

ALAMINO, Tauane Nunes. **A Arte de Hackear Linguagens: relato sobre o processo criativo de Zona Contaminada de Caio Fernando Abreu pela Cia. Do Santo Forte.** São José do Rio Preto: Unesp. Artista Pesquisadora da Cia. Do Santo Forte de Artes Cênicas; Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras – IBILCE – UNESP; Orientadora Cláudia Maria Ceneviva Nigro; Bolsista CAPES pelo PROEX – Programa de Excelência Acadêmica. Artista da Cena.

RESUMO

A presente pesquisa relata o trabalho desenvolvido pela Cia. Do Santo Forte sobre o texto *Zona Contaminada*, peça teatral distópica de Caio Fernando Abreu. O coletivo foi contemplado pela Prefeitura de São José do Rio Preto, estado de São Paulo, por meio da Secretaria de Cultura, com o Prêmio Nelson Seixas de Produção Teatral para executar a encenação da obra no segundo semestre de 2020 em ambiente virtual. Em decorrência da pandemia de COVID-19, o projeto foi adaptado a partir da metodologia denominada “cinema de ator”. Essa nomenclatura define uma performance audiovisual na qual os atores realizam autofilmagens e enviam as imagens para concessões e definições da diretora no processo de edição. O procedimento do grupo, aplicado nesse contexto, consiste em analisar a narrativa teatral e reconhecer características das personagens que se aproximam das entidades e divindades da Umbanda e do Candomblé, o aprendizado das Danças dos Orixás, a criação de altares sincréticos, com a contribuição do professor Aguinaldo Moreira de Souza, e a exploração do espaço doméstico como ambiente performático, encaminhando o processo criativo de atuação e encenação da performance audiovisual.

Palavras-chave: *Zona Contaminada*. Caio Fernando Abreu. Performance Audiovisual. Cinema de Ator. Dança dos Orixás.

ABSTRACT

This research reports the work developed by Cia. Do Santo Forte about the text *Zona Contaminada*, a dystopian play by Caio Fernando Abreu. The collective was awarded by the municipality of São José do Rio Preto, state of São Paulo, through the Department of Culture, with the Nelson Seixas Award for Theater Production to perform the work in the second half of 2020 in a virtual environment. Due to COVID-19 pandemic, the project was adapted based on methodology denominated “actor's cinema”. This nomenclature defines an audiovisual performance in which the actors take self-films and send the images for concessions and definitions of the director in the editing process. The group's procedure, applied this context, consists of analyzing the theatrical narrative and recognizing characteristics of the characters that are close to entities and divinities of Umbanda and Candomblé, the learning of Orishas Dances, creation of syncretic altars with the contribution of the teacher Aguinaldo Moreira de Souza and exploration of the domestic space as a performance environment, directing the creative process of acting and staging the audiovisual performance.

Keywords: *Zona Contaminada*. Caio Fernando Abreu. Audiovisual Performance. Actor's Cinema. Orishas Dance.

O presente ensaio relata o processo criativo da Cia. Do Santo Forte no ano de 2020 com o Prêmio Nelson Seixas de Teatro – PRODUÇÃO. Pelo advento da pandemia de COVID-19, adaptamos o projeto para um trabalho em

vídeo, originando o “cinema de ator”. Estabeleci essa nomenclatura para definir uma performance audiovisual na qual os atores realizam autofilmagens e enviam as imagens para concessões e definições da diretora no processo de edição.

A escolha metodológica de escrever na primeira pessoa do singular situa meu local de fala enquanto pesquisadora, *performer* e diretora. Deixo o plural para me referir aos posicionamentos e escolhas coletivas da Cia. Do Santo Forte.

Primeiramente, gostaria de situar a minha relação com a tecnologia. Apesar de trabalhar há algum tempo com mídias sociais e realizar leituras de tarô à distância, o meu lazer antes da pandemia consistia em frequentar teatro, shows, eventos culturais e casas de amigos. Depois de me tornar mãe, ainda com resquícios de evitar alarmes sonoros que perturbassem o sono do bebê, o celular passou a ficar em modo avião e silencioso. Fugia de telefonemas e câmeras, pois sempre preferia encontros presenciais. Quando estava em algum contexto presencial, evitava manejar o telefone. Nem o costume de juntar todo mundo para fazer uma foto eu tinha. Achava desagradável, preferia fotos espontâneas. Incomodava-me, inclusive, estar em ambientes com outras pessoas e de repente elas pegarem seus celulares. Sentia-me ignorada. Há algum tempo, quando frequentava espaços públicos, percebia como o *smartphone* transformou-se em uma extensão do corpo de muitas pessoas. De acordo com a Organização Mundial da Saúde (OMS), existem novos problemas de postura e novas doenças mentais relacionados ao uso do celular. Mesmo tendo aversão a esse tipo de tecnologia, me encontrava em paradoxo, pois também sou viciada em redes sociais.

