



SEIXAS, Rebeka Carocha. O corpo andrógino: metodologia e reflexões sobre o espetáculo "As Aves da Noite". Natal : UFRN. Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte: Professora de Teatro. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Doutorado em Literatura Comparada, Alex Beigui de Paiva Cavalcante. Atriz.

RESUMO

Este trabalho é fruto de uma reflexão detalhada da minha experiência enquanto atriz na peça "As Aves da Noite", texto de Hilda Hilst, dirigida por Alex Beigui, que esteve em cartaz em 2011. Faz necessário detalhar alguns dos principais procedimentos e técnicas utilizados na preparação do ator e na apropriação corporal dramaturgica, abrindo-a em constante dialética com a metodologia do Teatro da Androginia proposta pelo diretor. Em termos gerais, o interesse é discutir a respeito de como se organizam e se apresentam as possíveis relações e os diferentes níveis de contato existentes entre o corpo do ator e a sexualidade, visando o alcance do "corpo andrógino" em situação espetacular.

Palavras-chave: Androginia: Corpo: Apropriação.

ABSTRACT

This work is the result of a detailed reflection of my experience as an actress in the play "As Aves da Noite," Hilda Hilst's text, directed by Alex Beigui, which was in theaters in 2011. Makes necessary to detail some of the key techniques and procedures used in preparing the actor's body and ownership drama, opening it in constant dialectic with Theatre of Androgeny methodology proposed by the director. In general, the interest is to discuss about how to organize and present the possible relationships and different levels of contact between the actor's body and sexuality, aiming to reach the "androgynous body" in spectacular condition.

Keywords: Androgyny: Body: Appropriation.

O corpo andrógino: metodologia e reflexões sobre o espetáculo "As Aves da Noite"

Eles são como certas aves que se feriram nas
duas asas e se você quiser socorrê-las não
saberá como, nem por onde segurá-las.
Eles são como certas aves da noite.
Hilda Hilst

Este trabalho é fruto de uma reflexão detalhada da minha experiência enquanto atriz na peça *As aves da noite*, texto de Hilda Hilst, dirigida por Alex Beigui, que esteve em cartaz em Natal (RN), no ano de 2011. Todo o treinamento dos atores desenvolvido ao longo da montagem esteve pautado na metodologia do Teatro da Androginia, prática essa que começou a ser

desenvolvida em 1998 por Alex Beigui. A experiência que relato neste trabalho diz respeito ao meu terceiro¹ contato com a metodologia do Teatro da Androginia, portanto se trata de uma pesquisa de caráter inicial, onde busco compreender os pilares que sustentam esta metodologia e de que maneira ela se apresenta como um treinamento significativo o trabalho do ator.

No artigo *O ator andrógino* (2006), Beigui aponta os primeiros contornos da pesquisa sobre androginia.

O princípio andrógino como parte propulsora do movimento cênico juntamente com a questão teórico metodológica surgiu em meu trabalho em 1999, mais especificamente no processo de criação e reflexão sobre a encenação *Anima*. Ainda que o conceito de 'Anima' tenha sido bastante discutido pela teoria dos arquétipos proposta por Jung, sendo sua discussão posta enquanto bipolaridade, isto é, lado a lado com o seu aspecto oposto-complementar *Animus*, o que estava em jogo para mim, naquele momento, era a apropriação de um conceito sobre o qual eu pudesse justificar e apoiar uma proposta prática de montagem. Contudo, o conceito não era um pretexto, mas uma necessidade real de caminho (BEIGUI, 2006).

Este caminho buscado por Beigui é também o caminho que pretendemos trilhar com esta pesquisa, o caminho de *Anima* e *Animus*, das energias opostas. Por se tratar de uma pesquisa inicial a respeito dos princípios norteadores do treinamento físico desenvolvido para atores no Teatro da Androginia, relataremos os principais estágios do trabalho de montagem de *As aves da noite* tentando desenhar uma trajetória da construção de uma metodologia da androginia.

O espetáculo, baseado no texto de Hilda Hilst, retrata a experiência de cinco personagens dentro da Cella da Fome, em um campo de concentração de Auschwitz. A montagem se desenvolveu em 50 dias, com ensaios diários. O elenco é composto por três atores: Rebecka Carozza, Rodrigo Icsan, Rummenigge Medeiros. Durante o espetáculo, meu personagem e o do ator Rummenigge Medeiros, que representam ao mesmo tempo os cinco personagens, estão em cena o tempo todo e o personagem de Rodrigo Icsan entra apenas em um dado momento, por volta do meio do espetáculo, que tinha 50 minutos de duração.

Antes de começarmos os trabalhos físicos fizemos uma leitura inicial do texto, depois fizemos uma segunda leitura, individual, onde fomos orientados a destacar as partes que achávamos mais interessantes e criar um nome para elas como, por exemplo, a primeira parte da peça que denominei de "a escolha". Após esta leitura orientada, fizemos um debate aprofundado sobre o texto, seus subtextos, as personagens e o diretor escolheram quatro partes do texto para serem decorados por cada ator até o próximo ensaio.

¹ A primeira experiência foi na Oficina Teatro da Androginia ministrada por Alex Beigui em 2007, a segunda experiência foi na montagem da peça *Exilados* de James Joyce, em 2010.

