficinas vivenciadas por meu grupo.

O passo a passo percorrido por cada uma das alunas ao se disporem em participar das oficinas, ao receberem o material fotográfico e realizarem a recepção dessas imagens escolhidas foi: a produção de textos a partir da recepção das imagens, a reprodução dessas figuras corporalmente e por fim a improvisação e elaboração das cenas.

Tal metodologia de exploração me levou a refletir que a leitura das imagens, durante o processo, não tratou-se apenas da função de copiá-las utilizando as formas que cada estátua ou figura trazia em um modelo congelado. Mas sim o trabalho de desvendar, a partir da recepção das imagens, os caminhos possíveis para os sentimentos e expressividades captados naquele momento pela artista francesa e posteriormente pelas alunas ao observarem o material. E é nesse caso que destaco a importância das infinitas possibilidades de um processo criativo, pois à medida em que o tempo passava e novas experiências eram vivenciadas, íamos nos desvinculando do esculpir de imagens para investirmos em movimentos que serviriam de material de investigação e elaboração artística e de consciência corporal para a execução de cenas improvisadas.

Enfim, em vários instantes desse processo de pesquisa e à medida que as esculturas de Camille Claudel eram analisadas e os movimentos corporais surgiam sendo criados e recriados pelas alunas, evidenciavam-se as infinitas possibilidades de movimento e expressividade.

As esculturas de Camille Claudel nos trazem uma consciência histórica de sua época. A estética utilizada por escultores no século XIX propunha o conceito inovador da obra considerada inacabada (*non finito*)[[3]](#footnote-3) característico dos trabalhos de Rodin e também refletido nas esculturas de Camille Claudel. Ao nos aproximarmos mais dela como pessoa e conhecermos sua história, nos permitimos observar indícios de como uma obra de arte além de fascinante se torna um registro de estudos históricos característicos de uma determinada data. Assim como essa mesma obra pode servir com um tipo de retrato afetivo expressivo de um acontecimento pessoal vivenciado pela artista. Unindo a história e a arte, é possível entender o uso de imagens como um ambíguo facilitador da compreensão, sensibilidade e elementos artísticos. A fotografia das esculturas, no caso das oficinas, propiciou um espaço de figuras corporais e de registros de memórias e formas somáticas. Seguindo o pensamento de Camille Claudel ao esculpir em seus trabalhos o que ela entendia pela capacidade de moldar o seu imaginário, as alunas reestruturaram seus corpos na medida em que a reprodução se unia à criação e à improvisação de cenas. A imagem fotografada era mesclada as obras vivas que se moviam no espaço de jogo. Um trabalho que iniciava em uma reconhecida figura de gesso, se reinventando e se transformando em uma nova produção artística.

Em seu artigo “Cruzamentos históricos: teatro e tecnologia de imagem” para a revista ArtCultura de Uberlândia, a doutora em Estudos Teatrais pela Université de Paris III, Marta Isaacsson nos traz uma interessante visão sobre a relação da prática teatral e o uso imagens, seja a imagem como registro ou como a composição de uma obra cênica que por si reproduz uma imagem (ISAACSSON, 2010). Como, por exemplo, o uso de elementos cênicos e a forma que eles se fazem presentes em cena os transformam em uma obra artística que soma inúmeras imagens, sejam elas fotografadas ou vivenciadas simultaneamente pelo espectador. Nesse sentido, Isaacsson atesta que:

Na exploração do espaço e do tempo na composição da obra cênica, o teatro afirma que a imagem é um fator essencial da natureza mesmo do teatro. A potência do arranjo cênico está justamente na sua capacidade de reproduzir imagens. O teatro é uma técnica de composição de imagem para qual concorrem os mais variados elementos. Os movimentos dos atores, as palavras pronunciadas, os silêncios impostos, o cenário, os figurinos, tudo sobre o palco compõe imagem. (ISAACSON, 2010, p.20)

