

NAU DO ASFALTO: MOMENTOS DE PRESENÇA E VIDA

Prof^a. Dr^a. Maria Everalda Almeida Sampaio¹ (Cepeca/CAC/ECA/USP)

Resumo:

Este artigo comenta o processo e o resultado da criação da Nau do asfalto, resultado artístico do projeto de doutorado desenvolvido no Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator – Cepeca, sob o olhar da Teoria Corpomídia, e como se apresentaram os momentos de presença e vida da intérprete separados por um fio tênue.

Palavras-chave: Teoria Corpomídia; Processo Criativo; Presença Cênica; Vida.

Abstract:

This article reports on both the process and the result of the creation of the Ship of Asphalt, the artistic result of doctoral research developed at the Research Center in Actor's Scenic Experimentation? (Cepeca), in light of the Bodymedia Theory, as well as how the moments of performer's presence and life happened, separated by a fine line.

Keywords: Bodymedia Theory; Creative Process; Scenic Presence; Life.

¹ Evinha Sampaio é cientista social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUCSP, mestra e doutora em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/ USP. Atriz pela Escola de Arte Dramática - EAD/ USP. Dançarina. Locutora pelo SENAC. Atua no teatro, televisão, cinema e rádio. É membro do Centro de Estudos em Dança – CED e membro e secretária executiva do Cepeca. mebarea@usp.br.



Fig. 1: Evinha Sampaio, “Nau do asfalto”. Foto de Miguel Murúa, 2012, arquivo pessoal.

Apresentação

“Nau do asfalto” é o resultado artístico da pesquisa de doutorado “Dramaturgia de uma nau de corposoutros: uma possibilidade cênica”, sob a orientação do Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva e coorientação da Prof.^a Dr.^a Helena Katz, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUCSP, desenvolvida no Cepeca, no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – CAC/ ECA/ USP. Antes de abordar o tema do artigo, propriamente dito, apresento a dinâmica do Cepeca.

O Cepeca e seu cotidiano artístico e acadêmico

As características do Centro, segundo o Prof. Armando Sérgio, são: diversidade é qualidade, o “pesquisador”² (ator+pesquisador) tem liberdade absoluta para escolher e realizar sua pesquisa; o trabalho vai além da técnica, permite e estimula o ator-autor; não se tem o diretor, são apenas as orientações do professor e a análise do grupo; apresentação pública dos resultados cênicos; fundamentação teórica do trabalho prático em artigos,

² Termo cunhado pelo Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva, criador e coordenador do Cepeca.

dissertações ou teses; e fazer sucesso é ter seriedade e dignidade na pesquisa.

Atualmente o Cepeca reúne mais de vinte “pesquisadores”, entre eles cinco doutores, oito doutorandos, dois mestres, cinco mestrandos, dois graduados, graduandos visitantes, colaboradores e ouvintes. Cada “pesquisador” desenvolve suas pesquisas prática e teórica, sendo obrigatória a apresentação de um resultado cênico. O Cepeca é uma banca permanente. Os encontros acontecem às quintas-feiras, das 10 às 14h, com pequenos intervalos entre uma apresentação-debate e outra, sem horário para o almoço na sala 22 do CAC/ USP.

Em grupo, as questões discutidas são fundamentadas nos procedimentos metodológicos, técnicos e nos objetivos da pesquisa de cada “pesquisador”, e todos participam com sugestões de conceitos, teorias, livros, filmes, músicas, pintores, entre outros. Os questionamentos auxiliam-no a descobrir um caminho criativo para executar suas escolhas, e a perceber se o que ele teoriza na pesquisa está presente na cena. Quem decide o que e como usar essas referências é o “pesquisador”. O comentário final é do Prof. Armando Sérgio e do Prof. Eduardo Tessari Coutinho dependendo de quem for o orientando.

O cepecano tem a liberdade de optar pelo trabalho solo, em dupla, ou como preferir. O traço diferencial do Cepeca é a obrigatoriedade da teoria vir acompanhada da prática.

No Estatuto do Cepeca, consta que:

(...) o objetivo principal do CENTRO DE PESQUISA é reunir, em grupo de estudos práticos sobre interpretação, professores, alunos de pós-graduação e de graduação. Metodologicamente projeta a realização de um roteiro de trabalho que compreende a aplicação de ações, procedimentos e exercícios decorrentes de projetos de pesquisa desenvolvidos por cada componente, visando resultados perceptivos em trabalhos práticos (Estatuto do Cepeca, 2008, p. 2).

O Cepeca é gratuito e está sempre aberto. Melhores informações estão disponíveis em <www.eca.usp.br/cepeca/>.

