

MICRODRAMA: UMA EXPERIÊNCIA DE INSTABILIDADE

Juliana Lima Liconti³⁶
Ana Fabrício³⁷

Faculdade de Artes do Paraná – FAP

RESUMO

O presente artigo relata o processo criativo da cena microdramática *Insônia*, como experiência particular, a partir do qual são descritas as etapas de constituição da cena, bem como a exposição dos momentos de encontro com o público. Uma vivência de instabilidade, que considera o caráter mutável do acontecimento cênico que convoca e constrói os envolvidos – cena, artista e espectador – através da produção e compartilhamento de conhecimento.

Palavras-chave: experiência; processo criativo; cena; microdrama.

ABSTRACT

This article reports on a creative process from which are described the steps to set up the scene, as well as exposure of the moments of encounter with the public. An experience of instability, because it considers the changing character of the scenic event that calls and constructs involved - scene, artist and viewer - through the production and sharing of knowledge.

Keywords: experience; creative process; scene; microdrama.

³⁶ Acadêmica do 3º ano do curso de Bacharelado em Artes Cênicas com habilitação em interpretação teatral, da Faculdade de Artes do Paraná (FAP); Graduanda em Comunicação Institucional pela UTFPR, ju_liconti@hotmail.com.

³⁷ Professora Assistente na Faculdade de Artes do Paraná, Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, membro do Grupo de Pesquisas Arte e Performance e coordenadora do Grupo de Estudos Improvisação e Espetacularidade. E-mail: ana.fabricio@gmail.com.

INTRODUZINDO

O presente artigo aborda as experiências vivenciadas durante o processo criativo da cena microdramática *Insônia*, elaborada durante o desenvolvimento do projeto de pesquisa coordenado pela Ma. Ana Cristina Fabrício “Microdrama: comunicação e cena”, a partir da perspectiva de uma das alunas colaboradoras. Esta exposição pretende contribuir com a reflexão sobre como a cena modifica-se em função da relação artista e espectador. Tomando a obra cênica como um lugar de conhecimento, entende-se que cena, artista e espectador constroem-se neste encontro, são resultantes da experiência compartilhada, ou seja, acredita-se que “(...) o fenômeno do conhecer é um todo integrado e está fundamentado da mesma forma em todos os seus âmbitos” (MATURANA; VARELA, 2001, p 33).

Toma-se aqui a experiência como social e constituinte da produção de sentido, considerando-a como um alicerce no processo da cognição humana (MARCUSCHI, 1999). O que se dá não apenas através da memória³⁸, mas e principalmente no presente, enquanto o conhecimento é construído, colaborando com formação dos seres envolvidos. Simultaneamente, numa atividade conjunta, constrói-se o ambiente da experiência que é fruto da interação ativa entre todos os elementos interatuantes. “(...) Pode-se dizer que construímos o mundo e, ao mesmo tempo, somos construídos por ele (...) tal construção é necessariamente compartilhada” (MATURANA; VARELA, 2001, p.11).

Para elaboração de um microdrama, o artista necessita definir quais são seus objetivos semânticos quando agrupa uma série de signos para a criação de uma cena, todavia, ele deve estar consciente de que não é a origem deste dizer, pois, “(...) os comportamentos linguísticos humanos (...) são condutas que ocorrem num domínio de acoplamento estrutural ontogênico que nós (...) mantemos como resultado de ontogenias coletivas” (Idem, p.230). Assim, o sujeito é atravessado pelo discurso e se constitui simultaneamente à construção de sentido que ocorre no acontecimento cênico, mediante a relação com o espectador. Uma obra cênica não é e não será uma obra pronta³⁹ e o artista não tem domínio integral sobre ela.

Neste sentido o processo de construção microdramático se apresenta de maneira privilegiada para as reflexões propostas, porque, ao abrir mão da palavra como campo semântico principal, busca estruturar-se no domínio do movimento. Corroborando a ideia de que “O corpo

³⁸ Entende-se memória como “(...) a reatualização de acontecimentos e práticas passadas em um momento presente” (MARIANI, B. S. C. **Discurso e Memória**, 1998, p.30).

