

HIERARQUIAS FLUTUANTES EM ARMAGEDON



Fotografia: Wandeáallyson Landin.
Acervo autores

HIERARQUIAS FLUTUANTES EM ARMAGEDOM

FLOATING HIERARCHIES IN ARMAGEDOM

Raimundo Kleber de Oliveira BENICIO¹

Cecília Lauritzen Jácome CAMPOS²

RESUMO

O texto aborda algumas reflexões do processo criativo, hierarquias e procedimentos metodológicos de atriz-performer a partir da encenação *Armagedom* (2019), experiência que vem do contexto de um olhar enquanto facilitador do processo. Neste compartilhar processual-inacabado, utilizamos algumas pesquisadoras como Ane Bogart, Josette Féral, Silvia Fernandes e Antônio Araújo como suporte indiretamente. Como metodologia são consultadas alguns escritos receptivos no caderno de bordo para elencar algumas percepções.

Palavras-chave: Teatralidade, Treinamento de atriz-performer, Encenação contemporânea.

ABSTRACT

The text approaches some reflections of the creative process, hierarchies and methodological procedures of actress-performer from the staging *Armagedom* (2019), an experience that comes from the context of a look as a facilitator of the process. In this procedural-unfinished sharing, we used some researchers such as Ane Bogart, Josette Féral, Silvia Fernandes and Antônio Araújo as indirect support. As a methodology, some receptive writings are consulted in the logbook to list some perceptions.

Keywords: Theatricality, Actress-performer training, Contemporary staging.

1 Artista Múltiplo. Universidade Federal da Bahia – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas: PPGAC/UFBA. FAPESB. Mestrado. Contato: kleberbeniciop@gmail.com

2 Professora efetiva do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri (URCA), amante das cidades, de suas feiras, cores e contrastes. Doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2018), cuja tese investigou a noção de recepção acidental. Orgulha-se por ter participado do Grupo de Teatro de Rua Quem Tem Boca é Pra Gritar (Paraíba, 2008-2011) e do Coletivo Mapas e Hipertextos (Santa Catarina, (2014-2016), cujas produções investigam as áreas da dança, do teatro, das artes visuais e da performance em suas possíveis relações. Contato: cecilia.campos@urca.br

HIERARQUIAS FLUTUANTES EM ARMAGEDOM

O TRABALHO INTERNO E SOLITÁRIO ANTES DA MATERIALIDADE CÊNICA

Neste primeiro momento³ proponho enquanto encenador sinalizar, possíveis características que irão contribuir para refletir a respeito do foco de atenção ou “erotismo” (BOGART, 2011) da cena, antes que ela chegue ao público, com isso, indago: como podemos encontrar estratégias de suporte cênico, de metodologias durante a construção do processo criativo que possam seduzir e capturar o olhar do público quando ele estiver materializado?

Não é possível tratar aqui um aprofundamento crucial sobre o processo criativo, mas evidenciar pistas em que as oscilações performativas são suportes de potencialidades para a construção de uma cena flexível. Para essas reflexões, levo em consideração minha experiência empírica que finda por favorecer um olhar que facilita o território complexo da materialização cênica. Interesse-me nesse compartilhar processual-inacabado, onde retenho algumas pesquisadoras como Ane Bogart, Josette Féral, Silvia Fernandes e Antônio Araújo como suporte indiretamente.

Deduzo que se levarmos em consideração algumas investigações em sala de ensaio, a exemplo de - a dilatação corpórea e consciência de micro-estados de presença (busca de presença cênica e atenção para si), podemos construir uma cena com potencialidades de atração que supere o desvio de atenção da cena. Para isso, há um caminho vasto que envolve múltiplas instâncias e acontecimentos imprevisíveis durante o processo. Por isso, esse partilhar também decorre a partir de ponderações dos meus processos criativos e suas materializações cênicas.