Minha formação é em interpretação teatral. Passei 16 anos da minha carreira aprendendo o ofício de me relacionar com o público de modo presencial. “O teatro é a arte da presença” ouvia falarem com muita certeza, e absorvi esse discurso. Ir ao teatro para mim era o momento de desconectar das tecnologias e participar de um ritual coletivo com presença, calor humano e suor. Em meus ensaios desativava o celular e solicitava o mesmo dos colegas, para podermos nos concentrar exclusivamente no nosso encontro e trabalho.

Antes da pandemia, me orgulhava de ser avessa às tecnologias nos trabalhos da Cia. Do Santo Forte, inclusive citava frequentemente o fato de termos iluminado mais de um trabalho do coletivo à luz de velas.

A pandemia e a necessidade de isolamento social deram uma rasteira nas verdades que eu considerava absolutas em relação ao meu fazer artístico. Apesar do terrível contexto, desafios dessa natureza estimulam a sair da zona de conforto e podem ser um prato cheio para uma *performer* faminta por situações de enfrentamento.

Estabelecendo a comunicação, Exu se fez presente conectando os artistas de modo jamais desejado anteriormente. Num movimento de proteção e reinvenção, meu pai Ogum ocupou seu lugar na Cia. Do Santo Forte, originalmente focada em olhar para as labás¹. Ogum é o orixá da tecnologia, criou a forja e ensinou a humanidade a manipular metais para criar armas de guerra e ferramentas de trabalho, defender e alimentar.

E foi graças às tecnologias de comunicação disponíveis a este trabalho contemplado por um edital, que pudemos atravessar o ano de 2020

¹ IABÁS: Orixás Femininas, Mulheres e Mães.

ativos artisticamente e dando sequência às nossas pesquisas, *hackeando* outras linguagens artísticas e de comunicação.

Com a necessidade do isolamento, encarei essa situação como a regra principal desse jogo performático. Por isso, me mantive radical sobre a necessidade de ficar em casa e não propus nenhum encontro presencial. No máximo raras trocas de objetos, equipamentos e adereços sugeridos para a composição das cenas. O transporte foi feito por um de nossos produtores, eu mesma não cheguei a encontrar o elenco nessas ocasiões.

Fizemos muitos encontros virtuais. Três vezes por semana ensaiávamos em nossas respectivas casas, por videochamadas em *notebooks* ou celulares e depois gravávamos com a câmera do *smartphone* os materiais mais apreciados para integrar a obra final. Com esta regra, começamos com estudos do texto, compartilhando pesquisas individuais sobre a obra em forma de seminários e trocando ideias acerca de nossas percepções sobre a exposição de cada colega

Recebemos a provocação do Aguinaldo Moreira de Souza, meu orientador do Trabalho de Conclusão de Curso em Artes Cênicas na UEL. Para “quebrar o gelo” e possibilitar entrosamento ao grupo, ele propôs um jogo de amigo secreto no qual os presentes eram uma música, uma imagem e um texto para desenvolver uma cena. Esse jogo rendeu os primeiros registros em vídeo e nos ajudou a perceber os recursos disponíveis para criar materiais na linguagem audiovisual.

Para iniciar o trabalho prático de ensaios em conjunto, apresentei as danças dos orixás para referenciar o trabalho da Cia. Do Santo Forte. Passamos pelos orixás Exu, Ogum, Xangô, Iansã, Oxum, Iemanjá, Oxóssi, Nanã, Omolú e Oxalá, priorizando a *Dramaturgia das Danças dos Orixás*, superior ao acabamento ou a intensidade dos movimentos. O objetivo era explorar como as ações de cada orixá poderia proporcionar repertórios para desenvolver as cenas individualmente.

