

## MEMÓRIA: CAMINHO PARA AUTOCONHECIMENTO E IMPULSO PARA CRIAÇÃO

*Antônio Ricardo Fagundes de Oliveira (UFOB)<sup>1</sup>*

Este artigo compartilha aulas de Teatro para mulheres trabalhadoras em situação de risco na zona rural de Santa Maria da Vitória (Bahia). Retrata o encaminhamento de técnicas que, através do teatro, possibilitam a noção de si, num onde e num quando, agindo conscientemente, aumentando autoestima e expressividade de cada uma.

Teatro; Expressividade; Sujeito.

## MEMORY: PATH TO SELF AND PUSH FOR CREATION

This article shares theater classes for working women at risk situation in rural area of Santa Maria da Vitória (Bahia). It depicts the routing techniques, through theater, enable sense of self, a where and a when, acting consciously, increasing self-esteem and expressivity of each one.

Theater; Expressivity; Subject.

A arte do Teatro sempre exerceu fascínio à natureza humana. Inúmeras formas existiram e existem de se fazer Teatro. Todas comunicando algo para alguém. Atores, em cena, defendendo almas, falando de sentimentos, contextos históricos de cada época...

Não é à toa que desde a Grécia Antiga, as tragédias serviam como instrumento de educação para a sociedade, desencadeando em investigações acerca dessa prática artística. Desde estudos que, originalmente, se baseavam no olhar de pensadores, filósofos, a exemplo de Aristóteles (1999), que observavam o objeto teatral e elaborava reflexões, às vezes normas sobre como ele deveria funcionar, até os dias de hoje, onde também passa a ser objeto de investigação para pesquisadores e artistas de teatro.

### SINTO LOGO EXISTO?

Ao enveredar por um personagem ou improvisação, entramos em contato, primeiro, consigo mesmo. Conhecer a si é um bom primeiro passo para conhecer o outro (personagem), o outro (parceiro de cena), o outro (público).

Somos um corpo ou possuímos um corpo?

Há que se ter a noção de si, estar conectado ao estado de corpo subjetivado a partir do que temos noção de estruturas físicas como músculos, ossos, líquidos, órgãos... que nos constituem. Bem como ter noção dos sentimentos, emoções e imagens que

produzimos, abrindo espaço para nossa intuição, memórias e crenças.

O que nos move? Como nos movemos? Onde nos movemos?

Como nos lembra Muniz Sodré (1998, p 36), "Quanto mais livre se sente um corpo, maior o alcance desse poder de orientar-se por si mesmo por seus próprios padrões". Christine Greiner (2005), nos alerta que todo ser humano tem um corpo, não sendo privilégio, apenas, de atores, dançarinos e atletas. Por mais incômodas que sejam dores de cabeça ou de dente, estas fazem lembrar aos mais sedentários que eles também possuem um corpo. Mas afinal: possuímos um corpo ou somos um corpo?

A identidade não é algo unificado e inato, mas algo que se forma a partir do olhar do outro. Assim ela está sempre incompleta, em processo. Só na imaginação nós a vivenciamos como algo unificado e acabado. E só através do simbólico podemos desconstruí-la, reorganizá-la etc..

Assim, o ser humano não possui uma subjetividade una, mas é proprietário de seu patrimônio genético. Que segundo Dani Lima (2003, p.87), trata-se "da única coisa que esse 'eu' possui na melhor das hipóteses". Trata-se, portanto, de um sujeito fragmentado, composto não de uma, mas sim de várias identidades, sem que haja, necessariamente, um elo de coerência entre as partes.

Esse sujeito, através da Educação Somática, não é mais um objeto que somente absorve os

conhecimentos sociais; ele pode, através de um processo auto-cognitivo de descobrimento e definição de suas próprias características e necessidades, compreender e planejar sua existência, transformando-se e agindo de forma ativa e não passiva como a maioria de nós vivemos. Vinculada ao treinamento de atores e dançarinos, a Educação Somática propõe uma reeducação para obter liberdade estrutural, funcional e expressiva, que possibilite a aquisição de uma polivalência motora, necessária para os artistas cênicos.

Desde a década de 1970, Rudolf Laban e seus discípulos passam a difundir suas teorias de movimento pelo mundo. Laban (1978) baseou seu Sistema de movimento num “*continuum* entre polaridades” como mobilidade e estabilidade, interno e externo. Defendeu a correspondência entre corpo e mente em um ser completo, por meio de uma linguagem gestual simbólica e da interação entre corpo e espaço. Para Laban, cada tensão de movimento é expressiva de um ou mais sentimentos ou emoções correspondentes.