Com relação a esse pensamento, aproximando da minha pesquisa com imagens fotográficas, no período em que realizei o acompanhamento das criações, diversas vezes durante as improvisações e jogos de expressividade corporal, realmente nos deparamos com uma multiplicidade de momentos que poderiam ser fotografados como imagens artísticas das alunas. Como não fizemos uso de cenografia e muitos elementos cênicos, apenas em encontros específicos, a própria corporeidade serviria como foco único da fotografia. Ou seja, o corpo das alunas foi o principal objeto de arte. De fato o teatro ao ser vivenciado se transforma em diversos instrumentos e instantes que poderiam ser eternizados em imagens vivas ou congeladas que seriam tão belas quanto as pinturas admiradas de artistas consagrados. Reconhecer o corpo humano e suas formas sublimes de expressão tão carregadas de emoção e beleza é uma forma de conscientizar o aluno-artista das possíveis vivacidades estéticas e artísticas em suas experimentações teatrais.

Ainda em seu texto, Isaacson argumenta que a relação do espectador com o teatro de imagens, a amplitude sensorial e a comunicação adquirida ao longo da experiência como observador está mais ligada a arte de contemplar do que compreender o que está sendo visto. Acredito que seja exatamente essa a minha percepção dessa experiência de estágio, pois ela fundamentou-se mais na conscientização das alunas acerca do que estavam realizando durante as oficinas, a exploração de movimentos e as amplas possibilidades de imaginar e originar cenas teatrais. Não limitando essas qualidades a lógica do espectador, mas ao senso de quem atua nas cenas e de quem faz a mediação das improvisações. As alunas trouxeram distintas qualidades de sentimentos e sensações, indo além de movimentos mais mecânicos, fundamentados apenas em copiar as posições corporais que estavam presentes nas imagens das esculturas e partituras corporais. Isaacson ainda defende em seu artigo que:

Fruto na maioria das vezes de um processo criativo descentralizado do texto dramático e fortemente marcado pelo princípio do jogo aleatório, as paisagens visuais e sonoras das encenações promovem um impacto sensorial que permite reconhecer o teatro de imagem como um teatro de investimento na comunicação sensorial. (ISAACSON, 2010, p.20)

Isto é, sair da zona empírica da simples prática de um movimento ou reprodução efêmera de uma obra visual, para a consciência e amplitude de pensamentos e distintas definições sobre a corporeidade. A sensibilidade que esse contato promoveu nas alunas e os significados que a imagem pode oferecer na criação de cenas teatrais e descobertas sensoriais e corporais resultaram no aparecimento de novas formações de imagens vivas em cena.

Em suma, aproximaram-se as experimentações sentidas no corpo com a compreensão que se construía a respeito do teatro no decorrer da criação. Dessa maneira, a apreciação visual das obras levou as alunas à contemplação e ao exercício de realizar uma construção artística.

**3. INTERTEXTUALIDADE NO PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA.**

A intertextualidade é uma forma de relacionar as referências do discurso de um texto a partir de outro pré-existente. No livro de Sandra Nitrini, *Literatura comparada*, encontrei uma série de conceitos e pensamentos acerca do assunto intertextualidade e diferentes vertentes cujo as quais associo com o meu processo de criação realizado durante o estágio descrito.

O uso do termo intertextualidade transformou-se diversas vezes desde a sua criação em 1966, pela pós-estruturalista Julia Kristeva. A filósofa búlgaro-francesa faz um parecer interessante e condizente com o que eu compreendo por intertextualidade, ao comparar a sua visão com a teoria de Mikhail Bakhtin:

Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se o da intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos, como dupla (NITRINI, 2000, p. 161 apud KRISTEVA, 1969, p. 146).

O que quero dizer é que durante todo o período em que estive em sala de aula, trabalhamos com obras artísticas que carregavam consigo significados e discursos. Essas obras, ao serem apreciadas pelas alunas, ganharam novas definições. Definições essas que ao serem misturadas às memórias vivenciadas pelas alunas durante suas trajetórias modificaram-se, permitindo a recriação de subtextos para a interpretação das esculturas analisadas.