³⁹ Questiona-se, inclusive, a possibilidade de existência de uma obra pronta. Tudo é movimento e transformação, nada é inerte.

vivo se constrói como uma espécie de modelo semântico e este modelo emerge sempre da ação. Não a precede” (GREINER, 2005, p.66), a criação microdramática trabalha numa chave denominada “metáfora corporal”, na qual os signos reconhecíveis podem ser apenas indiciais, agenciando intensamente o público, para construção de sentidos.

A PREPARAÇÃO

O processo criativo de *Insônia* foi desenvolvido através da participação de alunos de Artes Cênicas da Faculdade de Artes do Paraná⁴⁰ no grupo Tosco⁴¹, criado pela professora Ana Fabrício para o desenvolvimento das primeiras pesquisas em torno do microdrama⁴². Em 2010, o grupo foi retomado com o objetivo de esclarecer algumas inquietações remanescentes da pesquisa iniciada em 2006 em torno do microdrama.

O foco era aprofundar os fundamentos do microdrama, tais como, a forma como estavam apropriados os conceitos de signo, metáfora, comunicação e entropia no contexto microdramático, assim como investigar quais as relações que esta dinâmica estabelecia com o trabalho realizado por Étienne Decroux. Quanto a este, percebeu-se, através dos estudos realizados, que as aproximações existiam sim, mas apenas em alguns objetivos, posto que as dinâmicas utilizadas para o treinamento na Mímica Corporal Dramática, bem como o resultado cênico eram bastante distintos. Neste sentido foi importante a experiência da oficina de Máscara Neutra⁴³, pois notou-se que o agenciamento físico requisitado neste fundamento da MCD é de uma natureza diferente da requerida nos trabalhos corporais relativos às práticas microdramáticas. Paralelamente, neste primeiro período, foram explorados microdramas tendo como objetivo perceber, com clareza, formas de organizar os movimentos numa metáfora corporal para procurar produzir a comunicação da ideia gerativa. Este processo ficou centrado em três pilares: as derivações possíveis do tema “mudança” em micronarrativas, a utilização de objetos, assim como a qualificação do trabalho corporal a partir da colaboração da professora Ma. Gisele Onuki.

⁴⁰ Além Juliana Liconti, fizeram parte do processo Cristiano Naguel, Paulo Eduardo Pinheiro Rosa, Renata Cunali e Talita Neves. O grupo, na primeira fase de retomada, contou ainda com a participação de Diego Davoli.

⁴¹ O grupo foi criado em 2006 com a participação de vários discentes colaboradores e desativado em 2008.

⁴² Cena não verbal na qual o ator torna-se “agente de mediação” (FABRÍCIO, A. C. 2008. p.72), pois seu corpo é o mecanismo criador de discurso através da metáfora.

⁴³ A máscara neutra é um grande instrumento para desenvolver o trabalho físico e expressivo do ator. Por ser uma máscara didática, ela nos possibilita aprofundar e aprimorar o potencial expressivo do artista, através da ação de um corpo vivo e presente.

Em 2011, na segunda fase da pesquisa, deu-se início ao processo de criação da cena *Insônia* que teve suas micronarrativas⁴⁴ criadas a partir de fragmentos da obra *Chroniques des jours entiers et des nuits entières* do dramaturgo, diretor e roteirista francês Xavier Durringer que aborda situações da esfera amorosa. A estrutura foi organizada como uma colagem dos vários microdramas construídos individual e coletivamente, dependendo dos objetivos de cada etapa. Seguiu-se, a princípio, a seguinte metodologia:

a) Produção da dramaturgia; b) Análise da dramaturgia; c) Escolha e organização de signos para a construção da cena; d) Comunicação através da metáfora corporal, de uma dramaturgia sintética aberta a significações; e) a dinâmica corporal do ator como meio” (FABRÍCIO, A. C. 2008, p. 72).