Levo em consideração, inicialmente, três instâncias para o projeto de montagem do processo antes de realizar o convite ao meu elenco, nas quais anco-ro-me e desenvolvo em torno de: **1º tema; 2º visualidade; 3º método.** Este último, é um trabalho de duas vias: porque uma está relacionada ao meu procedimento criativo interno e solitário e a outra está inclinada ao campo perceptivo do elenco e seu vínculo referente as primeiras percepções com o percurso escolhido para nortear o caminho.

Nos momentos iniciais da escritura do projeto de montagem, percebo que as hierarquias entre encenador/a e o elenco podem ser menos explícitas, isso se dá devido a sua construção poética. Ao longo do processo, essas hierarquias vão flutuando em razão das alternativas metodológicas, da autonomia dada ao elenco e da partilha decisiva de escolhas cênicas, de elementos, dos espaços, das músicas, dentre outras que surgem no percurso da criação e materialização do objeto.

Denomino de hierarquias flutuantes, os momentos de decisões e oscilações em que o envolvimento “entre” encenador e elenco alternam, cujas relações desafiam e tencionam o lugar de autoria e pessoa que sempre está à frente do processo. Este “entre”, é mais um jogo de escolhas, cabendo em conjunto a decisão autônoma de resolver as possíveis paragens cênicas que não se desenvolvem.

³ A partir deste momento irei tecer reflexões enquanto encenador deste trabalho, contudo haverá no decorrer do texto percepções de alternância de vozes, tanto na terceira pessoa como na primeira. As contribuições em parceria com a co-autora Cecília Campos, são parte de um processo tanto verbal quanto reescrituras do texto, principalmente, devido a diversas reverberações de outras ocasiões que tivemos no e pós-processo do Armagedom.

Isto não quer dizer que o encenador/a não esteja à frente sempre, mas cabe em cada um, na medida do possível, a decisão final, pois o envolvimento no “entre” das decisões autônomas pode escapar das projeções cênicas previamente elaboradas internamente pelo encenador/a. Deste modo, o encenador/a é um mediador que norteia e facilita o percurso, principalmente, em propostas que subvertem e desafiam a unidade cênica.

Quase sempre, durante nossas montagens, principalmente, nas disciplinas de encenações, ou projetos autônomos, escolhemos pessoas-chave – que se reduzem, muitas vezes, aos nossos amigos e relações afetuosas. Nesse viés, temos a percepção que isso possa facilitar na sua construção, devido a confiança e reciprocidade, no entanto, o caminho revela-nos os desafios criativos, o redimensionamento das metodologias, além da constante mutabilidade singular, isto é, cada pessoa compartilhará seu universo que complementarará na materialização final da cena.

Tenho-me interessado como pesquisador em [forma-ação], principalmente, pelo viés de se colocar como primeiro espectador do processo, uma diluição horizontal com o objeto criativo, ou seja, crio um prévio esboço cênico no meu imaginário e materializo no meu projeto de montagem através da seleção de grupos que me inspiram. Como músicas, imagens e principalmente a cor. A metodologia vem da minha própria experiência enquanto seleção pessoal de investigações antecedentes, mas, sobretudo, deixo em aberto para o próprio acontecimento na sala de investigação.

Minha busca pelo erotismo cênico está concentrada na temática e visualidade. Com isto, há projeções em meu imaginário de cenas ocultas que não são reveladas durante nossas investigações criativas. Acredito no percurso do processo criativo em uma busca que atravesse o corpo do elenco em sua expansão: relacional com/pelo espaço, sua constituição com a grupalidade com a outra e pela partilha de disponibilidade para uma cena flexível que somente se materializa a cada apresentação compartilhada com o público, materialização essa partindo de sua própria fruição e seleção de materiais pessoais, frutos de suas investigações.