Introdução

A pesquisa “Dramaturgia de uma nau de corposoutros: uma possibilidade cênica” foi fundamentada na tese de livre docência de Armando

Sérgio da Silva, “Interpretação: uma oficina da essência” (anteparo³, impressão digital⁴, “potencialidades expressivas”⁵ e composição de signos); Teoria Corpomídia, das Professoras Doutoras Helena Katz e Christine Greiner, da PUC-SP; brincadeiras de rua de minha infância; estética dos teatros documentário, de Erwin Piscator, brechtiano, e alguns elementos da performance, no entanto destaquei a fundamentação da Teoria Corpomídia (semiótica peirciana, darwinismo e Neurociência), na criação do corpo cênico da “Nau do asfalto”.

Em busca da comprovação ou não da hipótese da pesquisa – o movimento do “corpooutro” pode ser a *cellula mater* de uma prática metodológica capaz de colaborar para a criação artística de uma dramaturgia cênica? Iniciei o trabalho por causa da minha angústia ao ver doentes mentais morando nas ruas de São Paulo. No intuito de transformar a realidade, comecei a pesquisa a partir da observação do movimento do “corpooutro” – corpo do doente mental que vive nas ruas da cidade, carregando seus pertences em carrinhos de feira, de supermercado, malas velhas, sacos de lixo, sacolas ou mochilas.

Breve relato do processo criativo

Trata-se de uma pesquisa desenvolvida durante os quatro anos de doutorado na qual recorri aos três procedimentos metodológicos propostos por Armando Sérgio na “Oficina da essência”: Ação A – os estímulos (configurações e detalhamento inicial); Ação B – a impressão digital; e Ação C – composição de signos teatrais. Os movimentos dos “corposoutros” e as brincadeiras de rua da infância foram os únicos anteparos que utilizei, segundo as normas do referido autor. Eles foram observados, internalizados e traduzidos por meio das impressões digitais, provenientes da improvisação, que só o seu corpo é capaz de criar. Essas digitais podem surgir prontas ou, aos poucos, serem lapidadas, é sua marca registrada, com potencial expressivo. “São essas reações, essas pérolas orgânicas, que não devem ser

³ Silva *et al.* (2010) define “anteparos” na própria acepção do termo: “[...] designação genérica das peças (tabiques, biombos, guarda-ventos etc.) que servem para resguardar ou proteger alguém ou alguma coisa. 3. Resguardo, proteção, defesa.” (SILVA *et al.*, 2010, p. 57). O anteparo pode ser um texto, objeto, imagem, materiais diversos, música, entre outros, que protegem o ator dos trejeitos em cena.

⁴ A impressão digital é a maneira pessoal e intransferível do ator de reagir a estímulos físicos (cf. Silva *et al.*, 2010).

⁵ Elas surgem pelas impressões digitais. É uma espécie de dicionário que o ator vai criando a partir das reações sintomáticas a estímulos físicos, segundo os “impulsos dramáticos” ou “microcenas” definidas a partir dos primeiros estímulos (cf. Silva *et al.*, 2010).

perdidas, as quais eu chamo de ‘Potencialidades Expressivas’” (SILVA *et al.*, 2010, p. 88).

A título de exemplo, descrevo como se deu o processo criativo da escolha do anteparo à criação de signo: do ônibus, vi um “corpoutro” dentro de um saco plástico enorme, com todos os seus bens (sucatas) se preparando para dormir. Fiquei impressionada com aquela imagem e trouxe para cena um saco plástico de colchão de casal, mas no início ele caía da minha cabeça, pesava muito e me atrapalhava. Rafael Rios⁶ idealizou e produziu um suporte, que liberou meus braços e mãos, e num dia, improvisando, entrei no saco plástico cheio de ar. Naquele momento, surgiu uma das cenas mais impactantes da “Nau do asfalto”. Ali tudo aconteceu ao mesmo tempo, a naturalização do movimento, a impressão digital, com potencialidade expressiva, e a criação do signo. Não foi um processo fácil, mas pude experimentar e selecionar o que mais convinha ao objetivo do trabalho artístico.

Segundo a Teoria Corpomídia, o processo de naturalização é realizado pelo eucorpo⁷ ao entrar em contato com os movimentos dos *corpoutros*, espaço, ambiente e espectador, que são atualizados e transformados em eucorpo, alterando assim a minha coleção de informações. O mesmo ocorre em relação às brincadeiras de rua da infância, sendo que elas se transformaram em deslocamentos cênicos, perdendo as funções inerentes ao jogo. Toda a criação se deu por meio da relação visceral entre eucorpo, os movimentos dos *corpoutros*, ambiente, espaço e espectadores, sem a intenção de imitá-los e sem nenhuma composição psicológica proposta pelas ações físicas de Constantin Stanislavski.