Além das propostas trazidas no texto, atribuindo Iansã à Vera e Oxum à Carmem, e a presença de Omolú instaurada no coro dos contaminados, utilizei meu repertório ao indicar orixás para os atores se aprofundarem, deixando-os livres para acessar outros, caso desejassem ou encontrassem relação com suas cenas. Para Nostradamus Pereira, o comunicador libidinoso, orientei Harlen a investigar a dança de Exu, relacionar o pau de *selfie* como o Ogó, instrumento fálico usado por Exu ao exercer a função de sentinela. Para o Homem de Calmaritá, além das referências a Jesus Cristo apontadas no texto, sugeri a Dániel explorar Ogum, pelo aspecto de virilidade e agressividade do guerreiro e a mitologia de Ogum e Oyá, inferida na obra de Abreu. Para Nostálgio, atribuí Xangô, o rei soberano, provedor elegante, versado nas letras e nas leis, inclusive seu sincretismo com São João presente na obra.

Posteriormente, Aguinaldo trouxe referências do seu trabalho intitulado *Ilhas de Desordem*, uma metodologia de criação de performances derivada de suas residências com o grupo La Pocha Nostra.² Uma das técnicas apresentadas por ele foi o *Corpo Totem*, na qual imaginamos o corpo

² De acordo com o site de um dos fundadores do coletivo, Guillermo Gómez-Peña: “La Pocha Nostra é uma organização artística transdisciplinar e sem fins lucrativos que fornece uma rede de apoio e fórum para artistas de várias disciplinas, gerações, complexidades de gênero e origens étnicas. La Pocha se dedica a apagar as fronteiras entre arte e política, prática e teoria da arte, artista e espectador.”

fragmentado com cabeças empilhadas em três partes ou mais, sendo elas a base, o centro e o topo do corpo. Neste caso, visualiza-se pés e pernas como uma cabeça olhando para determinada direção; quadris e tronco são a segunda cabeça mirando para outro lado; braços, pescoço e cabeça podem apontar para um terceiro sentido. Conforme o *performer* ganha intimidade com o exercício, pode aumentar a fragmentação ampliando as possibilidades de mobilidade do corpo. Essa investigação possibilita a experimentação de outros três fundamentos para criar uma figura em cena: 1) a *tridimensionalidade* implica em aproveitar as potências de altura, largura e profundidade do corpo; 2) a *extensionalidade* utilizada com a ideia de prolongamento, continuidade, extensão da imagem; e 3) a *hipérbole*, que potencializa, exagera e cria um estranhamento no desenho corporal construído.

