

O corpo excluído incluso na cena teatral

Kenia Dias¹

Introdução

Este estudo tem como objetivo compreender o processo criativo do ator-dançarino tendo como referência a sua capacidade corpórea em traduzir para uma linguagem cênica a prática criativa da própria pesquisa. Esta se solidifica no terreno da criação cênica onde o corpo do ator é o alicerce de sua produção criativa.

A fonte laboratorial aponta-se para o corpo excluído: o corpo sem lugar. Aquele que perambula pelas ruas; aparece e some nos viadutos, semáforos e passarelas; vive em estados latentes de permanência e transitoriedade; ‘joga’ com o mostrar e o ser visto; soluciona o inesperado; transforma os espaços por onde passa e os objetos dos quais necessita e, principalmente, os limites de pertencer e não pertencer a si são impostos e expostos pelas circunstâncias da vida como uma regra de sobrevivência. Mas, qual é o seu sentido de pertencimento? O que faz objetivamente? Que corpo é esse? Para sua compreensão é preciso, pois, o entendimento de seu contexto. O que o faz ser um corpo em situação de exclusão? Foi necessário para isso atualizar-me, em parte, com o arcabouço teórico sociológico sobre a questão da pobreza brasileira e as suas várias representações sociais.

Mas, a aproximação dessa realidade de rua por bibliografias é ainda pouco. A urgência em colocar-me não apenas diante, mas, inserida na rotina dessas pessoas foi extremamente necessária. Isso levou-me a uma ampla pesquisa de campo, que, além da observação diária pude conhecer com uma certa ‘intimidade’ suas vidas repletas de

¹ Mestranda na linha Processos Compositivos para Cena (UnB); graduada em Interpretação Teatral do curso de Artes Cênicas (UnB); formação no método Teatro do Movimento criado pela diretora Lenora Lobo. Atua como criadora-intérprete em duos e solos de dança. Um dos solos, “Tecer-te”, foi selecionado pelo Rumos Itaú Cultural 2001. Ministra oficinas de dança e de teatro para populações carentes nas cidades satélites e participa do grupo de estudo “Criatividade pelo Movimento” (UnB).

histórias, lutas e sonhos. E com isso, seus corpos: como são construídos para a rua, ou, como a rua os constrói?

A partir daí, uma nova ‘janela’ se abriu, pois, o que antes era visto como um todo passa, agora, a ser percebido em detalhes. Desde posturas, gestos e ações até respiração, texturas da pele e suas rugas foram observadas e necessárias nesse momento. Com o auxílio do método Laban para análise do movimento pude ser mais precisa ao que se refere às suas dinâmicas e ações e com o material organizado e analisado pude iniciar nas salas de ensaios os laboratórios de movimentos. Como poderia traduzir através de meu corpo a experiência da rua com seus habitantes e vidas? Por onde começar? Iniciei, então, a transformação do material prévio cujas informações são recodificadas para a construção de pequenas frases de movimento. Dessas frases embrionárias amplia-se o horizonte de perspectivas ao que se refere a roteiro e ao que possa vir a ser a concepção da cena. Do corpo do ator constrói-se o corpo cênico, que se torna o lugar de fusão e materialização do processo criativo. Este deixa de ser individual e passa a ser coletivo, pois, assume dimensões múltiplas nas relações entre ator, platéia e obra.

Rua: aproximação com seus moradores

Sabendo que toda essa pesquisa é um processo de criação cuja prática e teoria não são dicotômicas, mas integradas em uma mesma prática criativa, torna-se possível estabelecer as etapas desse mesmo processo, o que não significa a sua hierarquização e, muito menos, uma ordem a ser seguida para suas realizações. Tanto as pesquisas de campo, quanto as teóricas e as relativas à dramatização cênica são praticadas simultaneamente. Nessa prática, ora concentra-se mais em uma etapa, ora em outra, o que não invalida ou anula as demais. Para esse trabalho (em específico) vou ater-me à pesquisa de campo e aos possíveis questionamentos referentes à prática teatral decorrente do próprio campo pesquisado.

É certo que não foi preciso buscar, em um primeiro momento, os pedintes e moradores de rua, já que, os números ilimitados dos mesmos, não precisam ser confirmados por estatísticas governamentais. Em qualquer semáforo, viaduto, passarela, ponto de ônibus, calçada ou gramado está, diante de quem passa, o estado de mendicância.