O resultado foi uma cena espetacular de aproximadamente 20 minutos, na qual os artistas colaboradores apresentavam simultaneamente seus microdramas. Este formato de apresentação permitia que o público desenvolvesse experiências de fruição diversificadas, determinadas pelas escolhas realizadas quanto ao campo de visão, mais aberto ou fechado em apenas um microdrama. Os momentos de transição caracterizavam-se por cenas variáveis construídas a partir da interação entre os atores, suas relações com o espaço e outros recursos improvisacionais. Também foram introduzidos mecanismos de desestabilização ou atualização⁴⁵ da ação cênica a partir de um disparador fixo. No primeiro caso, quando a frase “abro a janela” fosse dita, os atores deveriam iniciar uma nova sequência de movimentos ou renovar a de base com a primeira palavra que lhes viesse a mente. No segundo, cinco malas deixadas nos limites do espaço cênico, desde o início da cena, deviam ser trazidas para ação e bilhetes, escritos pelo público, guardados ali antes do início da apresentação, serviriam de estímulos para o estabelecimento de novas relações com os companheiros de cena, a própria mala e seu conteúdo e o espaço. Quando os atores percebessem o esgotamento da ação, deveriam criar uma transição para retornar às sequências previamente elaboradas.

Devido a essas exigências, era fundamental o aprimoramento do estado de presença dos atores que precisavam manter dois níveis de atenção. O primeiro mais geral: a necessidade de atentar-se ao tempo dos parceiros, pois, era importante que os ritmos estivessem em sintonia, considerando a possibilidade de transição de um microdrama individual para um coletivo. O segundo nível, mais particular, era a percepção e plasticidade dos movimentos, primordial para a

⁴⁴ Narrativas concisas e breves que comunicam por meio do subentendido porque contêm, preferencialmente, apenas núcleos de linguagem. Constituem a dramaturgia do Microdrama. Mais características são encontradas em FABRÍCIO, A. C. **Um processo de criação em dinâmicas não verbais para a formação do ator**, 2008.

⁴⁵ Atualizar no sentido de renovação das atenções para o aqui agora, ativando a presença efetiva dos atores na ação cênica.

qualidade do espetáculo, concedendo vida ao acontecimento cênico e dificultando a mecanização das ações.

UM PROCESSO

O relato desta experiência daqui em diante vai considerar uma abordagem mais pessoal, mesclando descrições, referencial teórico e linguagem metafórica, acreditando que deve fazer parte do trabalho artístico acadêmico o encontro entre a objetividade e os deleites subjetivos.

O processo de criação de *Insônia* teve início com os microdramas individuais desenvolvidos a partir de uma única micronarrativa escrita coletivamente. Com a micronarrativa “Noites inteiras sem chegar ou partir”, cada ator criou sua metáfora corporal e foi orientado a manipular os movimentos criados no corpo de um dos parceiros do grupo, oferecendo ao outro a oportunidade de aprimorá-la. Era um processo delicado, pois cabia ao ator assimilar o caráter poético de uma sequência corporal com movimentos e ritmos que não correspondiam aos de sua escolha. Era preciso dar sentido para cada movimento, não somente justificativas que permitissem a construção de um significado, mas principalmente era necessário investigar, decupar cada sinuosidade do movimento, perceber as mudanças no estado mente/corpo e adentrar nesse ilustre desconhecido. Considerando que no corpo “(...) toda a informação que chega entra em negociação com as que já estão (...)” (GREINER, 2005, p. 130), as cenas se desenvolviam num contexto para além de um simples processo de transmissão da informação recebida, gerava-se ali uma contaminação poética.

Um simples deixar manipular-se pode adquirir grandes dimensões, dependendo apenas da relevância dada a cada acontecimento. Concentrar as energias no momento de ser/estar: meditativo/contemplativo/ativo é um caminho fecundo, e passear lentamente em suas beiradas pode levar a lugares surpreendentes, pois “conhecer é crescer em complexidade” (VIEIRA, 2006, p.25). A vivência de criar a partir da manipulação exigia desprendimento e estimulava a capacidade de recepção do material, afinal, tratava-se invariavelmente de uma interpretação diversa da que se tinha a priori e necessitava ganhar organicidade. Criava-se, a partir desta dinâmica, um campo energético que estabelecia uma complexa rede de inter cruzamentos dos elementos existentes na ideia inicial e as provenientes do movimento informado diretamente ao corpo. Depois do acolhimento do novo microdrama, foram propostos vários estímulos para aprimorar a linguagem corporal e suas possibilidades comunicativas, como modificar as bases de

apoio dos movimentos, repetir a sequência em ritmos diferentes, inserir sons e palavras⁴⁶ e recursos imagéticos que auxiliassem na descoberta do que era essencial comunicar.