Os outros anteparos – objetos, textos, materiais, músicas entre outros – foram colocados em relação com eucorpo, espaço e ambiente desde o início das improvisações, conforme as imagens iam se apresentando para mim. Dessa forma, eles serviram de estímulos para a criação das dramaturgias⁸ da intérprete e da encenação e assumiram novas funções na “Nau do asfalto”. Por exemplo, o saco plástico de casal utilizado como adereço, além de anteparo objeto é figurino e compõe o cenário conforme é manuseado.

Momentos de presença e vida na “Nau do asfalto”

Existem muitas definições para o fenômeno teatral, uma delas é que ele só se manifesta ou se materializa, em sua totalidade, nas presenças do ator e do espectador. Porém, ela não dá conta de tudo que ocorre durante sua

⁶ Rafael Rios é artista plástico, ator, diretor e funcionário do Departamento de Artes Cênicas da USP.

⁷ A Teoria Corpomídia entende que somos corpo, não temos um corpo separado do eu (eu e meu corpo) = eucorpo.

⁸ Defino como dramaturgia tudo que criei para a encenação e o trabalho de intérprete.

efêmera existência, e para comprovar tomarei como exemplo as apresentações da “Nau do asfalto”.

A minha presença na cena, a partir de experiências comprovadas nas apresentações e no corpo, em alguns momentos, suspende o campo da encenação e traz o tempo real da vida, sem a pretensão de eliminar a ficcionalização inerente ao palco. Percebo que ocorre a suspensão do ficcional em certas ocasiões cênicas e, nem por isso, estou negando a ocorrência do fenômeno teatral, mas detectando a existência de outras camadas que se sobrepõem a ele. Situações que podem ser denominadas de acontecimento, algo que não estava previsto no roteiro da ficção, por mais teatro do real, documentário, teatro reportagem ou docudrama, entre outros, que se deseja apresentar e, por mais que essas estéticas teatrais busquem justamente trazer ao palco a realidade, não temos capacidade de absorvê-la, em sua totalidade e complexidade, quando a percebemos, ela já não é mais a mesma.

Se, por um lado, existe uma realidade externa, por outro, o que dela sabemos chegar-nos-ia pela intervenção do próprio corpo em ação por meio das representações de suas perturbações. Nunca saberemos quão fiel é o nosso conhecimento em relação à realidade “absoluta”. O que precisamos ter, e creio que temos, é uma notável consistência em termos das construções da realidade que os cérebros de cada um de nós efetuam e partilham. (DAMÁSIO, 1996, p. 266).

Imaginemos o ator caindo de uma escada, ou se queimando, ou simplesmente não encontrando um determinado objeto de sua cena no palco, onde ele deveria estar, surge o aparecimento do fato em e no tempo real em que se dá o fenômeno teatral. Abre-se uma fresta para a vida, a mesma que está sendo vivida por todos. O acontecimento não estava previsto no roteiro ficcional, ele rasga o que havia sido acordado entre o intérprete e sua criação e, por alguns instantes ou minutos, instala-se perante todos o tempo do mundo real.

Durante sua ocorrência, haverá ocasiões em que o espectador estará atento ou não a ela, e ainda situações de outra qualidade, que buscam propositadamente o tempo da vida, do real, o qual, dessa vez, foi arquitetado no roteiro ficcional, seja qual for o teatro apresentado. São aqueles momentos em que o artista corta ou suspende a representação, ele se coloca em risco real, passa a outro patamar — caso venha a se machucar, ele não estará representando que se machucou. Nessas suspensões, o espectador compartilha com o intérprete, torce, sofre, fica tenso, diverte-se, todos convivem aquele tempo do presente real conjuntamente.

Destaco três ações da **Nau** que abrem essa fenda no tempo do real: o acender a vela da lanterna de papel de seda; carregar na cabeça o taxo de ferro com quase duzentas bolinhas de gude, sem segurar com as mãos; e

correr descalça com as bolinhas de gude espalhadas pelo palco. Muitos espectadores relataram suas angústias em relação às cenas.