Parto da hipótese que as construções nesse percurso criativo dos meus processos se dão por meio de estímulos, buscando uma materialização prévia da cena. Nosso foco, então, passa a ser uma relação de investigações corporais pensadas para um espaço específico e busca por um estado de alerta. Nos primeiros encontros, o caminho parece ser um labirinto por envolver duas fronteiras: a fronteira criativa interna da encenadora e a fronteira criativa interna do elenco, visto que ambos caracterizam-se como dois territórios que se complementam para criar um outro, com isso, o corpo cênico se materializa aos poucos com a seleção.

O descarte de muitos materiais elaborados nas investigações dão lugar a uma performatividade provisória como potência e suportes para que quando ocorra o acontecimento performativo da cena, a materialização esteja presente em seu corpo cênico.

Trabalho com uma unidade de cena flexível, ou seja, com uma roteirização como bússola, onde meu foco é direcionar para um *estar-ser-presente* mais do que um *estar-ser-representar*, desse modo, a improvisação cede lugar a um estado de presença corporal que permite a conferência da “teatralidade do teatro” (FÉRAL, 2015), via expectativa do público que passa a ser uma potência múltipla, em razão da detecção do erotismo que, são criados no aqui e agora de acordo com a performatividade enquanto acontecimento cênico.

HIERARQUIAS QUE FLUTUAM “ENTRE” NO PROCESSO CRIATIVO

As provocações na experimentação do treinamento conduzem para uma vasta gama de imagens que se materializam no jogo com a outra, a criatividade coletiviza-se na medida em que os vínculos unificam-se. No calor do efêmero da investigação, existe uma dupla polaridade de tensão para o encenador/a, sendo que, de um certo modo, ele confere a partir do que vê, um limite quanto ao direcionamento. Nesse momento em que os incentivos do direcionamento perdem o controle, elaboramos estratégias alicerçados em nossa percepção.

Acredito que elaborações de mistérios na metodologia e no percurso da seleção dessas estratégias podem ser potências que incitem o elenco na construção corpórea de si e sua dilação. Nos meus processos criativos escolho criar territórios porque o elenco imerso na experiência aprenderá mais do que explicando. Deste modo, o processo pedagógico parte de um olhar nunca neutro.

Às vezes, dar explicações de como imaginamos a cena cedo demais, pode romper e comprometer com a elaboração criativa autônoma, uma vez que, parece ser mais potente criar territórios que possibilitem uma imersão na experiência investigativa da própria temática do projeto ao invés de revelar a ideia central da cena.

Concordamos quando o pesquisador e encenador Antônio Araújo arrisca a dizer que o papel do facilitador do processo criativo se aproxima de um encenador-*performer* e que sua condução consiste “na elaboração do acontecimento cênico” (ARAÚJO, 2008, p. 254). O/a encenador/a-*performer* sempre está nesse “entre” de estímulos, escolhe, não escolhe, decide, não decide, avança, continua, ou não, explica ou cria outros estímulos.

As tensões sempre estarão presentes - invariavelmente, corremos contra um tempo que não temos, e precisamos organizar a seleção das cenas para a estreia. É dificultoso, muitas vezes, não interromper ou avançar, com isso, a hierarquia de tomada de decisões se intensifica com essa pressão de tempo. Na medida em que as dificuldades vão surgindo, a tomada de decisão passa a romper com a hierarquia flutuante do processo.

Como dar continuidade aos estímulos sensoriais sem ser tão hierárquico? Como respeitar os limites do próprio processo criativo sem interromper o procedimento contingente do elenco? Qual o limite hierárquico frente aos avanços que devemos tomar?

Há uma determinada fase dos meus processos que começo a questionar-me qual é o meu papel, devido à liberdade flutuante que é construída durante o percurso. A sensação que me contamina é de que o processo já tenha ganhado seu próprio corpo e que não existe mais necessidade para os estímulos. O que tento direcionar durante nosso percurso, são diversos labirintos com muitas direções cabendo ao elenco a seleção horizontal sem um desvio do tema geral proposto inicialmente. É necessário, dessa maneira, que o próprio elenco, na medida do possível, aprenda a caminhar sozinho na fase próxima da estreia.