Constantin Stanislavski (1863-1938) foi o primeiro, no teatro ocidental, a sistematizar o ofício do intérprete em preparação/treinamento e construção de personagens. Stanislavski observou que quanto mais livre de tensão muscular estiver o corpo do ator, mais livre estará para obedecer aos desejos do artista. A ginástica sueca e a dança clássica faziam parte da preparação e treinamento corporal dos seus atores.

No entanto, todas as linguagens como dança, esportes etc. eram utilizadas a serviço da criação teatral, à expressividade e organicidade dos movimentos. Havia a preocupação com uma preparação primeiramente interior para que só então pudesse vir à expressão exterior da personagem. Como nos diz Stanislavski (*apud* Azevedo, 2002, p.08):

O nosso objetivo é, não somente criar a vida de um espírito humano, mas, também, exprimi-la de forma artística e bela. O ator tem obrigação de viver interiormente o seu papel e depois dar à sua experiência uma encarnação exterior. Peça-lhes que, sobretudo, reparem que a dependência do corpo em relação à alma é de particular importância em nossa escola de arte. A fim de exprimir uma vida delicadíssima e em grande parte subconsciente, é preciso ter controle sobre uma aparelhagem física e vocal extraordinariamente sensível, otimamente preparada. Esse equipamento deve estar pronto a produzir, instantânea e exatamente, sentimentos delicadíssimos quase inatingíveis, com grande sensibilidade e o mais diretamente possível.

É por isso que o ator do nosso tipo precisa trabalhar tão mais que os outros, tanto no seu equipamento interior, que cria a vida do papel, como, também, na sua aparelhagem exterior, física, que deve

reproduzir com precisão os resultados do trabalho criador das suas emoções. Até mesmo a externalização de um papel é muito influenciada pelo subconsciente. Com efeito, nenhuma técnica artificial, teatral, pode sequer comparar-se às maravilhas que a natureza produz.

De acordo com Matteo Bonfitto (2002) a ação é a essência de uma substância. Este autor entende a ação física como elemento estruturante do fenômeno teatral. A ação para Aristóteles pressupõe o Ser, a sua existência. Como nos lembra Bonfitto, para Delsarte cada função espiritual corresponde uma do corpo e vice-versa. Ao agir somos impulsionados por possibilidades diversas: espaço, imagens, sentimentos, memórias...

Assim, o si mesmo corporal, corpo subjetivado, corpo vivo...e outras inúmeras formas de conceituação para o artista da cena trazem consigo algo que o constitui e conta sua história: a memória.

A memória surge como a capacidade de conservar, (re)lembrar, recuperar, evocar fatos, informações através de experiências vividas ou ouvidas. Através da memória (sensorial, curto prazo ou longo prazo) temos a noção do que se construiu ao longo de uma vida. Ela não nos deixa esquecer do que e de que vivemos e agimos. Através do armazenamento de lembranças, temos a noção de se estarmos vivos, e isso nos ajuda no processo de aprendizagem. Codificamos, armazenamos e recuperamos (de forma automática ou por evocação) quando necessária a informação. Por mais incrível que seja o momento presente, a memória nos faz lembrar de que construímos um caminho até o hoje.

Noção de si, de onde se encontra e conexão com suas memórias, possibilita ao ser humano agir conscientemente: sujeito de seus atos.

## MULHER, CORPO E PODER

Estou professor na Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB). Fui convidado a dar uma aula de Teatro para mulheres trabalhadoras rurais em situação de risco, num único dia com três horas de duração. O objetivo era encontrar com mulheres que não tinham a noção de si, de suas capacidades criativas e trazer à luz a noção de sujeito em cada uma inscrita na oficina.

Fui ao encontro delas. 40 mulheres com idades que iam de 30 a 62 anos. Pessoas que nunca tiveram contato com Teatro. Eu perguntei por que estavam lá. As respostas variavam entre ir sentir seu próprio corpo a ir por causa de alguém que as mandou. Como falar de algo novo para elas e extremamente técnico para os profissionais deste ofício?