Ao adotar a linguagem prática da intertextualidade em meu processo de planejamento das oficinas e elaboração do processo criativo que resultou neste TCC, utilizei três áreas que acreditei serem complementares umas das outras: artes visuais, literatura e teatro. As artes visuais foram trabalhadas através da reprodução das esculturas de Camille Claudel e as fotografias das imagens de atores em estado de performance. O material fotográfico serviu como uma aproximação à obra original de Claudel. A apreciação e posterior reprodução corporal das imagens criou um discurso secundário, adquirindo um novo contexto, com novas referências, a partir da leitura das alunas. Os pareceres descritivos das aulas acerca das imagens resultaram na produção literária dos textos das alunas. A partir desses textos, as participantes construíram cenas improvisadas sob as influências do discurso inicial de Camille Claudel e dos fragmentos de suas histórias pessoais.

No capítulo intitulado “Intertextualidade”, Nitrini ressalta a importância de avaliarmos de forma comparativa as referências que nos contagiam ao nos identificarmos com a leitura de um texto e de onde adquirimos essas afinidades. Ao produzirmos um novo discurso, devemos observar de que forma ele conseguiu absorver e se apropriar do texto que lhe deu origem. Com relação a esse pensamento, Nitrini defende que:

Há dois tipos de relações a considerar na problemática intertextual: as relações que ligam o texto de origem ao elemento que foi retirado, mas já agora modificado no novo contexto, e as relações que unem este elemento transformado ao novo texto, ao texto que o assimilou. (NITRINI, 2000, p. 164)

Fazendo menção ao meu trabalho, esse exemplo se faz claro no momento em que Hugay nos trouxe um parecer sobre a escultura número 3, “A idade madura”. Ela se projetou no centro da obra, imaginando de um lado a velhice lhe puxando e do outro a juventude que se desprende. Essa ressignificação exercida pela aluna permitiu a visualização e a reflexão a respeito de um novo significado criado, sobreposto ao de Camille Claudel ao construir sua estátua. A imagem de duas mulheres pleiteando o amor de um único homem transformou-se na visão poética da divisão de duas fases tão importantes na vida do ser humano, a infância e a idade avançada.

Mantendo-me ainda na análise dos pareceres sobre a estátua de número três, outro elemento me chamou a atenção. A escultura traz a imagem de três pessoas, que originalmente seriam duas mulheres e um homem. Todavia, ao fazer uma leitura da escultura, Élida nos apresentou a imagem de dois homens e uma mulher que entram em conflito. Em seu texto ela relatou a violência física de dois homens ao se enfrentarem em função da agressão de um deles em direção à esposa, irmã do outro. Um tema bastante preocupante e de cunho social, a violência contra a mulher poderia ser explorada com tons dramáticos, a fim de problematizar o ato em cena. Porém, ao ganhar corpo no espaço de jogo, a cena resultou cômica, sendo a violência um tipo de pano de fundo se comparada ao modo engraçado dado à materialização da briga. A nudez artisticamente retratada por Camille tornou-se exagerada e engraçada aos olhos do público e das alunas que a representaram. O ato de exibir o nu ficou limitado à escultura e à escrita no papel, já que todas permaneceram vestidas em cena, mas apenas o acordo de que aquela personagem deveria na história estar nua, causou riso e comicidade.

Essa também é uma maneira intertextual de se observar as diferenças e transformações que os discursos de imagem – texto – cena improvisada nos apresentou. Um conflito amoroso vivenciado pela artista, que retratou de forma sensível e dramática a impossibilidade de permanecer com seu amado, ganhou traços engraçados na cena de conflito de dois homens que se enfrentam e uma mulher nua que tenta acalmá-los. As múltiplas interpretações e metamorfoses da criação e as ambivalências de leituras e sentimentos nos propiciam um trabalho que desenvolve a expressividade e a ludicidade.