Assim, com a câmera nas mãos procurava um lugar para filmar e observar a rotina dessas figuras. As primeiras dúvidas surgiram: Eu posso ser vista filmando? Como eles reagiriam vendo-me registrar suas rotinas? Como não invadi-los? São perguntas relativas à aproximação que acaba por determinar o grau de intensidade da observação. Experimentei a ser e a não ser vista. Então, por experiência, a segunda opção foi a de mais valia, já que, a câmera tem o poder de intimidar, constranger, agredir e artificializar a naturalidade das ações e mais que isso, registrar, fixar e confirmar seus estados de miséria e submissão, o que lhes causa, para maioria, vergonha. Assim, sempre me situando nos ‘cantos’ das ruas de modo a não ser vista, pude captar as imagens com detalhes sem que isso fosse motivo de agressão para quem estava sendo filmado.

Percebe-se duas fases no decorrer da captação das imagens: A.) imagens abertas ou multifocadas e B.) imagens fechadas ou focadas. O que diferencia uma da outra seria o tempo de atenção dado a determinadas imagens. Na fase A, por exemplo, tem-se o registro de várias situações de mendicância sem haver a contenção necessária ao estudo das rotinas para cada situação. São imagens importantes pela variedade de figuras em situações relâmpagos. Já, na fase B, as imagens têm um tempo longo de duração, cuja análise dos corpos e das ações rotineiras é mais específica e mais concisa para a pesquisa. Para chegar na fase B foi preciso passar por um processo de seleção em quais pedintes eu me deteria. A escolha não depende apenas de meu critério seletivo, mas principalmente, das características rotineiras do próprio pedinte: lugares, horários e constância diária em determinados locais.

Assim, pelas filmagens montei um banco de dados com 43 pessoas, entre as quais, moradores de rua e principalmente pedintes de passarelas e semáforos, cuja faixa etária varia dos vinte aos setenta anos. Dessas 43 pessoas, concentrei-me em cinco pela riqueza de material físico e humano apresentado e pela possibilidade de aprofundamento nas análises devido à constância cotidiana no ato de pedir. Apesar da especificidade do estudo dos corpos e das ações dessas cinco pessoas, as demais não foram retiradas do contexto analítico, sendo sempre observadas via vídeo com o intuito de oferecer mais informações para a pesquisa cênica.

Nessa pesquisa de campo foram realizadas entrevistas com a finalidade de saber, por exemplo, há quanto tempo estão nas ruas, onde nasceu, se tem família, onde dorme, como age quando está com frio, calor, dores, fome, sede, etc. Questionei, também, sobre quais seriam as sensações físicas de se estar na rua, quais as preferências relativas às partes do corpo, o que é rejeitado nesse mesmo corpo e como é olhado o corpo do outro. Nessas conversas era colocado o meu papel de pesquisadora e se houvesse a aceitação por parte do entrevistado a entrevista se edificava.

Com o material coletado na pesquisa de campo pude iniciar as análises labanianas com o objetivo de compreender não apenas o ‘o quê’ esse corpo faz, mas, o ‘como’ ele se impõe em situações extremas e com isso aproximar essas performances cotidianas do laboratório cênico e conseqüentemente do ato performático.

Quando o público e o privado se entrelaçam: ‘mulher das faixas’, uma experiência

A rua e a casa. A vida social parte (a princípio) dessa divisão onde a casa simboliza o lugar de tranqüilidade, calma e morada em contraste com o movimento veloz, cheio de surpresas e impessoal da rua. O público e o privado. A pessoa estabelece a sua rotina tendo essas polaridades como referências de suas ações e como sustento de sua sociabilização com o que está a sua volta. Mas, entre essa estrutura bipolar, uma outra ordem se faz a partir de uma demanda de expectativas societárias não cumpridas. São as pessoas sem teto que moram nas ruas das cidades e expõem seus mecanismos de sobrevivência aos olhos de quem passa e vê.

O espaço da casa e o espaço da rua se misturam e as suas fronteiras são diluídas e organizadas para o imediatismo do momento. Nessa fusão fronteira as tensões entre o público e o privado acabam por se estabelecer na própria rua. Os limites tênues de pertencer e não pertencer a tal lugar são, ao mesmo tempo, fixados por objetos e pela presença do morador e, também, construídos para o acaso decorrente da multiplicidade de situações que acontecem nesse espaço da rua. Quais seriam, então, as relações desses corpos com o cotidiano? Como se organizam no espaço? Como seriam as suas cadeias de ações?