Insiro-me sempre neste lugar do olhar e da outra, pois acredito que não adianta encontros longos e saturados se o elenco não estiver imerso tanto na proposta geral do projeto como na sua investigação consigo mesma. Minha prática, dessa forma, gira em torno de um **conforto** e um **desconforto**, onde as hierarquias flutuam dos dois lados, meu e do meu elenco.

Destaco através da tabela a seguir, algumas reflexões a partir de anotações em cadernos de bordo. Essas percepções sinalizam e dão suporte para artistas que podem se identificar de acordo com sua realidade criativa.

SITUAÇÕES EM QUE	HIERARQUIAS	EROTISMO
O elenco propõe	Quando isso ocorre, para que o processo avance decisões podem ser tomadas o que evidencia e pode causar um desconforto no elenco em razão de parecer que a visão do encenador/a seja muito determinante.	Nesse momento a questão do erotismo do próprio encenador/a aparece com mais vigor, pois a partir do momento em que as decisões dele são propostas, seu foco de direcionamento acaba sendo mais determinante.
O elenco não propõe	Quando isso ocorre, o processo caminha de outra forma, o papel do/a encenador/a funciona como um/a mediador/a que guia e sugere a partir do material elaborado pelo elenco.	A questão do erotismo aparece com os materiais criados, a atenção volta-se, dessa forma, para um redimensionamento em que o/a encenador/a seleciona, une e corta.
As Hierarquias flutuam	Quando isso ocorre, parece haver uma tensão entre os dois polos tanto do elenco como do/a encenador/a, pois: - O elenco pode se sentir desconfortável quando suas sugestões são propostas e não acatadas. - O/a encenador/a pode se sentir desconfortável quando suas sugestões não são acatadas.	A questão do erotismo passa também a ser uma questão do elenco; ele pode voltar o olhar para a própria cena e sugerir, mesmo que essa cena não consiga acionar o erotismo no/na encenador/a.
Fonte: Cadernos de bordo do autor. Arquivos pessoais.		

Essas percepções geram possibilidades de encontro com metodologias específicas que ajudarão o elenco a criar outros territórios pessoais e processuais. [Re]definir as etapas e estratégias durante o percurso metodológico é um trabalho de duas vias: uma está relacionada ao processo criativo interno e solitário do próprio encenador/a e a outra está relacionada ao campo perceptivo do elenco e sua relação com as propostas sugeridas de estímulos. Esse contexto multifacetado, parece ser árduo, sobretudo por ser um campo pessoal que emerge antes de tudo da própria recepção do elenco. A materialização de escolhas, nessa medida, flutua.

ARMAGEDOM UM PROCESSO MULTIFACETADO

Armagedom⁴ (2019) foi o resultado da disciplina “Processo de Encenação III⁵”, do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri (URCA), realizada no Sítio Santa Rosa, na cidade de Crato/Ceará. A devida montagem foi um convite para uma experiência do real com o ficcional, no qual diversos fragmentos performativos atemporais e recortes sobre sociedades ocultas-secretas foram exploradas durante os estímulos na sala de ensaio pelas atrizes-*performers*: Cecília Lauritzen, Jordlyane Almeida e Taynaria Romão.

Enquanto metodologia, foram utilizados em sala de ensaio fios de nylon nos corpos das atrizes-*performers*, onde se buscava estabelecer uma relação de conectividade energética e de presença, construção perceptiva delas com elas mesmas, com a outra e com os diferentes espaços. Nossos encontros foram divididos em três fases:

1^o - uma investigação perceptiva em sala de ensaio com direcionamentos secretos, no qual tinham que investigar a partir de algumas escrituras do próprio encenador;

2^o Imersão: um encontro realizado na cascata do Crato; outros em espaços alternativos com árvores e terra da própria universidade do Centro de Artes da URCA, investigando também suas relações com o espaço;

4 Álbum, vídeos e projeto disponível em:

<https://www.flickr.com/photos/146307810@N08/albums/72157677674463507>.