O refinamento nesse primeiro momento da cena *Insônia* foi bastante desenvolvido, atrelava-se o processo criativo ao trabalho de consciência corporal. Investigando formas diversas de executar uma mesma sequência, descobriam-se outras disponibilidades corporais, a partir da solicitação de diferentes regiões do corpo. Também procurava-se verificar que a qualidade do movimento, intensificada pela conscientização de suas potencialidades, diminuía os ruídos de comunicação gerados pela habilidade pouco desenvolvida para executar as ações criadas.

Embora a definição dos signos seja fundamental ao processo, pois o artista necessita ter com clareza quais são os seus objetivos ao realizar uma cena, que tipo de comunicação pretende estabelecer, procura-se manter a consciência de que a compreensão é uma “(...) atividade de co-produção de sentido guiada por fatores que se dão pela mediação da linguagem que atua em espaços cognitivos variados e simultâneos” (MARCUSCHI, L. 1999, p 15). Não há uma real autonomia discursiva, pois o processo comunicativo pressupõe a troca, mas ela não ocorre de forma linear, é na interação que a construção de sentido acontece e há vários elementos presentes no ambiente relacional que interferem nesse processo e também se constituem dentro dele.

A situação paradoxal emerge do fato que para proferir discurso os sujeitos⁴⁷ necessitam crer que são a origem do dizer, mesmo que se saiba que se definem por um discurso preexistente. No caso da criação microdramática, devido à sua metodologia altamente racional, é necessário o cuidado para não crer que se detém o domínio da criação artística, pois essa visão tende a mecanizar a dinâmica cênica e colocar o artista em uma atitude defensiva perante as críticas decorrentes de seu trabalho, o que reduz a capacidade de aprendizado diante da diferença e restringe as possibilidades de troca. A experiência de compartilhamento da criação da primeira parte de *Insônia* proporcionou enxergar com clareza esta reflexão.

A micronarrativa, “Noites inteiras sem chegar ou partir”, no processo individual de elaboração, foi restringida aos elementos: ir e vir, sem efetivamente chegar a lugar nenhum. A metáfora corporal foi composta por uma trajetória com o corpo em arrastamento que era finalizada exatamente no ponto inicial. Durante o percurso, o texto da micronarrativa era

⁴⁶Desde que estas não tivessem dimensão dialógica.

⁴⁷ Conceito de sujeito visto pelo viés de Lacan, no qual não se pode defini-lo em substância porque só se define em relação ao outro. Assim, o inconsciente se estrutura como linguagem e é atravessado pelo discurso dos outros.

cantarolado no ritmo de canção de ninar. Esta ideia foi inserida a partir de um diálogo sonoro que se instaurou entre os colegas de cena espalhados pelo espaço realizando seus microdramas individuais.

A segunda fase da cena também passou pela manipulação e correspondia a um momento em que depois da noite inquieta, era preciso levantar e encarar a vida. Como proposta para alterar o contexto introspectivo fecundado na solidão noturna, incluiu-se um objeto do cotidiano na criação da metáfora corporal. O objeto escolhido, diferentemente dos colegas que optaram por objetos físicos, era uma janela imaginária, que quando avistada interrompia o estado e a dinâmica corporal em desenvolvimento com a possibilidade do *diferente*, sugerido pela janela. Essa potência gerou o impulso de ir até a janela e verbalizar a ação com a frase: “abro a janela”.

A verbalização tinha a função de romper com os ritmos e atmosferas desenvolvidas até ali, instaurar o caos, propiciando liberdade improvisacional para todos os atores que verbalizavam a primeira palavra que lhes invadisse a mente, reagindo ao impulso na dimensão do movimento⁴⁸ e do espaço. Entendendo que a racionalidade na construção da cena microdramática tende a aumentar a possibilidade de cristalização das ações, era fundamental colocar-se em zona de risco, em contato com a iminência do erro, convertendo-a em energia mobilizadora. A existência desse espaço/tempo improvisado alterava e afetava as dinâmicas pré-fixadas promovendo muita instabilidade. A maneira de desenvolver os percursos diferenciava-se em cada execução e os estados que a palavra utilizada carregava em cada contexto, modificava a relação entre os atores e a forma como se colocavam diante dos outros microdramas da cena.