Na escultura número 2 intitulada “O abandono” temos uma clara referência de homem e mulher sendo representados. A interpretação de uma das alunas ao descrever dois amantes é dotada do reconhecimento de uma imagem em que um casal relaciona-se de forma íntima. O apreciador, ao conhecer um pouco da história de amor entre Camille Claudel e Auguste Rodin, imediatamente projeta a figura dos amantes na obra esculpida. A aluna Élida, por sua vez, reviveu seu casamento com o primeiro companheiro. Um discurso presente no conceito evidente de relação e intimidade entre os gêneros feminino e masculino impressos ali, dialoga com a convicção de Nitrini ao afirmar que alguns textos carregam consigo significados que, mesmo não explícitos, se fazem compreender pelo leitor. Nesse sentido Nitrini consolida sua fala onde:

Quaisquer que sejam os textos assimilados, o estatuto do discurso intertextual é compatível ao de um superdiscurso, uma vez que seus constituintes não são mais palavras, mas fragmentos textuais, o já-falado, o já-organizado. O texto-originário está visualmente presente, portador de seu sentido sem que se tenha necessidade de enunciá-lo. (NITRINI, 2000, p. 165)

Neste caso, a representação do masculino e do feminino se manteve do início ao fim das improvisações. No primeiro texto, de Élida, a imagem de Claudel levou a construção de uma cena que tinha como protagonistas um casal. No texto seguinte, de Avani Maria e Élida, as figuras transformaram-se em paciente e doutor, numa situação de consulta médica. É interessante observar como o discurso original de Camille Claudel ao retratar sua história com Rodin ganhou uma nova projeção para um casal contemporâneo, no caso Élida e seu primeiro marido, ou, ainda, tornou-se uma convivência de paciente e médico em que um homem e uma mulher dialogam em seu cotidiano de consultas. Nas duas criações foram mantidas as figuras do masculino e do feminino se relacionando, mesmo que de forma não tão íntima.

Fragmentos do texto inicial ainda se faziam presentes e a adaptação ainda carregou consigo um discurso preconcebido. Enfim como meio de realizar as minhas considerações finais a respeito do trabalho, ressalto a qualidade e valorização do processo como construção de novas perspectivas e explorações, sem chegar a uma conclusão precisa ou um produto final. Faço uso do conceito de *non finito* para essa experiência que culminou em uma apresentação, mas que ainda teria forte potencial criativo para novas leituras e transformações. A arte da reprodução nos trouxe o desafio não só de adaptar nossos corpos as formas das esculturas de Camille Claudel, mas para a ampliação da criação de imagens corporais. A exploração de um novo, que não abandonou o seu referencial inicial, com as formas e discursos das obras da escultora francesa e de Alfred Boucher, mas que também não se enrijeceu a uma única partitura corporal, resultou em novos moldes e subtextos para aquelas imagens e para a criação de personagens e cenas.

A busca para conhecer novas histórias de vida e realizar a troca de descobertas pessoais e teatrais tornou possível que esculturas ganhassem carne e vida no decorrer das aulas e dos ensinamentos que o universo do teatro e da expressividade nos proporcionaram.

**4. REFERÊNCIAS**

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

ISAACSON, Marta. Cruzamentos históricos: teatro e tecnologias de imagem. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, p. 7-22, jul./dez. 2011.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada.* São Paulo: USP, 2000.

VENANCIO, Beatriz Pinto. Porções de memória: oficina de teatro com idosos. *Teatro e Dança como Experiência Comunitária*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 149-160, 2009.

1. O quadro-vivo (*tableau vivant*), tem origem francesa e foi iniciado durante o século XIX com o princípio da fotografia. Por definição trata-se de uma técnica na qual os atores ficam  
   imóveis e fixos em poses expressivas que podem sugerir uma estátua ou uma pintura. [↑](#footnote-ref-1)
2. Rudolf Laban chamou de Cinesfera (Kinesfera) o nosso espaço vital. A cinesfera é tudo que podemos alcançar com todas as partes do corpo, perto ou longe, grande ou pequeno, com movimentos rápidos ou lentos, etc. [↑](#footnote-ref-2)
3. O Conceito de *non finito* de Auguste Rodin se baseia na estética de obra inacabada. Em sua concepção o artista acreditava que ao não dar acabamento a suas esculturas, permitiria que a mente do expectador exercitasse sua própria interpretação e continuação do trabalho exposto. O Homem que Caminha e Torso é um exemplo de trabalho “non finito” do artista francês. [↑](#footnote-ref-3)