Os ensaios eram compostos por três etapas principais:

1. Escolha, pelo diretor, de oito recortes do texto (quatro para cada ator);
2. Os atores decoravam o texto individualmente;
3. Com o texto decorado, seguia-se para a sala de ensaios para trabalhar os esquemas corporais, juntamente com o texto.

Os esquemas corporais desenvolvidos nos ensaios exigiam dos atores um treinamento físico apurado e uma força que oscilava entre duas energias, a força feminina que é mãe, que é gaia, e a força masculina que é guerra, que é confronto. Nos ensaios estes princípios de dualidade, de um que são dois, de oposição e proximidade, se apresentaram como uma das chaves dos trabalhos com os esquemas corporais. Sempre começavam com uma proposição do diretor de alguma imagem corporal envolvendo o corpo dos dois atores, esses ensaios com os esquemas corporais geravam os *insight*, que, segundo Beigui, só se dão em processo de construção cênica. Podemos citar como exemplo a imagem que denominamos *imagem síntese do espetáculo, o falcão*.

A imagem corporal, *o falcão*, se tornou a síntese do processo de montagem de *As aves da noite*, pois trabalhamos com o centro de força e com a indeterminação das características de gênero de cada ator para evidenciarmos uma síntese das sensações geradas pelo texto *hilstiano*. Segundo Beigui, “O objetivo é tentar sempre que possível deixar viva a ideia que para cada sensação existe um esboço conceitual. Da mesma forma que para cada conceito em jogo deve corresponder um estado físico ou ponto de ajuste no corpo” (2006, p. 6).

O trabalho das imagens corporais é desenvolvido paralelamente a uma reflexão sobre o texto. No processo a narrativa linear é dissolvida em favor de uma narrativa fragmentada, onde os gêneros dos personagens (masculino e feminino) já não representam o cerne do trabalho, mas sim, o que o texto quer dizer, o que ele sugere ao espectador, e o que ele sugere fisicamente, em imagem, destacando uma dramaturgia das ações. O que se pretende é uma descaracterização da função sexual com o objetivo de neutralizar a identidade dos atores e por consequência das personagens.

Beigui, no seu artigo intitulado *Androginia e indeterminação do sujeito em Samuel Beckett* defende que “A falta de identidade fixa do sujeito contribui para uma identidade andrógina” (2009). Existe então um esboço conceitual da personagem, o que este personagem significa, que desenho sógnico queremos ter desta personagem, qual o conceito que a direciona. Este esboço conceitual é o que também gerará os esquemas corporais e, por conseguinte, os *insights*. O processo está em constante rotação entre os esquemas corporais e o esboço conceitual da personagem.

Os blocos de textos são isolados e cada um representa em si um todo. Esses blocos são destacados sem, entretanto, ganhar ou perder sentido. Parte-se então do princípio de que a dramaturgia propõe e o corpo responde até que aconteça o diálogo. Essa resposta do corpo ao texto é desenhada pelo diretor no sentido de criar uma imagem mestre, um signo que represente em si aquele bloco do texto, sem perder o sentido geral da obra. A palavra corporificada, o desenho corporal na cena, aponta para um desenho conceitual da personagem. Trabalhando com os níveis de deslocamentos e de contradição junto com o diretor.

O princípio gerador das ações é o texto de onde partem os signos, que irão ser trabalhados em cena. Não se pretende, em momento algum, negar o texto, mas, afirmar as suas contradições de uso. Operar sobre o texto/ descentralizando/ apagando as diferenças para tornar as diferenças evidentes, materializando-o através da teatralidade. Segundo Magaldi (1998), a literatura dramática não abarca todo o fenômeno compreendido pela arte teatral. Sob a perspectiva ocidental logocêntrica, o texto é o ponto de partida para o desenvolvimento de uma encenação, para a construção da arte cênica. Por outro lado, Pavis (2008) esclarece o uso dos termos que teoricamente definem a sequência da montagem teatral, distinguindo os três elementos: 'texto', representação e 'encenação', Pavis afirma ainda que o texto dramático é o texto escrito; a representação "[...] é tudo aquilo que se faz visível e audível sobre o palco" e a encenação é a criação de efeitos de sentido, ou melhor, o emprego de um sistema de elementos significativos (PAVIS, 2008, p. 22). Conclui-se então, que a encenação é gerada a partir da interpretação do diretor e dos atores sobre o texto. Neste sentido é preciso destacar que a metodologia da androginia, parte da investigação dos corpos dos atores e de sua sexualidade em situação espetacular. Se estabelece um jogo das energias masculinas/femininas com os personagens, com os atuantes, com o nosso inconsciente, com nos mesmos.

Enquanto atriz eu pude perceber que a dificuldade principal do trabalho com a metodologia da androginia está justamente nesta "indeterminação do sujeito", em tornar o corpo neutro, para que seu contorno possa se fazer sentir, não em gênero, masculino/feminino, mas em energia. Muda-se então a forma de olhar este corpo em cena, um corpo condutor de energias que estão em oposição, destacando a dualidade. Atualmente estamos trabalhando na construção de uma metodologia basilar do Teatro da Androginia, onde o princípio estruturante do treinamento do ator é a perda da identidade (masculino/feminino) do ator, para podermos buscar o trabalho com as energias (masculinas/ femininas).

Referências:

BEIGUI, Alex. *O ator andrógino*. ed. 01, ano 03. Revista TFC, 2006.

_____. *Androginia e indeterminação do sujeito em Samuel Beckett*.

MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.