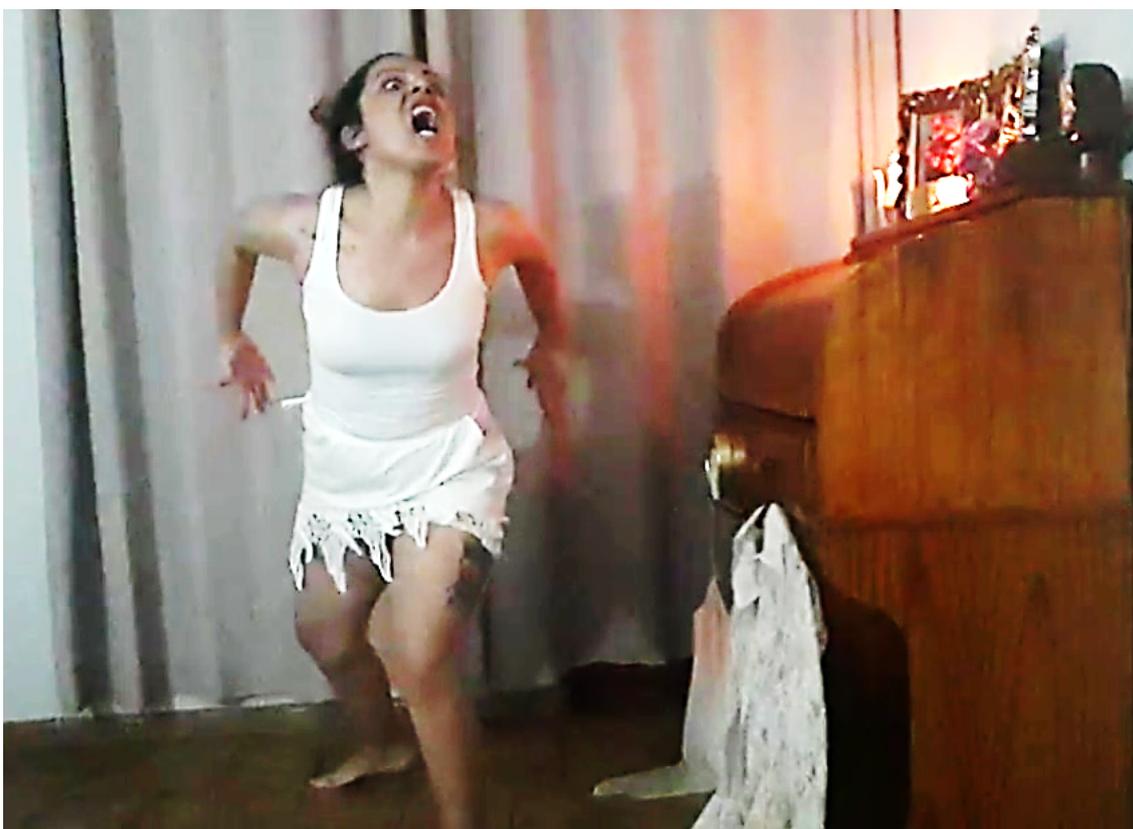


Figura 1 – Corpo Totem Fabiana Abranches – Captura de Tela do Vídeo da Cia. Do Santo Forte

Outro método de trabalho trazido por Aguinaldo nas *Ilhas de Desordem* fundamental para o desenvolvimento das cenas foram os *Altars Sincréticos*. O altar consiste em reunir itens como imagens, pinturas, esculturas, fotografias, vestuário (restos de espetáculos, roupas fora de época; íntimas ou fetichistas; perucas, chapéus; sapatos e maquiagens diversas), objetos tocantes a cultura do *performer*, seu cotidiano, contrastantes com o senso comum, elementos guardados sem saber o motivo, suportes como elástico de cabelos, barbante, fita crepe, corda, velas, lanternas e outros recursos de iluminação. Realiza-se, então, uma taxonomia desses materiais, separando-os de forma organizada por função e natureza de cada grupo de elementos. Posteriormente, as peças são comparadas, definidas e escolhidas para a composição do altar. A escolha pode se dar por coerência, concordância entre os materiais ou o contraste entre eles. Em sequência, se experimenta as possibilidades desse

altar: pode ser uma ambientação com a qual o artista se relaciona ou o *performer* pode ocupar esse altar como uma entidade de carne e osso a ser cultuada/profanada ou o altar se constrói no corpo do artista por meio de acoplagens.