Ao acender a vela, independente de minha vontade, surge uma suspensão do grau de intensidade da ficcionalização, e a vida se faz presente, ocorre o acontecimento citado acima, um momento de “não representação”, porque de fato não estou representando, pois há o risco real do fósforo ou da vela não acender, por mais de uma vez; a vela pode apagar; o papel pode pegar fogo; o fósforo pode cair sobre o vestido de plástico e queimá-lo, entre outros; e no momento da suspensão, que pode ser uma fração de segundo, eucorpo, o espaço, ambiente e público somos tomados por uma tensão composta de torcida, medo, angústia, lembranças e histórias percorridas em todas as mentes.

Quando carrego as bolinhas de gude na cabeça no taxo de ferro, sem segurá-lo, cruzando o palco em diagonal, novamente o tempo se recorta e nos coloca, a todos, em mais um espaço da “não representação”, porque tudo pode acontecer. A meta é chegar à outra ponta do palco e de lá jogá-las, mas o taxo pode cair, o roteiro preparado pode ser despedaçado. Não estou interpretando, de fato estou equilibrando-o e ele pode cair. Abre-se um tempo dentro do tempo da ficção e outro tempo-lugar se manifesta. A tensão que surge é mais angustiante que a anterior, porque o tempo dessa ação é bem maior, e ainda fico na meia-ponta, faço movimentos com o braço e requebro. Muitos espectadores já comentaram sobre suas aflições, por causa do medo de as bolinhas caírem. É um momento de extrema concentração e cuidado, o risco existe, e o tempo da vida real se faz presente, independente da nossa vontade.

Depois que as bolinhas ficam espalhadas pelo palco, corro, sempre descalça, para comemorar a meta alcançada, e novamente tudo pode acontecer, como por exemplo pisá-las, me machucar ou cair. Mais uma vez a tensão se instala em tudo e em todos, e a vida-presença aparece no espaço ficcional, os conceitos se embaçam e se unificam, as fronteiras se desfazem, fica difícil definir o que é vida, presença, realidade, ficção, tempo do real...

A relevância do anteparo texto

Como já disse, comecei a pesquisa pela observação do movimento do “corpooutro”, e um ano depois ganhei o DVD do documentário “Omissão de socorro”, de Olívio Tavares de Araújo, do qual retirei os textos de Luciana Avelino da Silva⁹ e Raimundo Arruda Sobrinho¹⁰, sem alterar nada. Na época

⁹ Luciana Avelino da Silva: travesti, soropositivo, tuberculoso, com sintomas de transtornos mentais e morador de rua, que há muito tempo foi visto onde costumava frequentar.

¹⁰ Raimundo Arruda Sobrinho morou 33 anos na rua, 18 deles no canteiro central da Avenida Pedroso de Moraes, e agora voltou à Goiânia, onde mora sua família. Mais informações no

da filmagem, eles eram moradores de rua, portadores de transtornos mentais e meus conhecidos. São textos que mostram momentos reais da vida dessas pessoas, não foram elaborados por um dramaturgo, e trazem consigo uma potência de vida impossível de ser alcançada pelo escritor, poeta ou quem quer que seja.

Durante a pesquisa, não tive coragem de me aproximar dos “corposoutros” e gravar um novo delírio, nem havia me proposto a isso. Por que deveria fazê-lo? Já não bastava assistir todos os dias às cenas deprimentes pelas ruas? Muitas vezes entrei em conflito com questões éticas, receava está me valendo do sofrimento daquelas pessoas, para produzir uma pesquisa, e foi o que fiz, mas me confortava ao me lembrar do objetivo: colocar em cena a situação do doente mental no Brasil. Decidi não usar mais o termo espetáculo, pois não via mais sentido, e fiz todas as apresentações gratuitas até hoje.

O delírio de Luciana é poético, introduz um tema após outro, sem a necessidade de nexos com o anterior. Já o de Raimundo é construído sob a mesma lógica lexical que costumamos usar. Ambos misturam realidade e imaginação e acreditam ser verdade tudo o que dizem. Fato que acrescenta à dramaturgia uma camada a mais, se refletirmos sobre realidade e ficção.

O delírio de Luciana foi o primeiro a ser colocado no trabalho:

Perguntam: Quem matou Dener?¹¹

Tudo diz que foi a Sonia Braga, porque ela faz assim. Ela não tem o cabelo encachado? Então ela sempre tira o lenço e faz assim. É a gente falar no Dener, ela faz como a Roberta Close. E no dia, na noite que matou o Dener, roubou a coroa do Carmo, e a coroa do Carmo. E quem tava se casando era a Perla, então quer dizer que ela não sabia com o Beto Carreiro, mas o bruxo do Edu, o babalorixá, e o padre Dom Helder sabia que essas menininha que foram morta, elas foram morta por estropador colocado, aí o homem parece assim com Sid Magal. Elas grita: buçu ensaboadado, seu desgraçado, seu desgraçado. Então quer dizer que tem uns que chora, como Oton Nascimento pedindo pra vingar a morte do filho, mas quantas pessoa já num morreram, com a máfia do Parque Xangai? Porque todo mundo sabe quem é o Parque Xangai.