No microdrama realizado em dupla, a metáfora corporal foi estruturada tendo em vista a ideia do confronto entre a onda do mar e a pedra. Porém, quando a micronarrativa se apresenta já como metáfora, há uma dificuldade, pois a imagem suscitada ganha contornos muito fortes, tornando difícil não reproduzi-la em termos corporais, num sentido sempre muito próximo ao literal, comprometendo a produção partilhada de sentidos que o Microdrama pretende. Assim, trabalhou-se com a dinâmica do embate “onda x pedra” com o mínimo de informações necessárias, ampliando o horizonte de interpretações.

Para o penúltimo microdrama individual, as dicotomias “amor e ódio” e “vida e morte”, presentes no texto francês, geraram micronarrativas que exploravam a possível sedução existente no ato de suicidar-se ou oferecer-se em sacrifício. Para a última etapa foram desenvolvidos um microdrama em dupla e um individual. No primeiro, a necessidade de mudança foi trabalhada no

⁴⁸ No sentido de que o estado precisa ser externalizado corporalmente, como todo trabalho desenvolvido no viés microdramático.

contexto de violência, também sugerido em *Chroniques des jours entiers et des nuits entières*, como um mecanismo para finalizar a exploração do contexto da perda. A metáfora corporal, para contemplar esta demanda, aludia à imagem de um agressor invisível que puxava cabelos das atrizes da dupla até que uma delas gritava: “PARA!”. Este momento passou a indicar o final desta sequência, abrindo para a última transição que investigou a imobilidade como dispositivo acumulador de energia.

No último microdrama individual, a sequência tinha como ideia central a impossibilidade de se fugir do passado, considerando, no entanto, a possibilidade de reinventá-lo, através do aprendizado obtido, uma vez que“(…) a vida é um processo de conhecimento” (MATURANA; VARELA, 2001, p.8). Nesta metáfora corporal entravam as malas citadas anteriormente, o bilhete e o objeto ali contido. No contexto abordado, folhas de papel significavam uma vida transformada em cartas, bilhetes, rabiscos. A dinâmica dos movimentos remetia ao desejo de jogá-los fora, mas de repente um traço antes incompreendido, passa a fazer todo o sentido, gerando a tranquilidade necessária para dormir, findando a Insônia.

Chega-se assim ao fim do processo criativo. Chega-se? Uma obra nunca está pronta e acabada, assim como os seres humanos nunca estão prontos. Porque, então, haveriam de terminar algo? Mas esse é o paradoxo, quanto mais se tenta, mais se mobiliza e nunca se resolve.

O ENCONTRO

(…) a cada momento elas nos surpreendem, revelando-nos que aquilo que pensávamos ser repetição sempre foi diferença, e o que julgávamos ser monotonia nunca deixou de ser criatividade (MATURANA; VARELA, 2001, p.11).

Por fim chegou a hora do encontro, da descoberta, do desvelamento, da apresentação, da presença. Nesta etapa o experiencial do relato e sua reflexão, desenvolvida no “domínio da subjetividade” (MATURANA; VARELA, 2001, p.17), convoca o “eu” para assumir a voz do texto, e compartilhar as sensações vivenciadas num contexto exclusivamente individual.

Foram realizadas três apresentações, sendo que duas tiveram número reduzido de pessoas na plateia e ocorreram no TELAB⁴⁹. Já a última, não obstante a maior quantidade de pessoas, aconteceu em um dos estúdios de ensaio da FAP. Destas abordarei apenas a primeira e a última porque contaram com espaços e condições diferenciadas.

⁴⁹ Teatro Laboratório da FAP.

O primeiro encontro com o público foi antecedido por um aquecimento muito concentrado, no qual se procurava investigar as reverberações energéticas do corpo, mantendo uma especial atenção a respiração de forma a estimular várias regiões corpóreas. Após este trabalho, aconteceram duas passagens de cena, a primeira enquanto ensaio e a segunda com a participação de espectadores, ambas foram filmadas.