<https://www.youtube.com/watch?v=96F0S0hMHCI>, <https://www.youtube.com/watch?v=kytqsYGGIPs>, https://www.youtube.com/watch?v=pAcR5afR_0c, <https://www.youtube.com/watch?v=EFVYVp64wCU>, <https://www.youtube.com/watch?v=JmK8LHcmPJM>, <https://www.youtube.com/watch?v=byKWriXXtSyt>, <https://www.youtube.com/watch?v=F1kMzvGHeuM>, <https://drive.google.com/file/d/1GqQXull4d2gXTrzTtwwdFmNuBYCNrx2h/view?usp=sharing>. Acesso em: 18. Agosto. 2020.

5 Orientada pela prof^o Cecília Raiffer. Um dos objetivos da disciplina é a criação, elaboração e montagem de espetáculo cênico, com temporada e orientação da professora, compartilhada na Mostra didática ao final de cada semestre no curso de Licenciatura em Teatro da URCA.

13.02.2019

CONEXÕES PRIMEIRAS PRIMEIRAS CONEXÕES

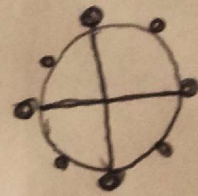
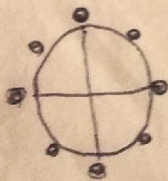
Materializar e simbolizar
corpo é muito difícil.

O movimento é determinado
necessária do FIO pelo tempo

Fios de nylon são como teias, maleáveis, flexíveis, não se rompem com facilidade

Respiração explosão me faz acessar uma energia da terra

entrevista forte mística



Quando é o momento certo de parar e pedir a caixa?

- Estado de Aterço,
- Espera que algo Rompa o Tempo dos
maximos
- Conecta meu Tempo com os deo Maximo
- Sensação de medo, por causa da atmosfera
Oscil
- Tensão, beleza, ~~...~~
- ~~...~~
- Inspiração,
- Descanso
- Calma e Cuidado
- Contato com a Terra
- Energia Misteriosa.

Diário do Armagedon. Arquivo pessoal.

Diário do Armagedon - Arquivo pessoal.

2º Encontro 20.02.19

Contato e conexão pelo fio de nylon é potencializada pela respiração

Respiração com explosão ajudam muito, recupera um tom apressado

Muitas mãos no momento da dupla com Tay
Os figurines perdem movimentos

MÚSICA DO AMERICAN HORROR STORY

A conexão dos corpos e do olhar

O fio indicava por onde se movimenta

A respiração cria o ritmo de movimento

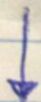
A energia tenta ligar os corpos

ESTAR LIGADAS PRIMEIRAMENTE POR UM FIO, FIO ESSE QUE ME RECORDE O FIO VERMELHO DA VIDA, OU A MITOLOGIA DOS SERES QUE SÃO OS GUARDIÕES DO FIO E DA TESOURA, QUANDO ABRI A CAIXA ME LEMBROU MAIS AINDA, ESTAR LIGADAS PELA RESPIRAÇÃO ME TRANSPORTA PARA A OUTRA, SE TORNA UMA LIGAÇÃO DIRETA PARA A COMUNICAÇÃO,

Diário do Armagedon. Arquivo pessoal.