Quem me persegue hoje é a mulher nanica pequena, porque a menina nanica pequena, ela não tem escrúpulo. Parece que ela foi gerada cum anão. Parece que ela se submeteu com o Jô Soares a transar com o anão do circo. Parece que ela é frustada. Parece que ela botou na cabeça que ela é a mão que balança o berço, quer dizer quela tem medo de gerar de um homem mais alto, para não acontecer alguma coisa. É igual

facebook <https://www.facebook.com/ocondicionado> e no blog <http://ocondicionado.blogspot.com.br/>, ambos criados por Shalla Monteiro.

¹¹ Olívio Tavares de Araújo é quem faz as perguntas a Luciana e ao Raimundo.

uma cadela, ela, se ela gerar de um cachorro maior, prejudica a natureza dela. A casa amarela tem uma piniqueira, você sabe o que é uma piniqueira? A piniqueira é uma escrava branca. Não, não é a vida, a vida pra gente é Evita, então quer dizer Evita, então quer dizer é a menina abelha, a menina que se jogou, e ele matou. Matou ela e o amor dela, assim como Sara e Abrahão, Jucelino Kubichek e Evita, Edson Celular e Claudia Raia. Ela disse que a mãe e o pai dela morreram em acidente. Ele é um ator profissional. Ele tá fazendo um levantamento. Ah! Essa indiazinha, essa curumim, essa Ceci, e essa menina, ela fica me acordando assim: Luciana, Luciana, aí o dragão, a gente tem que vencer o dragão, ele matou o pai, e eu no Copan. Luciana, sou eu. E o Joelma? O que me deixa feliz é ser como um cara que quando assim roba uma mascote, roba um cavalo ou então sequestra um Evita pra matar, e daqui a pouco os Trapalhões, Renato Aragão mostrar que o sonho não acabou, que ela tá viva no coração da gente, que ela era a filha de Eredina Cabral de Oliveira, que ela foi encontrada tomando banho num pé de cajá de paudalho, que ela é o milho de Luiz Gonzaga, que ela era a menina que a bendita Virgem Maria ajudou até a hora da morte amém.

O de Raimundo é uma reflexão crítica da própria situação:

Eu fui nascido e criado numa das regiões mais atrasadas do país e até agora vivi na maior pobreza, mas não está se tratando de um mendigo, tá se tratando com uma vítima da violação dos direito humano, que fundamenta a minha luta no artigo, no artigo 141, parágrafo 8 da constituição de 18... setembro de 19... 46 e artigo 153 da atual constituição de 27, de 24 de janeiro de 1967, que diz: a casa é o asilo inviolável do indivíduo.

Eu saía de casa, morava em cubículo. Saía de casa, fechava, fechava e era quando em minha ausência era invadida, com chave falsa, e ninguém dava notícia. Os dono da casa, polícia não tomava providência. Eu perlustrei das delegacias de polícia civil ao gabinete do secretário da segurança pública ao palácio do governo, ao palácio dos bandeirante, e, inclusive, em 27 de junho de 75, eu escrevi a sua excelência o governador do estado, na época, Paulo Egídio Martins, entreguei a carta numa sexta-feira, e no início da tarde no Palácio dos Bandeirante, Morumbi. A essência da carta era essa: eu pedindo a, a, o respeito à inviolabilidade do meu domicílio, que é uma garantia constitucional, como eu já citei, e não deu nada, e desde 29 de abril de 78, eu vivo em desabrigo. Olha, isso aqui é violência, essas condições que eu me encontro é violência.

Perguntam: - não é uma opção?

Só é opção quando há duas alternativas.

Por que eu fui internado? Eu consultei o médico. Dr., eu tô numas condições que não posso ver uma mulher, que eu num fique olhando para os seio delas, virou as costas, eu tô olhando pras pernas, o homem é barrigudo, eu fico olhando pra barriga dele, virou as costas eu fico olhando pro fundo das calça. Ele disse é problema... consultei por escrito, ele disse é problema de psiquiatria. Procure o departamento de psiquiatria do hospital das clínicas, ali é um hospital escola, é um tratamento mudelar, alimentação, cê, alimentação cinco vez por dia, um tratamento distinto, ninguém olha ali pra outra pessoa cum, cum mau olhado, cum má vontade, cum sorriso, cum, cum, cum desprezo, cum escárnio, cum nada. Eu saí de lá do mesmo, quase do mesmo jeito.