A primeira passagem, embora não se caracterizasse como apresentação pública, será abordada tendo em vista seus ganhos qualitativos, oriundos do aquecimento que foi estendido à realização do ensaio como um todo. Esta não interrupção proporcionou uma imensa disponibilidade para a ação. A sensação de presença por mim vivenciada era algo próximo ao flutuar, como se o ambiente fosse isento de gravidade. O peso imposto aos movimentos, originário da carga emocional que eu impunha, acabava destacando elementos que tornavam a cena carregada, porém ausentaram-se nesse momento de encontro com a leveza. “(...) a melancolia é a tristeza que se tornou leve, o humor é o cômico que perdeu o peso corpóreo” (CALVINO, I. 1990, p 32). A atmosfera do ambiente estava limpa, o único foco era a qualidade da execução dos microdramas.

Já na segunda passada, caracterizada como espetáculo, acredito que devido principalmente ao intervalo que a precedeu, assim como alguns problemas técnicos da sonoplastia⁵⁰, percebi uma mudança, desta vez com perda da qualidade do meu estado para a cena. Senti insegurança ao não saber quando iniciar a sequência e isso fez com que surgissem coisas novas, como por exemplo, na primeira sequência. Ali houve uma perda parcial da noção de espaço, eu esbarrei ou quase em vários objetos, nas malas, na garrafa de café, e acabei por me distanciar justamente da atriz que eu deveria me aproximar. As relações com os outros atores ficaram comprometidas, encontros que costumavam ocorrer não aconteceram. Neste processo essa alteração não é vista como erro, mas como um espaço de diferença construído a partir das circunstâncias externas que alteraram a minha forma de estabelecer contato em cena. Acabei, então, por me conectar aos objetos e as sensações que eles me transmitiam, evitando a aproximação dos colegas. Notei que não tinha controle sobre o que se passava, era um estado muito forte, e eu dei vazão, pois sabia que era coerente com a proposta cênica, não havia motivo para negá-lo.

Após a realização do disparador “abro a janela”, a primeira palavra a adentrar meu pensamento foi dormência. O estado, cujas consequências descrevi acima, palavrou-se,

⁵⁰ A sonoplastia era também um agente disparador, assim o sonoplasta escolhia o momento mais adequado para colocar a trilha.

fortaleceu-se ao ponto de reverberar pelo corpo. Assim, algo que a princípio deveria ser mais interno e imóvel, expandiu-se espacialmente: o formigamento ficou evidente, inclusive para o público que reconhecia os processos internos daquele momento através da transposição imediata, decorrente do estado que me atravessava, para a esfera da ação visível. Uma sensação de enrijecimento e imobilidade no dedo médio causou a necessidade de mobilidade do resto da mão, que em seguida se propagou mobilizando o corpo como um todo.

Esta dinâmica corporal restringiu ainda mais minha relação com os outros atores e uma queda que deveria ser proveniente de um choque entre três diferentes realidades, tornou-se um conflito entre duas, que de qualquer forma afetou o universo criado por mim. Embora eu não tenha me relacionado com eles a sua queda me derrubou. Nos microdramas posteriores, mesmo nos realizados em dupla, a minha “passividade” persistiu. O estado que se instaurou manteve-se com variações de intensidade no decorrer da cena.

Após o grito de “Para”, queria manter-me imóvel, a duração daquele momento alargou-se, parecia uma eternidade. Em um ímpeto, gerado pelo acúmulo energético, utilizei o impulso e o canalizei para ir ao encontro de uma das malas que estavam distribuídas no espaço cênico para tomar contato com os bilhetes, bem como os objetos para a execução do último microdrama individual, encerrando a cena *Insônia*.

Cada bilhete proporcionava um tipo de reação diferente: introspectiva, lúdica, comunicacional, um leque de inúmeras possibilidades. Desse encontro, no qual as pessoas cederam um pedacinho do que elas são, gerando a oportunidade de estabelecer um vínculo mais intenso com elas, as palavras dos bilhetes condicionavam o encaminhamento da cena, ampliando a minha compreensão da composição cênica. A relação com eles gerava ações e a partir delas novos entendimentos surgiam e podia-se perceber “(...) o corpo como um todo que aprende enquanto age” (MEYER, 2007, p. 105). Eu não lembro qual era o conteúdo do meu bilhete, recordo-me apenas do que ele causou em mim: quebrou o estado incidente e transformou-o em ação ansiosa mesclada com energia alegre. Este novo estado retomou a leveza existente na primeira passagem de cena.