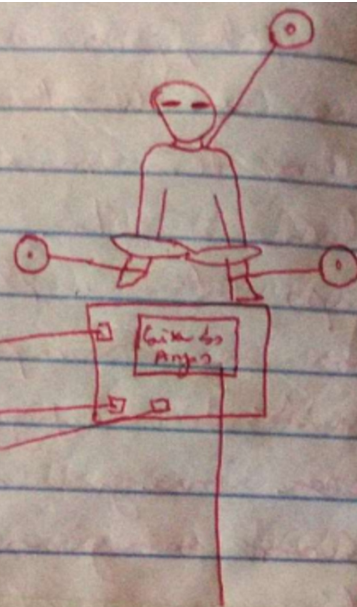
Você deve se separar dos outros e encontrar um lugar para iniciar uma investigação da personificação do seu animal pesquisado.

- você pode usar a sua imagem "mestre" - 1º dia
- você não deve romper o fio
- A Caixa dos Anjos deve ser aberta por todos ao mesmo tempo.



Proibido se vê!

- o fio tem 100 metros
- Proibido se comunicar por voz (falar)
- Proibido abrir a Caixa agora
- Só uma pode falar
- Pode usar o corpo de outra
- Pode usar qualquer lugar



- Vocês devem fazer uma Cena individual.
- Vocês devem fazer uma Cena em grupo.
- É obrigatório o uso da personificação do animal.

Diário do Armagedon. Condução de estímulos. Arquivo pessoal.

10.03.2019

Tactual nos conecta forte à natureza no que ela tem de mais suave, macia, áspera, cortante. Tudo flui com o estímulo da textura, e que toca na pele o corpo responde.

a vespa não se ligou muito aos sons, mas o vermelho é a cor mais encantadora, alucina e acalma. É difícil pensar nos dispositivos de textura mantendo a vespa, parece que com uma representação que não existe.

Contato com a natureza através do Tactual desabeta de seres, insetos e formas de Equilíbrio com o lado da água. Reações ao som, um som mais bruto como da pedra na água durante um estudo de stereo, sons de animais encartes deixam meu animal em stereo.

* Identificar o ambiente de cada animal como meu animal se abstrai a outras espécies?

Sensação de Esta sendo observado.

Diário do Armagedom. Percepção com/sobre as investigações em espaço do Centro de Artes da URCA. Arquivo pessoal.

3^a Vivência com o espaço da estreia: uma imersão no espaço do sítio, partindo de uma investigação com seleção de alguns materiais percebidos por elas, que ocasionou em uma experiência de relação espacial maior a partir do acontecimento e contato com o próprio lugar.

Os espaços cênicos em Armagedom, consistiram em espaços de desvios (FERNANDES, 2010), cujas associações estão relacionadas distantemente de suas identidades originais, e que foram escolhidos pelas suas memórias como: galinheiro desativado, casa destruída por cupins, margem de açude, caminhos de pedras, estradas obscuras, árvores mortas, nascente morta. Esses espaços construíram uma íntima proximidade com diferentes graus de enunciadores da teatralidade, tornando-se “uma polifonia significativa, aberta sobre o espectador” (FERNANDES, 2010, p. 121).

PERCURSO CÊNICO DE ARMAGEDOM

Uma das propostas do processo criativo de Armagedom, foi aproximar o público como integrante de uma sociedade secreta ao se permitir a sua entrada no sítio, utilizando uma blusa branca, uma calça e sapato. Nesta encenação, o público foi guiado por uma atriz-*performer* e um ator-*performer* encapuzados e, em determinado momento, o público teve liberdade de escolha para qual caminho seguir para ver a cena, cuja simultaneidade pôde ser apreciada por meio de uma distância maior.

O deslocamento do público para o sítio, se deu a partir de alguns carros do corpo docente da Escola de Teatro da URCA, visto que ao chegarem próximo do local da cena inicial, o público caminhou cerca de 500 metros até a entrada da porteira, onde as atrizes-*performers* vestidas com mantos pretos que remetiam a bruxas, puderam ser vistas realizando algumas investigações corporais com o espaço.