O intuito, agora, é relatar algumas observações condizentes à rotina de uma moradora de rua e refletir sobre as provocações que tal situação confere ao trabalho do artista de cena.

A ‘mulher das faixas’ vive no meio do "Eixão Sul" sobre uma estrutura de cimento na qual deveria funcionar uma estação de metrô. A escolha de morada dessa mulher está em localizar um espaço público em que possa transformá-lo como sendo seu. Portanto, um espaço que deveria funcionar como trânsito de pessoas que vão e voltam de suas casas e trabalhos torna-se um espaço de não trânsito, cujas barreiras do individual e do coletivo vão sendo, aos poucos, erguidas pela sinalização de que ali é lugar de alguém.

Para tal sinalização há um exercício diário de criação e reelaboração nesse espaço. Assim, pedaços de casa começam a surgir a partir de objetos que passam a ocupar lugares, as paredes invisíveis vão sendo erguidas e os cômodos separados. Uma casa sem paredes no centro da capital federal. Como ela mesma diz: ‘Tem que viver’. Não havendo paredes são os objetos organizados e a sua presença que vão delimitar (numa primeira instância) o dentro e o fora ou o público e o privado.

Durante o processo observacional diário foi percebido que a sua atenção está inteiramente naquilo que está sendo feito, de forma que, a força de sua ação não está no quê ela faz, mas, em sua plena atenção diante do ato realizado. Segundo suas próprias palavras, ela sente-se inteiramente à vontade ali e não tem a preocupação em estar sendo vista. Ao contrário do ator, não existe um ‘para o outro’ no sentido de aproximação, mas no sentido de afastamento.

A casa tem como referência uma árvore. Isso quer dizer proteção contra o Sol, que: ‘É o que eu menos gosto na vida’. Debaixo da árvore ficam pedaços de lenha para preparar a comida e um lugar para tomar banho. Quando falo ‘lugar do banho’ e ‘lugar de comer’ é que não são os objetos, como mesa, toalhas ou bacias, que definem tais lugares, mas, a ação. Todo dia ela toma banho e come no mesmo lugar. A rotina de sua ação determina, para quem a observa, a localização dos ambientes. Isso é importante porque através do ‘como se fosse aquilo’ (um banheiro ou uma sala de refeição) o ‘é isso’ se consolida.

Mais ao lado fica seu quarto, sendo este, o único ambiente fechado por um plástico. Vale à pena descrevê-lo. Tem uma altura de aproximadamente setenta centímetros, sua largura é de noventa centímetros com uma profundidade de um metro e meio. Nesse lugar ela dorme, ou melhor, fica de vigília. Sua cabeça fica direcionada para a abertura do quarto, de modo que, possa ter mais agilidade e visibilidade aos barulhos e perigos da noite.

Esse quarto fica em cima de um buraco de uns dez metros de altura coberto por uma grade. A ventilação é tremenda a ponto do plástico, que cobre tal quarto, não precisar de sustentação. Ele se sustenta pelo vento que vem do fundo do buraco e sobe com força e barulho em sua direção. A ventilação, utilizando suas palavras, ‘fofila’ o plástico, ou, deixa-o arredondado como uma caverna, um útero ou uma toca. Fui convidada a entrar. Sua cama é de papelão coberta por faixas de propagandas comerciais e políticas encontradas na rua. Suas roupas são essas mesmas faixas: ‘Cansei de ter roupa pros outro levá. Tenho só a roupa do corpo e pronto. Lavo elas no lago e molhada mesmo eu coloco. No caminho elas se seca em mim mesma’.

Ao lado de sua cama ficam pedaços de objetos guardados em baldes e latas, um livro e uma revista em quadrinhos. Durante o dia, quando não vai ao lago, busca água em um posto de gasolina para lavar as latas, tomar banho e lavar suas roupas. Seus amigos são os pombos, que, aos montes ficam por perto bicando nas migalhas de frutas e pão. ‘Ontem mesmo passei à pão e manga. Bebo pouca água. A água é pra limpar tudo aqui’. A maior parte de suas ações está em limpar as latas, os baldes, o chão, o papelão, as faixas e o próprio corpo.