A segunda apresentação é quase um total apagamento, como se eu não quisesse conceder a essas memórias a objetividade da descrição, sei que elas me constituem, mas não consigo trazê-las para a consciência. *A memória e seus grandes buracos negros, na tentativa de recordar, imagens e sensações aparecem como flashes e escapam após o primeiro suspiro consciente. Sempre que há a intenção de controlar a vida, ela insiste em demonstrar que caminha ao lado,*

construindo e sendo construída: agentes passivos, em escuta ativa. Não é dicotomia, é mistura de supostos opostos.

Já a terceira apresentação, teve vários elementos diferenciadores que a tornaram extremamente marcante. O número de pessoas na plateia, muito maior do que as anteriores, o espaço menor, um espelho cobrindo toda uma parede, a proximidade e a entrada repentina do público, foram fatores determinantes do resultado partilhado neste dia.

Estávamos numa atmosfera descontraída, após breve aquecimento, quando de repente as pessoas adentraram ao espaço. Ficamos surpresos, não havíamos nos preparado para a entrada dos espectadores e de forma incerta e instável colocamo-nos nas posições iniciais de cena. Comecei minha movimentação, não consegui avistar se os parceiros de cena tinham iniciado junto comigo. Resolvi assumir essa responsabilidade porque a minha sequência tinha estímulos sonoros, assim, mesmo aqueles impossibilitados de me ver, poderiam ouvir-me.

A minha trajetória ficou reduzida e eu precisava adaptar as durações do movimento em função do espaço, em alguns momentos o resultado foi satisfatório, em outros percebi o descolamento entre o tempo e o caminho percorrido. Precisava de mais espaço para chegar a determinados estados, como não os atingia, forçava. A sensação era de que a minha estratégia tinha ficado evidente ao público.

No momento do disparador da palavra, senti meu estômago queimar por dentro e fiz-me palavrear: queimar, queimar-me, queimar-se. *O chão quente me queima, não quero colocar os pés sobre ele.* Então dava saltos, tentativas de colocar reduzidas áreas do corpo em contato com o chão. Esta mobilização corporal deixou-me em estado de exaustão rapidamente. Sentia o suor percorrendo a face. Não sabia o que fazer, estava cansada tinha consciência que não aguentaria sustentar aquela qualidade corporal por muito tempo. Meus parceiros ainda não estavam preparados para iniciar a primeira interação intencional e eu não encontrava justificativas para reduzir o ritmo dentro daquele contexto, o chão não havia parado de queimar, era a atriz quem estava cansada.

A solução foi aprofundar as queimaduras tornando a imagem mais interna. Já não mais importava manter os pés afastados do chão, o corpo inteiro queimava. A energia despendida assumiu outro foco de atenção e pude relaxar as regiões fatigadas. O outro momento crítico foi a leitura dos bilhetes. Quem escreveu o recado dentro da mala que escolhi, fazia referência a um processo criativo do qual eu tomava parte, tratava-se praticamente de uma “piada interna”. Ao lê-la foi como se eu tivesse sido retirada do contexto da cena, aquilo esvaziou completamente as

minhas intenções e funções naquele lugar e ao mesmo tempo não encontrei uma forma de finalizar o percurso. Entrei num círculo vicioso, quanto mais eu tentava sair, mais eu estendia a minha permanência em cena em busca de uma motivação contextualizada que impulsionasse a minha saída. Resolvi compartilhar com o público o que gerou a minha instabilidade e por esse motivo li o bilhete antes de sair de cena.

Até aqui compartilhei as minhas experiências dos encontros com o público, mas tenho como meta constante:

Perceber tudo o que implica essa coincidência contínua de nosso ser, nosso fazer e nosso conhecer, deixando de lado nossa atitude cotidiana de pôr sobre nossa experiência um selo de inquestionabilidade, como se ela refletisse um mundo absoluto (MATURANA; VARELA, 2001, p.31).