Ao adentrar no espaço, foram conduzidos até um galinheiro desativado que teve uma banheira com água em que uma atriz-*performer* saiu de dentro. Em seguida, foram guiadas até uma casa destruída por cupins, onde ocorreu a cena de *voodoo*. Ao término, deu-se o momento da escolha guiada no percurso. As cenas seguintes são: uma embaixo de uma árvore morta e a outra como uma tortura. Nessas duas cenas simultâneas, o público poderia direcionar sua visão ou para a cena próxima ou para a cena distante que ocorreram simultaneamente. Em seguida, eles (o público) eram agrupados para irem ver outra cena que era com uma das atrizes-*performers* visitando uma carcaça de boi. Ao término dessa cena, eles foram conduzidos para uma estrada fechada; nesse caminho, tinha uma fonte de água morta. O percurso se encerra em um açude onde todas as atrizes-*performers* reunidas dançam em volta de uma fogueira, cujo término da cena é demarcado com o adentrar das atrizes no açude.

Acredito que com essa aproximação de relação espacial, o público detecta uma atmosfera momentânea que o afeta por alguns segundos iniciais; sejam elas pela visualidade, luz, cor ou corpo. O olhar, nesse momento, confere a teatralidade e cria o *espaço de clivagem* (FÉRAL, 2015), em que cada energia-atmosférica se intensifica na medida em que a experiência de imersão produz a teatralidade do espaço.

Falando sobre Apresentação

A parte que achei interessante foi quando a personagem entro na locheira e se fez de morta depois ficou como se tivesse possuída pelo um espirito do mal. teve um momento que imaginei a ti de ajudar na quele momento, fiquei ansiosa tentando entender depois senti que era só uma incenação na quele outra parte da ~~lona~~ lona que começou o quebra quebra também imaginei que era outra encorporação de espirito. Quando a personagem saio com aquela boneca pra meu lado eu perceci ~~o~~ sera que o ~~o~~ espirito ~~o~~ vai entra em mim mas vi que não era ~~verdade~~ verdade. fazia parte da lona
fim etc.

Carta enviada ao encenador após um ensaio aberto. Arquivo pessoal.



Fotografia: Henrique Guimarães - Acervo autores.

Casa do voodoo
e cena de tortura.
Fotografias:
Henrique Guimarães.
Acervo autores.





Fotografia: Henrique Guimarães - Acervo autores.



Wandeáallyson Landim ©



Wandeáallyson Landim ©



Considerações Finais

As hierarquias no processo criativo flutuam na medida em que as dificuldades e desafios são visíveis para o encenador/a durante a caminhada da montagem. Com os estímulos elaborados como estratégia provisória para a continuidade dele, a construção atua com a imprevisibilidade e disponibilidade do próprio acontecimento, que coloca o corpo do elenco e do facilitador em campo de tensão, alerta e desconforto.

Percebemos que a produção de incentivo para que as atrizes-*performers* construíssem suas investigações com elas mesmas, com a outra e com o espaço, reduziu a necessidade de marcas no decorrer do próprio processo, tornando-se horizontalmente para que as decisões e hierarquias pudessem ser flutuantes, ora com meus incentivos e sugestões enquanto facilitador, ora com as próprias decisões de reorganizações temporais-espaciais que foram tomadas durante a materialização final na encenação performativa de Armagedom.

As hierarquias flutuantes operam em caminhos distintos, que se complementam quando a cena se materializa. É importante salientar que, cada processo exige um tipo de produção e estratégias diversificadas, isto é, o que aqui exponho são reflexões da minha experiência percebida enquanto facilitador de um processo criativo de modo ampliado e horizontal. Cada construção e anotações nos cadernos de encenações é um território singular, onde a poética da mutabilidade se redimensiona com cada elenco.

Em Armagedom, não se teve o foco para a construção de uma representação, mas sim uma encenação que buscou colocar o público em uma zona de desconforto constantemente, possibilitando uma via de leitura que não se coaduna em um único significante, e sim em múltiplas percepções pela experiência e posicionamento em que o público é colocado.