Ao olhar para aquelas pessoas, cheias de marcas em suas peles, bengalas para se sustentar, tive que buscar um caminho inicial para me aproximar delas, acolhendo-as e construindo confiança para entrega. Investi como mote para aquela manhã: a memória. Através das lembranças de cada uma, conseguimos materializar a noção de sujeito, vivo, construindo história.

Fizemos uma roda e o primeiro passo foi de apresentação. Cada um falar sobre si. Iniciei e falei muito sobre minha história breve de 40 anos completos. A partir de então, cada uma foi apenas falando o nome de forma tímida. Umhas outras nem sequer abriram a boca.

Pedi, então, que compartilhassem como é o dia-a-dia de cada uma: do acordar ao dormir. Começaram a falar mais. A fala foi ganhando tons, afetos, coloridos e emoção. Propus criar histórias a partir de palavras aleatórias que viessem em imagens naquele instante. Funcionou e começaram a se soltar. A partir de então, já estávamos acolhidos uns pelos outros. Passei a falar um pouco sobre o corpo humano, ações...tudo (si mesmo corporal, corpo subjetivado...) que explanei acima. Perguntei então quem poderia contar um pouco sobre sua vida desde a infância. Quase todas se dispuseram. Começaram a falar sobre suas vidas no campo: relação com o marido, filhos, religião. Eu perguntei: “e sobre você? O que nos tem a falar?”. Um turbilhão de casos, músicas...Todas lembranças de um passado distante, por que o presente, para maioria, é duro de falar.

Assim criamos uma cena teatral onde todas começavam cantando uma música escolhida pela maioria, se apresentavam com seus nomes e três vinham ao círculo contar “causos” da zona rural.

Terminamos a aula com o momento de relaxamento e a autoavaliação daquela experiência. Houveram diferentes depoimentos, mas um chamou minha atenção para dar continuidade aos encontros com estas mulheres. Ressalto que muitas foram para lá escondidas dos seus maridos. Dona Hipólita finalizou a manhã nos dizendo:

Até meus 30 anos eu morava com meus dois filhos e marido. Não podia sair de casa. Não ia nem pra casa de meus pais porque ele não deixava. Até que, com 30 anos, eu fugi com meus dois filhos. Nesse dia eu conheci a felicidade. Felicidade que hoje sinto aqui. Me sinto viva. Depois desse dia, eu não posso me abandonar.

A noção de si mesmo, de suas histórias e comunicando para alguém uma mensagem estavam ali materializados nas ações físicas daquelas senhoras ao final da manhã.

## AROEIRA – UMA PROPOSTA (DE) COM AFETO

A fim de dar continuidade aos encontros com as mulheres trabalhadoras rurais, criei o Projeto de Extensão: Aroeira. Este tem por objetivo levar aulas de Teatro para quatro comunidades da zona rural de Santa Maria da Vitória: Mutum, Água Quente, Pau de Colher e Coragina. As aulas, com duração de 60 a 90 minutos acontecem semanalmente. Cada semana uma localidade é visitada.

São cerca de 109 mulheres ao todo. As aulas acontecem em salas de aulas das escolas públicas ou no quintal da casa de alguma delas. Cada local com suas peculiaridades.

O impulso para a criação teatral é a memória de cada mulher. As memórias vêm através de histórias contadas. O dia-a-dia delas passa a ser retratado e somado a “causos” da infância de cada uma. Histórias que se assemelham no acordar muito cedo, fazer comida e ir para lida. Músicas surgem como memória de infância delas.

Assim, cenas são construídas com as histórias reais de cada uma, associando, também, a Dança e ao Teatro, a fim de aumentar a expressividade delas. Os textos surgem a partir dos relatos de cada uma sobre a experiência em que estão vivendo no Projeto. Frases que, aos poucos, vamos costurando, construindo a dramaturgia da apresentação:

A - Ei, ei...psiu! Quando aprendi a conversar, eu falei pelos cotovelos. Quando eu descobri que conversar era bom, aí eu desbandeirei a falar.

B - Pra ver as pessoas, temos que quebrar a corda e sair.

C - Parece que a gente se sente... Eu!

D - Viver pelas nossas mãos é bom. Viver pelas mãos dos outros é melhor não viver.

F - A gente tá pra baixo e tem uma coisa que faz a gente arribar!

G - Tô me sentindo gente com nariz na frente.

H - Temos coragem de mamar na onça.