Hoje, ninguém me diz, mas hoje eu sei, isso faz parte, essa patologia, faz parte do que eu chamo grande capítulo das fixações psiquiátricas. O psiquiatra fixou, a pessoa numa, em qualquer coisa, cabou, isso é uma instituição, são uma instituição humana que pega as pessoa, que pega as pessoas e ela controla os quatro costado. Controla o estado, controla a religião. Tando controlado essas três coisa, a pessoa não tem pra onde ir.

Por que o problema, a gravidade da invasão do domicílio? Invadiam o domicílio e falsificavam e danificavam tudo. Eu escrevo uma página, antes de eu escrever ela está falsificada. Tudo que é meu falsificado. Isso cumeçou em casa, meus próprios pais, eu disse o seguinte: - eu fui traído espontâneo, compulsoriamente pelo próprio lar paterno.

Eu me considerava, até 81, eu me considerava brasileiro dos quatro costado. Em 81, informaram-me, pela interna voz que eu ouço, não sei quem fala, nem de onde. Uma voz sotaque português passou uma ou duas vez, alta hora da noite, talvez de madrugada e diz: - Raimundo Arruda Sobrinho anda dizendo, ele e outra pessoa, que eu não vou citar, não por motivo estranho a minha vontade, eles andam dizendo que são brasileiro dos quatro costado, que representam a legalidade no Brasil. Nenhum dos dois é brasileiro.

Quem falsificaria? Quem está comigo escravizado. São aquelas pessoa que estão comigo escravizado é que falsificam, são, são, que me, vamo dizer... que me custodiam. Andam atrás sorrateiramente vendo tudo que eu faço, tudo que eu penso, essas pessoa tão incumbida de falsificar tudo que é meu.

Aparentemente eu estou em liberdade, e tem todas as características de liberdade, ninguém me diz coisa alguma. Aparentemente eu faço o que eu quero, mas estou controlado, porque todos recebe, recebe, todos têm o rádio e o gravador. Essa aqui é a escravidão humana com a psiquiatria. É rádio

colocado no cérebro. Se eu não morrer nessas condições, tem que passar pela mão do psiquiatra e ele desmanchar. Isso aqui é o seguinte, foi feito por médico, só médico desmancha. O responsável é o presidente da república.

Tenho apresentado o trabalho em vários espaços alternativos onde o ambiente não está pronto, ele vai sendo construído à medida que as relações com os objetos, o espaço, o público e todas as trocas vão se constituindo. Ele se faz no tempo real da vida. Entendo aqui o “espaço como um conjunto de fixos e fluxos” como:

[...] os elementos fixos, fixados em cada lugar, permitem ações que modificam o próprio lugar, fluxos novos ou renovados que recriam as condições ambientais e as condições sociais, e redefinem cada lugar. Os fluxos são um resultado direto ou indireto das ações e atravessam ou se instalam nos fixos, modificando a sua significação e o seu valor, ao mesmo tempo em que, também, se modificam. (SANTOS, 2009, p. 62).

É nesses espaços, já constituídos pela necessidade do lugar, que esta obramídia¹² dialoga com ambos os conceitos de Milton Santos: a “psicosfera, reino das ideias, crenças, paixões e lugar da produção de um sentido” e que também faz parte “desse meio ambiente, desse entorno da vida, fornecendo regras à racionalidade ou estimulando o imaginário” (SANTOS, 2009, p. 256); e a “tecnosfera”, uma nova maneira “técnico-científica” de organização desse lugar, que se adapta a este modo de produção, e que traz consigo interesses de outros territórios:

Tecnosfera e psicosfera são redutíveis uma à outra. O meio geográfico atual, graças ao seu conteúdo em técnica e ciência, condiciona os novos comportamentos humanos, e estes, por sua vez, aceleram a necessidade da utilização de recursos técnicos, que constituem a base operacional de novos automatismos sociais. Tecnosfera e psicosfera são os dois pilares com os quais o meio científico-técnico introduz a racionalidade, a irracionalidade e a contra-racionalidade, no próprio conteúdo do território. (SANTOS, 2009, p. 256).

¹² Denomino-a “obramídia” porque a trato como um corpo também. É justamente a relação de coevolução ininterrupta entre corpo e ambiente que me permite denominar de obramídia a “Nau do asfalto”. Ela é constituída das trocas das coleções de informações entre eucorpo, o “corpoo outro”, o espaço, o ambiente e o público. Ela também é uma obramídia de si mesma. Como o conceito de corpomídia não se refere somente ao corpo humano, mas a tudo o que couber na definição de corpo como um agregado de informações, torna-se possível identificar a obra como um corpo.