Minha busca enquanto facilitador foi romper e renunciar a diversas estratégias do teatro convencional (no sentido de criação de personagens, marcações fixas e discursos textuais).

Senti-me vulnerável em diversos momentos por acreditar no processo como um acontecimento e facilitar na busca de sentido com elas mesmas durante a fase de investigação. Diversas cenas performativas de Armagedom somente se materializaram durante as estreias, em razão da performatividade dos elementos - **público-espaço-atmosfera**. Mesmo com os ensaios abertos, o calor do momento torna-se uma temporalidade de grande potência para que os materiais investigados delas surjam, mesmo sem elas perceberem, muitas vezes. Verifiquei com meu olhar durante todo o trajeto do processo que:

1. A resignificação do treinamento contribuiu para a presença e imagens provisórias não hierárquicas. (ou seja, a construção de imagens surgiam pelas próprias reconfigurações do corpo do elenco com o público e o espaço);
2. A relação com o espaço ampliou a temporalidade das cenas em que elas investigaram;
3. O erotismo enquanto metáfora para o público não desviar o olhar para as cenas foi um dos fatores que proporcionaram para algumas pessoas a sensação de suspensão do tempo.

Muitas imagens se esvaem pelo percurso do acontecimento cênico, porém, acredito que esses descartes são também fragmentos que o corpo expõe na investigação e que pode retornar por meio da performatividade do ato como potências efêmeras criativas e provisórias para o corpo. Desse efêmero reside um paradoxo, porque parte do elenco não consegue um resgate dos seus materiais (o que não é um fator obrigatório), mas para eu que as acompanhei desde o início, a revisitação foi facilmente percebida.

Não adianta chegar nos encontros com planejado, nosso elenco necessita de estímulos para que possam desenvolver e conseguir sua busca pessoal consigo mesmo, com a outra e com o público, precisamos sobretudo da escuta, de suas sugestões, de seu diálogo. Assim, nosso trabalho como facilitadores de estímulos da cena, é plantar uma semente e esperar que ela germine até a estreia. Um trabalho cauteloso, com irrigações pequenas, respeitando os limites; frágil de um certo modo, porque a qualquer momento podemos feri-la ou assustá-la, destruindo boa parte do percurso.

Gosto de atingir outras camadas internas da percepção através da precisão e ludicidade durante o trajeto criativo. O método surge a partir do olhar, acredito que nossa prática é para o elenco, e sua materialização emerge por meio do olhar de quem frui e faz, é um complemento unificante.

Os rastros dos cadernos de anotações nada mais são que a materialidade da recepção corporal, aparecem como um caos que fornecem futuramente registros a serem refletidas com outro olhar, outra reconfiguração, principalmente porque as experiências são mutáveis e se esvaem com o tempo. A materialidade da cena permanecerá no olhar e imaginário de alguns, mas a recepção-percepção produzida no/pelo corpo de quem investiga ficam como marcas.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Antônio. A encenação performativa. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57375/60357> . Acesso em: 18 out, 2018.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor**. Trad. Anna Viana. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. Trad. J. Guinsburg [et al.]. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Materiais Visuais de Armagedom

<https://www.youtube.com/watch?v=96F0S0hMHCI>. <https://www.youtube.com/watch?v=kytqsYGGIPs>.
https://www.youtube.com/watch?v=pAcR5afR_0c. <https://www.youtube.com/watch?v=EFYVp64wCU>.
<https://www.youtube.com/watch?v=JmK8LHcmPJM>. <https://www.youtube.com/watch?v=byKWrxXtSg>.
<https://www.youtube.com/watch?v=F1kMzvGHeuM>.
<https://drive.google.com/file/d/1GqQXull4d2gXTrzTtwwdFmNuBYCNrx2h/view?usp=sharing>.
<https://www.flickr.com/photos/146307810@N08/albums/72157677674463507>.