A memória para decorar a ordem das falas, marcação da cena, letras das músicas cantadas, projeção de voz... são aspectos técnicos que elas trabalham sozinhas no intervalo dos encontros semanais.

Não se pretende, aqui, formar artistas e sim possibilitar a noção de si, sujeito e dono de seu caminho: gente com nariz na frente que faz escolhas arcando com os desdobramentos de suas atitudes. Há relatos de que elas multiplicam, dividem com outras pessoas o que vivenciam durante os encontros do Projeto Aroeira, principalmente na relação com seus familiares.

Este projeto está em andamento na UFOB com previsão de término da primeira etapa em dezembro de 2016, onde todas apresentarão cenas teatrais curtas nas localidades que residem. Seguimos a cada semana nos encontrando e o ritual começa no almoço oferecido por elas antes da aula e termina no lanche para confraternizar e celebrar a

tarde vivida. Tudo com muito afeto, olho no olho e tomada de atitude.

Recebido em 17/10/2016  
Aprovado em 28/10/2016  
Publicado em: 10/01/2017

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES (1999). *Poética*. São Paulo: Nova Cultural.
- AZEVÊDO, S. M. de. (2002). *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva.
- BONFITTO, M. (2002). *O Ator compositor*. São Paulo: UNICAMP.
- FERNANDES, S. (1986). *Memória e Invenção: Gerald Thomas em Cena*. São Paulo: Perspectiva
- FERNANDES, C. (1999). Entre Estética e Terapia: Corpos Contando suas Histórias. *Repertório Teatro & Dança*- Ano 2, n 2. Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador, pp. 74-83.
- FERNANDES, C. (2000). *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação*. São Paulo: Hucitec.
- FERNANDES, C. (2001). *Juana de Laban e a Formação do Ator na UFBA: Uma Tradição Atual*. Palestra. I Seminário de Pesquisa e Pós-Graduação da UFBA. Salvador, Bahia.
- FERNANDES, C. (2002). *O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Anablume.
- FERNANDES, C. (2003). Transgressões em Harmonia: Contribuições à Dança-Teatro de Laban. *Revista LOGOS – Comunicação e Universidade*, Rio de Janeiro: UERJ, Faculdade de Comunicação Social, ano 10, n. 18, pp. 60-81.
- FERNANDES, C. (2004). *Corpos co-moventes*. Lições de Dança, n. 4. Editores: Roberto Pereira e Silvia Soter. Rio de Janeiro: UniverCidade, pp. 35-80.
- FERNANDES, C. (2005a) Corpo Com-Texto: Dança-Teatro na Formação em Artes Cênicas. *Revista: Arte & Conhecimento*. Brasília: UnB, Programa de Pós-Graduação em Artes. pp. 17-34.
- FERNANDES, C. (2005b). Corpo-Imagem-espço: Transformando Padrões através de Relações Geométricas Dinâmicas. *Cadernos do GIPE-CIT*, n.13, Estudos do Corpo III. p.63-75.
- GREINER, C. (2003) A dança como estratégia evolutiva da comunicação corporal. *Revista LOGOS – Comunicação e Universidade*, Rio de Janeiro: UERJ, Faculdade de Comunicação Social, ano 10, n. 18, pp. 46-59.
- GREINER, C. (2004). A Dança e seus Novos Corpos. In: *Repertório Teatro & Dança*. Ano 7, n.7. Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador, p. 54-63.
- GREINER, C. (2005). *O Corpo: Pistas para Estudos Interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.
- LABAN, R. (1978). *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus Editorial.
- LABAN, R. and LAWRENCE, F.C. (1974). *Effort: Economy of Human Movement*. Estover, Plymouth: Macdonald & Evans.
- LIMA, D. (2004). *Corpos humanos não identificados: hibridismo cultural*. Lições de Dança, n. 4. Rio de Janeiro: UniverCidade, p. 81-109.

SODRÉ, M. (1998). O si mesmo corporal. In: *Cadernos de comunicação e linguagens* – 2ª série, n.2. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, p. 19-31.

STANISLAVSKI, C (1976). *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

STANISLAVSKI, C (1989). *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

50

---

<sup>1</sup> Professor da Universidade Federal do Oeste da Bahia, Mestre em Artes Cênicas, Ator, Professor, Dançarino, Produtor. [ricardo.oliveira@ufob.edu.br](mailto:ricardo.oliveira@ufob.edu.br).