Em meio a toda essa transformação do espaço, do lugar e do território, que Milton Santos apresenta em relação ao capital¹³ e em detrimento de valores mais comprometidos com as particularidades dos seus habitantes, a *Nau do asfalto*, no contrafluxo da ideologia hegemônica capitalista, assume o debate também a partir da tensão permanente entre “psicosfera” e “tecnofera”. Ambos os conceitos estão implícitos nesta caminhada. Esta criação se propôs a atravessar as fronteiras do campus universitário e sair em busca do diálogo e do intercâmbio com várias cidades, e também dentro da imensa São Paulo, seus lugares e espaços. É no lugar que está o espaço, e é no espaço que existe o local, o particular, as suas características.

O lugar é a oportunidade do evento. E este, ao se tornar espaço, ainda que não perca suas marcas de origem, ganha características locais. É como se a flecha do tempo se entortasse no contato com o lugar. O evento é, ao mesmo tempo, deformante e deformado. (SANTOS, 2012, p. 163).

Cada espaço onde me apresentei possui suas características físicas/apenas aparentemente fixas, que modificam minha performance de movimentos e deslocamentos e que, por sua vez, também modificam o espaço, que deixa de ser somente fixo, pois fica preenchido pelo fluxo ininterrupto de imagens e informações. E o fluxo compreende ainda todos os meus objetos cênicos, com a sua concretude material, as imagens criadas durante a encenação por mim e pelos espectadores, que podem alterar a relação com aquele espaço, mesmo sendo um fluxo efêmero, se considerarmos apenas o tempo de duração da apresentação.

O espaço deve ser considerado como um conjunto de relações realizadas através de funções e de formas que se apresentam como testemunho de uma história escrita por processos do passado e do presente. Isto é, o espaço se define como um conjunto de formas representativas de relações sociais do passado e do presente e por uma estrutura representada por relações sociais que estão acontecendo diante dos nossos olhos e que se manifestam através de processos e funções. O espaço é, então, um verdadeiro campo de forças cuja aceleração é desigual. Daí por que a evolução espacial não se faz de forma idêntica em todos os lugares. (SANTOS, 2012, p. 153).

¹³ Milton Santos se refere ao capital que se estrutura a partir do aprofundamento das desigualdades sociais, que impede o acesso dos menos favorecidos aos seus bens e serviços, e ignora que as necessidades humana, social, política, cultural e moral, se apresentam a qualquer indivíduo.

Nesses espaços estão também os corpos que vão revelando seus estados, e como ocorrem as suas relações com o ambiente, onde estão pulsando as forças culturais, políticas, sociais e econômicas: “[...] o corpo e o cérebro interagem intensamente entre si” e, da mesma forma, com o ambiente que os cercam, conforme explica António Damásio (1996, p. 117).

Entre os cinco principais setores sensoriais de entrada e os três principais setores de saída do cérebro, encontram-se os córtices de associação, os gânglios basais, o tálamo, os córtices do sistema límbico e os núcleos límbicos, o tronco cerebral e o cerebelo. No todo, esse “órgão” de informação e regência, esse grande conjunto de sistemas, detêm tanto o conhecimento inato como o adquirido sobre o corpo propriamente dito, sobre o mundo exterior e sobre o próprio cérebro, à medida que esse interage com o corpo propriamente dito e com o mundo externo. (DAMÁSIO, 1996, p. 100).

É na realização da encenação efêmera que está a capacidade de transformá-la. São com os fluxos das ideias, pensamentos, construções possíveis da subjetivação do espectador, que ocorre a criação de outro espaço, um espaço mais favorável à reflexão, que se instala durante a apresentação.

Enquanto a obramídia é encenada, o espectador pode observar o “corpooutro” que mora nas ruas e se torna o ator principal. O espectador participa da construção da dramaturgia a partir do seu mundo particular, reorganizando seus pensamentos, criando signos, emocionando-se, refletindo, vivendo. Esta participação também interfere e atualiza o ambiente, a intérprete e a encenação ininterruptamente.

O processo de codificação dos pensamentos tem aptidão para acionar o cruzamento de estruturas de ocorrência coerentes. O que garante a coerência do cruzamento é uma homologia de probabilidades nas transições espaço-temporais, homologia que criaria as condições para que a informação do fora possa ser percebida e ser levada para dentro do corpo. [...] O semioticista Thomas Sebeok (1991) salienta que o contexto onde tudo isso acontece é muito importante e que o “onde” tudo ocorre nunca é passivo. Assim, o ambiente no qual toda mensagem é emitida, transmitida e admite influências sob a sua interpretação, nunca é estático, mas uma espécie de contexto-sensitivo. (GREINER E KATZ, 2005 p. 129).