Uma vez, presenciei de longe o seu banho. Ela se banhava sentada em um pedaço de lenha colocado em cima de uma lata. Seu movimento era lento e cuidadoso não só com o corpo, mas para não haver desperdício de água. O que mais me chamou a atenção foi a delicadeza dos gestos ao tocar o corpo com uma faixa enrolada servindo de escova para as costas. Eram duas horas da tarde, o trânsito ao seu redor era intenso e ela estava absorta em seus pequenos movimentos de molhar a faixa e esfregá-la ao corpo. Não era como se ela estivesse em uma banheira, ela estava de fato em uma, prestando atenção na limpeza e ainda gostando de estar ali. Foi um banho de aproximadamente vinte minutos e ao terminá-

lo, levantou-se, vestiu suas faixas e foi lavar suas latas e seus baldes, em seguida, acendeu o fogo e preparou sua comida.

Essa cena do banho foi bastante enfática pelo contraste de situação: em meio a uma rua de muito movimento de carros uma mulher se banhava em uma casa sem paredes. Este é apenas um exemplo de um dos momentos de seu dia onde a construção de sua rotina estabelece uma linha imaginária que territorializa e individualiza esse espaço como seu lugar de morada.

Conclusão

O que se percebe no exemplo acima citado é, que, a situação de se viver nas ruas contraria os padrões de sociabilidade sobre o que é adequado para se fazer em público ou na intimidade. Os moradores de rua estão sempre com seus corpos à mostra, seja inteiro ou pela metade, estão sempre mostrando o que não queremos ver e ser. Seus corpos estão presentes e compartilham com a sociedade tal presença. Não há como não vê-los em situações que promovam desconforto e constrangimento. A força do impacto de suas presenças é tão forte que, mesmo não havendo interação com o outro, o contato é evitado. A miséria é ao mesmo tempo o lugar do nada e também de todas as possibilidades. É preciso, pois, questionar: o que estes corpos mutilados e sofridos têm a nos dizer? Como essas pessoas têm uma presença significativa mesmo sendo ‘escondidas’? Como elas conseguem causar impacto?

Além de todo discurso político e sociológico com suas estatísticas sobre a pobreza brasileira, de que forma, o corpo excluído e rejeitado realiza mediações com a sociedade? Onde está o lugar do teatro nessa sociedade? É possível ter a cena teatral como mediação para essa realidade excludente? A naturalidade com a qual é vista a problemática da exclusão urbana acaba por neutralizar e até subestimar a força dessas pessoas que habitam as ruas. Nada mais choca. O teatro ainda é capaz de chocar?

As reflexões prosseguem em duas vertentes: a primeira, em se pensar na cena teatral como um espaço de inquietações e questionamentos sobre os conflitos humanos e

mundanos e, a segunda, em se pensar no corpo excluído como ‘objeto’ de investigação para o trabalho do ator.

Entre essas hipóteses pode-se pensar em algumas semelhanças entre as formas de sobrevivências dos moradores de ruas e as formas de se trabalhar (e sobreviver) cenicamente no teatro. Existem elementos comuns entre as performances cotidianas dessas pessoas e o ato performático do ator em cena.

O principal elo, portanto, seria: a situação performativa dos moradores de rua é extremamente provocativa para uma performance cênica. Isso nos leva a questionar: Como seria a relação com o ‘outro’ em ambos os casos? De que forma as relações entre o público e o privado acontecem no palco? Onde as representações sociais influem e são influídas nas representações teatrais? O que de fato é a relação entre teatro e sociedade? E ainda, o que é mostrado no teatro? A pesquisa, pois, tem como prosseguimento atualizar essas questões no decorrer do processo criativo, onde tais reflexões levam-me a pensar na amplitude do conceito de teatro: o que é mostrado, como é mostrado, o que se oculta e se revela?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DAMATTA, Roberto. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

MARTINS, José de Souza. **Vergonha e Decoro na Vida Cotidiana da Metrópole.** São Paulo: Hucitec, 1999.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino Pesquisador Intérprete. Processo de Formação.** Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

ROSA, M. M. Cleisa. **População de Rua – Brasil e Canadá.** São Paulo: Hucitec, 1995.