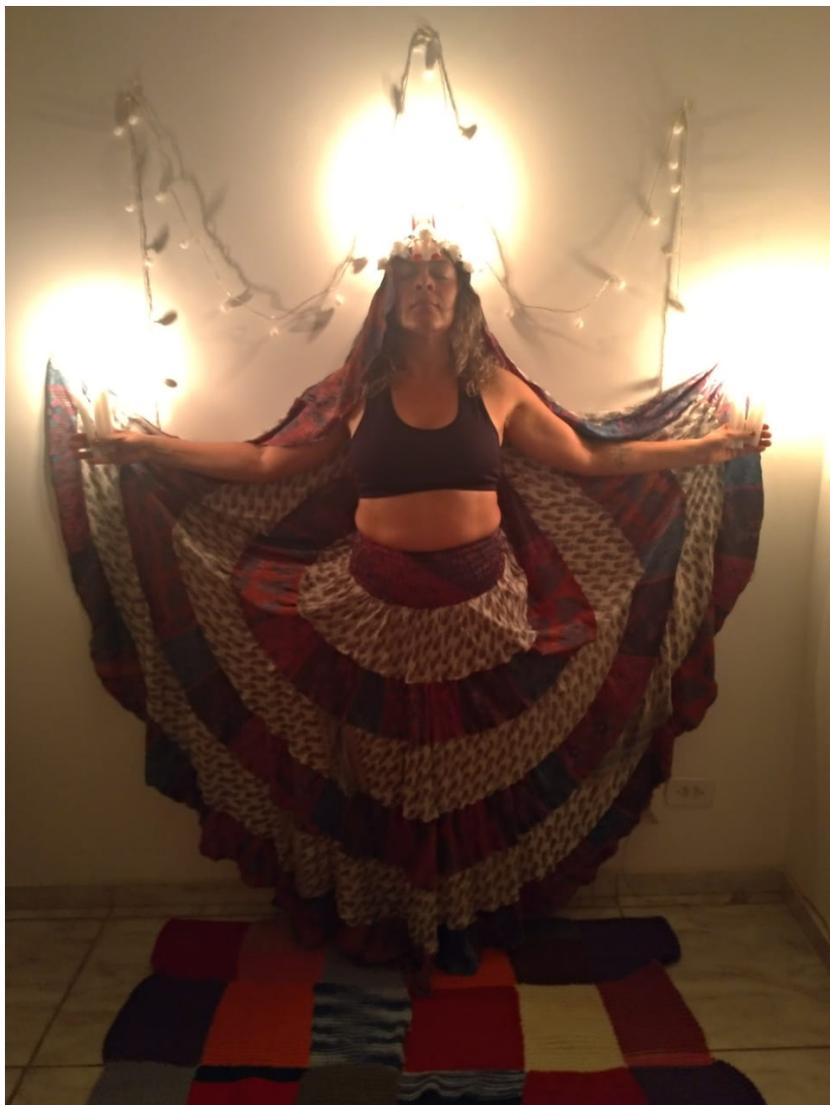


Figura 2 – Altar Carmem Reni – Autorretrato

Solicitei aos artistas procurarem em casa objetos que os aproximassem das personagens, itens sugeridos no texto e recomendei cores predominantes em seus ambientes. Distribuí itens dialogáveis com as cenas, recursos caseiros de iluminação e outros objetos de possível utilização conforme eles desejassem.

Com os altares pudemos ressignificar o espaço doméstico e transformá-lo em ambiente performático. Montar o altar antes de cada ensaio ajudava a sair do estado cotidiano e construir um estado ritualístico para o trabalho.

Conforme avançamos nestes aspectos formais, voltei ao texto para direcionar todas as cenas. Na segunda metade do processo, recorri ao método de *análise ativa* de Stanislavski. A tabela enviada aos artistas detalhava os objetivos de cada cena acompanhada de observações sobre orixás regentes

para determinado fragmento, bem como Arcanos do tarô como sugestão de composição de imagem e postura para cada plano.

Todo esse processo de construção de imagens sugeridas pela minha direção e criadas pelos atores gerou quadros muito diversificados, fugindo à estética de rosto em frente à tela que esses dispositivos poderiam condicionar.

Além disso, fizemos cinco aberturas de processo compartilhando a pesquisa prática e teórica, bastante nutridoras ao trabalho. Tivemos dois encontros mais expositivos, o primeiro foi *Zona Contaminada: a encruzilhada entre orixás e feminismo no texto de Caio Fernando Abreu* onde compartilhei minha pesquisa de mestrado em andamento, e o segundo foi *A Arte de hackear linguagens em tempos de pandemia*, discussão sobre esse processo de readaptação no contexto presente. Posteriormente abrimos a sala de ensaios com os encontros: *tudo-está-sob-absoluto-controle*, *eu-não-tenho-nenhuma-sugestão-a-fazer-para-melhorar-a-vida-de-vocês* e *não-existem-mais-homens-bons*.



Figura 3 – Altar Homem de Calmaritá Dániel Santo Forte – Captura de Tela do Vídeo da Cia. Do Santo Forte

Para o grupo, o maior aprendizado com esse trabalho foi a relação com novas linguagens, sobretudo a cinematográfica. Começamos a dialogar com o audiovisual e já criamos outras performances a partir disso. Decidimos apresentar uma obra gravada, pois percebemos que a edição ajudava a valorizar o processo desde o início. Por essa escolha estética, pudemos manter o texto praticamente na íntegra e, com a leitura dramática, valorizar cada referência, cada vírgula, cada rubrica, cada proposta da obra. A edição também oportunizou apresentar as cenas e os recursos sonoros desde o início do processo, sem a preocupação ou necessidade de sincronizar as falas dos artistas com o conteúdo visual construído. Renunciar às cenas já criadas nos experimentos para ensaiar fala a fala e "aprisionar" os artistas numa estrutura enrijecida me parecia um desperdício, como tínhamos grande qualidade nos vídeos desenvolvidos nas improvisações. Essa junção de materiais favoreceu o procedimento de trabalho nomeado "cinema de ator".

A intenção ao dar um nome para o modo como realizamos nosso trabalho nesse período é salientar o protagonismo do ator durante o processo criativo. Por mais que eu, na posição de diretora, apresentasse indicações,

encaminhamentos e sugestões, o cenário, o figurino e o ângulo da câmera foram criados por cada artista em ambiente doméstico, com equipamentos cotidianos e precários.