Não é possível identificar, em sua totalidade, que tipo de transformação está ocorrendo no corpo da intérprete, nas micro ações ou em qualquer outro

corpo, seja ele qual for, pois, damos conta somente de um percentual dessa transformação em nós, o que sucede em nossos encontros com outras pessoas, mas não do que ocorre com elas.

O pensamento consciente é a ponta de um enorme iceberg. Os cientistas cognitivos defendem que 95 por cento de todo o pensamento é inconsciente - e essa estimativa pode estar subestimada. Além disso, os 95 por cento abaixo do nível da consciência formam e estruturam todo o pensamento consciente. Se o inconsciente cognitivo não desempenhasse tal função, poderia não haver nenhum pensamento consciente. O inconsciente cognitivo é vasto e complexamente estruturado. Ele inclui não só todas as nossas operações cognitivas automáticas, mas também todo o nosso conhecimento implícito. Todo o nosso conhecimento e as crenças são enquadrados em termos de um sistema conceitual que reside principalmente no inconsciente cognitivo.

Nosso sistema conceitual inconsciente funciona como uma 'mão invisível' que molda a maneira como conceitualizamos todos os aspectos da nossa experiência. Esta mão invisível dá forma à metafísica que é construída nos nossos sistemas conceituais comuns. Ela cria as entidades que habitam o inconsciente cognitivo - entidades abstratas como amizades, negócios, fracassos e mentiras - que usamos no raciocínio inconsciente comum. Portanto, molda a forma como automática e inconscientemente compreendemos o que nós experimentamos. Constitui nosso senso comum irrefletido. (LAKOFF E JOHNSON, 1999, p. 13).¹⁴

Contudo a cada apresentação, na maioria das vezes em lugares diferentes, colocava-me frente ao novo, ao desconhecido, à reorganização da encenação, e, ao mesmo tempo, trazia frescor às ações cênicas, deixando-as

¹⁴ Tradução minha para: "Conscious thought is the top of an enormous iceberg. It is the rule of thumb among cognitive scientists that unconscious thought is 95 percent of all thought - and that may be a serious underestimate. Moreover, the 95 percent below the surface of conscious awareness shapes and structures all conscious thought. If the cognitive unconscious were not there doing this shaping, there could be no conscious thought.

The cognitive unconscious is vast and intricately structured. It includes not only all our automatic cognitive operations, but also all our implicit knowledge. All of our knowledge and beliefs are framed in terms of a conceptual system that resides mostly in the cognitive unconscious.

Our unconscious conceptual system functions like a "hidden hand" that shapes how we conceptualize all aspects of our experience. This hidden hand gives form to the metaphysics that is built into our ordinary conceptual systems. It creates the entities that inhabit the cognitive unconscious - abstract entities like friendships, bargains, failures, and lies - that we use in ordinary unconscious reasoning. It thus shapes how we automatically and unconsciously comprehend what we experience. It constitutes our unreflective common sense."

vivas, porque raramente houve tempo para o ensaio e tudo acontecia realmente pela primeira vez naquele espaço, com os anteparos distribuídos no palco daquela maneira. O meu processo no palco se deu pela relação, no tempo presente, entre eucorpo, os anteparos, o espaço, o ambiente e o público, e foi dessa presença e vida que experimentei ao longo da trajetória.

Referências

DAMÁSIO, António R. **O erro de Descartes**: emoção, razão e o cérebro humano. Tradução Dora Vicente, Georgina Segurado. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

KATZ, Helena. **Um, dois, três**: a dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: FID, 2005.

_____; GREINER, Christine. A natureza cultural do corpo. In: SOTER, S.; PEREIRA, R. **Lições de Dança**, n. 3. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1998.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Philosophy in the flesh**: the embodied mind and its challenge to western thought. New York: Basic Books, 1999.

PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Tradução Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e espaço. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2009.

_____. **Da totalidade ao lugar**. São Paulo: EDUSP, 2012.

_____. **Por uma geografia nova**: da crítica da geografia a uma geografia crítica. 6ª ed. São Paulo: EDUSP, 2012.

_____. **Técnica, espaço, tempo**: globalização e meio técnico-científico-informacional. 5.ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

SILVA, Armando Sérgio da *et al.* **CEPECA**: uma oficina de PesquisAtores. São Paulo: Associação dos Amigos da Praça, 2010.