Essa foi a razão pela qual descrevi os encontros em primeira pessoa, pois não pretendo afirmar verdades, muito menos absolutas. Apresentei um modo de ver, diante da imensidão de outras possibilidades. Meu olhar se constrói, é construído e muda sempre, essa é a única certeza. Quanto ao público, ao final respondia um questionário tentando traduzir sua fruição em palavras. Sabe-se que essa iniciativa reduz a experiência em si, mas é uma tentativa de fazer subjetividade e objetividade aproximarem-se. A intenção foi entender o quanto da expectativa de como a cena percebida pelo público correspondia ao que se projetava, mesmo com fronteiras complacentes sobre a recepção. No entanto, tenho a clareza de que o fundamental é o encontro, gerador de mudanças. O acontecimento que em minúsculas proporções, imperceptíveis aos toscos sentidos humanos, ocorre vivo e pulsante. Não está fora, nem dentro de nós, está em tudo, é energia potencial de mobilidade.

CONCLUINDO?

(...) há muitas circunstâncias (...) em que podemos aplicar uma descrição semântica a um fenômeno social. Isso se faz freqüentemente como um recurso literário ou metafórico, que torna a situação comparável a uma interação lingüística humana (MATURANA, H. VARELA, F. 2001, p. 229).

O fenômeno teatral enquanto "(...) comportamento comunicativo (...) pode ser tratado como lingüístico"⁵¹ (MATURANA; VARELA, 2001, p.229), ou seja, enquadra-se nos exemplos nos quais o processo acima ocorreu. Esse fator possibilitou que fossem efetuados muitos paralelos com os valores literários apresentados por Ítalo Calvino no livro "Seis propostas para o próximo milênio", valores que perpassam a arte como um todo. Deste encontro, no qual foi exercitada a

⁵¹ Nos quais o que determina o comportamento é o significado que pode ser a ele atribuído.

“(...) nossa maneira de particular de ser humanos e estar no fazer humano” (MATURANA; VARELA, 2001, p.32), possibilitada pela linguagem com a qual estabelecemos um “diálogo imaginado” (Idem, p.32), emergiram vários entendimentos sobre o trabalho com o microdrama.

Leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade. A leveza enquanto subtração do peso, a rapidez como concisão, exatidão no sentido de ser preciso no processo de criação, a visibilidade para estimular a imaginação e multiplicidade das infinitas perspectivas. Essas são as ideias centrais defendidas no conteúdo do livro de Calvino e estão em diálogo com as aspirações microdramáticas, tanto que no fragmento a seguir tem-se o que se pode considerar como um objetivo do microdrama:

Construir uma estrutura facetada em que cada texto curto está próximo dos outros, numa sucessão que não implica uma consequencialidade ou uma hierarquia, mas uma rede dentro da qual se podem traçar múltiplos percursos e extrair conclusões múltiplas e ramificadas (CALVINO, 1990, p. 86).

Estas noções, foram importantes para o processo criativo, proporcionaram maior clareza na busca da aplicação prática dos princípios da cena microdramática. Cada vez que se apresenta, se ensaia ou até mesmo se escreve – como neste artigo – uma Insônia renovada surge. Por esta razão a conclusão é interrogativa, justamente porque a experiência alimentou-se da instabilidade da criação, conseqüentemente não há conclusão e, caso haja, ela modifica-se a cada novo instante, pois é “(...) o conhecimento do conhecimento, que cria o comprometimento” (MATURANA; VARELA, 2001, p.270). É necessário adquirir a consciência de que interferimos no mundo, ele não possui “um devir independente de nós” (Idem, p.271), atua-se e modifica-se o mundo em processos diretos e indiretos, assim como ele também altera os seres humanos, em constante interdependência.

REFERÊNCIAS

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FABRÍCIO, Ana C. **Um processo de criação em dinâmicas não verbais para a formação do ator**, 2008.

GREINER, Christine. **O Corpo**. São Paulo: Annablume, 2005.

MARCUSCHI, Luiz A. Aspectos linguísticos, sociais e cognitivos na produção de sentido. **Revista do GELNE**, Pernambuco, nº 1, p. 7-15, 1999.

MARIANI, B. S. C. **Discurso e Memória**. Cadernos de Letras da UFF, Niterói, Rio de Janeiro , v. 14, p. 30-42, 1998.

MATURANA, Humberto R; VARELA, Francisco J. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana**. São Paulo: Palas Athena, 2001.

MEYER, Sandra. As ações físicas e o problema corpo-mente. **Revista Urdimento**. Santa Catarina, nº 9, p 97 -110, 2007.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. **Teoria do conhecimento e arte: formas de conhecimento, arte e ciência uma visão a partir da complexidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2006.