O resultado apresentado em vídeo com recursos da linguagem cinematográfica mantém as características do teatro artesanal já praticado pela Cia. Do Santo Forte. Nossos trabalhos sempre priorizaram a criação e a imaginação dos atores e das atrizes, a estética de precariedade e o hibridismo de linguagens como dança, teatro, performance e rituais. Nesse caso, os altares compostos em ambiente doméstico e a mistura de elementos da personagem com objetos da própria casa trouxeram a marca pessoal de cada artista, tornando o trabalho mais autobiográfico do que poderíamos imaginar ao lidar com uma dramaturgia pronta. Além dos aspectos afetivos cruciais para minhas escolhas, também encontrei em meus colegas similaridades aos personagens atribuídos a cada um.



Figura 4 – Altar Nostradamus Pereira Harlen Félix – Captura de Tela do Vídeo da Cia. Do Santo Forte

É importante citar o fato de grande parte desse processo também ter sido difícil e frustrante, apesar de ser um desafio solucionado. Os resultados me agradam artisticamente, mas produzi-los gerou desgastes e reconhecimentos de nossas limitações artísticas, sociais, financeiras, políticas e emocionais.

O fato de trabalharmos à distância, mediados pela tecnologia, dificultava a comunicação e a percepção dos interlocutores e companheiros de trabalho. Tenho a impressão de uma videochamada de uma hora ser mais desgastante comparada a quatro horas de ensaio convencional com intenso trabalho físico. Isso ocorre porque há momentos de difícil escuta, há muitas interferências externas, tecnológicas e domésticas, e isso afeta a dinâmica de troca e o jogo criativo. Contudo, conseguimos fazer o que nos propusemos, logo o saldo é positivo.

Para esse trabalho, escolhi pessoas com quem desejo subir no palco ainda. Nós não nos encontramos em nenhum momento. Todo o contato foi realizado por meio de telas. Se ganhamos no aspecto tecnológico, agregando uma nova linguagem para o grupo, perdemos, por outro lado, a oportunidade de

nos encontrar, perdemos o contato direto com o público, perdemos pessoas para a pandemia.

Afirmo os aspectos negativos ao concluir esse trabalho porque a romantização das soluções encontradas ou da nossa situação como artistas durante a pandemia me parece perigosa. A obtenção de recursos para o desenvolvimento desse trabalho artístico pode ser vista como privilégio, frente ao contexto atual de notável incapacidade do Estado no enfrentamento das dificuldades e no cuidado da saúde de pessoas – em uma posição política de clara priorização dos interesses econômicos de grandes empresas. Dessa maneira, o trabalho produzido se insere no tempo presente, um tempo de inegável insatisfação (política, econômica e social), mas também da oportunidade de elaboração de outras potências, linguagens, afetos e desvios.

Considerando os resultados atingidos, poderia considerar que santo de casa faz milagre. Se eu acreditasse em milagres. Porém, mesmo tão próxima de Carmem e tendo muita fé, estou consciente de terem sido o ímpeto de sobrevivência através do trabalho, o esforço e o risco do desconhecido as estruturas da performance audiovisual *Zona Contaminada*.



Figura 5 – Altar Carmem Fabiana Abranches Autorretrato, Altar Vera Tauane Santo Forte pelo fotógrafo Dániel Santo Forte e Altar Carmem Reni Trombi Autorretrato

Conheça parte do trabalho no seguinte link:

<https://youtube.com/playlist?list=PL13Vq3dtBsXBChA3xmIXa6Udz58rPcjFH>

Referências

ABREU, Caio Fernando. **Teatro Completo**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

DAGOSTINI, Nair. **O método de análise ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator**. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. **La Pocha Nostra**. Disponível em: <https://www.guillermogomezpena.com/la-pocha-nostra/>. Acesso em: 27 abr. 2021.

FERREIRA JUNIOR, Antonio Marcos. **A dança dos orixás de Augusto Omolú e suas confluências com a antropologia teatral**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2011.

SOUZA, Aguinaldo Moreira de. **O corpo ator**. Londrina: EDUEL, 2013.

SOUZA, Aguinaldo Moreira de. **Dor e Silêncio. Performance e Teatro Sobre o Holocausto Nazista**. Curitiba: Appris, 2019.