

# NAU DO ASFALTO: UMA POSSIBILIDADE CÊNICA

Maria Everalda Almeida Sampaio  
Universidade de São Paulo  
*mebarea@gmail.com*

## Resumen

Este artículo comenta sobre el proceso de creación de Nave de asfalto, resultado artístico de doctorado desarrollado en el Centro de Investigación en Experimentación Escénica del Actor (Cepeca), bajo la mirada de la Teoría Cuerpomídia, y cómo tuvo momentos de presencia y vida de la intérprete separados por un fino hilo.

**Teoría Cuerpomídia, proceso creativo,  
presencia escénica, vida**

## INTRODUÇÃO

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.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Helena Katz, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP), desenvolvida no Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator (Cepeca), no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (CAC/ ECA/ USP).

A pesquisa foi fundamentada por vários conceitos e procedimentos metodológicos. Da tese de livre docência de Armando Sérgio da Silva, *Interpretação: uma oficina da essência*, pincei os anteparos, impressão digital, “potencialidades expressivas” e composição de signos (Silva,

2010); da Teoria Corpomídia, das Prof.<sup>as</sup> Dr.<sup>as</sup> Helena Katz e Christine Greiner (PUCSP), a criação do corpo cênico; das brincadeiras de rua de minha infância, utilizei os deslocamentos; das estéticas dos teatros documentário (Erwin Piscator), brechtiano, pós-dramático e alguns elementos da performance, selecionei alguns tópicos e defini a encenação.

Comprovei que o movimento do corpooutro – corpo do doente mental que mora nas ruas de São Paulo - pode ser a *cellula mater* de uma prática metodológica capaz de colaborar para a criação artística de uma dramaturgia cênica. Tudo começou por causa da minha angústia ao vê-los surtando nas ruas e, à primeira vista, pareciam viver desassistidos, mas a Lei Antimanicomial 10216 e outras ações governamentais têm procurado atendê-los.

## RESUMO DO PROCESSO CRIATIVO

Recorri aos três procedimentos metodológicos propostos por Silva na *Oficina da essência*: Ação A — os estímulos ou anteparos, que podem ser sonoros, visuais, materiais, entre outros foram utilizados para as configurações e detalhamento inicial; Ação B — a impressão digital - os movimentos dos corposoutros e as brincadeiras de rua da infância foram os únicos anteparos que seguiram todas as normas do referido autor. Eles foram observados, internalizados e traduzidos por meio das impressões digitais, provenientes da improvisação, que cada corpo é capaz de criar, cada corpo com sua singularidade. Essas digitais podem surgir prontas ou, aos poucos, serem lapidadas, é a marca registrada de cada corpo, com potencial expressivo. “São essas reações, essas pérolas orgânicas, que não devem ser perdidas, as quais eu chamo de ‘Potencialidades Expressivas’” (SILVA, 2010, p. 88); e Ação C — composição de signos teatrais.

Como exemplo, relato o processo criativo do anteparo saco plástico, da seleção à criação de signo: do ônibus, vi um corpooutro dentro de um saco plástico enorme, com todos os seus bens (sucatas)

se preparando para dormir. Impressionada, com aquela imagem, trouxe para cena um saco plástico de colchão de casal, mas caía da minha cabeça, nas primeiras tentativas de improvisação, porque pesava muito e me atrapalhava, mas depois de solucionado o problema, 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.

Segundo a Teoria Corpomídia, o processo de naturalização é realizado pelo eucorpo ao entrar em contato com os movimentos dos *corposoutros*, espaço, ambiente e espectador, que são atualizados e transformados em eucorpo, alterando assim a minha coleção de informações. A Teoria Corpomídia entende que somos corpo, não temos um corpo separado do eu (eu e meu corpo = eucorpo). O mesmo ocorre em relação às brincadeiras de rua da infância, sendo que elas se transformaram em deslocamentos cênicos, perdendo suas funções inerentes. Toda a criação se deu por meio da relação visceral entre eucorpo, os movimentos dos *corposoutros*, ambiente, espaço e espectadores, sem a intenção de imitar os doentes mentais e sem nenhuma composição psicológica proposta pelas ações físicas de Constantin Stanislavski, que criou um método para o ator interpretar inserido na estrutura do drama, o que está longe de ser a metodologia e o propósito desta pesquisa.

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

## A RELEVÂNCIA DO ANTEPARO TEXTO

No segundo ano do doutorado, retirei do documentário *Omissão de socorro*, de Olívio Tavares de Araújo, dois delírios e os inseri na peça,

sem alterá-los, o de 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) e 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 *facebook* <https://www.facebook.com/ocondicionado> e no blog <http://ocondicionado.blogspot.com.br/>, ambos criados por Shalla Monteiro). Na época da filmagem do documentário, eles eram moradores de rua, portadores de transtornos mentais. São textos que mostram momentos reais da vida dessas pessoas, não foram elaborados por um dramaturgo, mas pronunciados no complexo caldo urbano, e trazem consigo uma potência de vida impossível de ser alcançada pelo escritor, poeta ou quem quer que seja.

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

O diretor do documentário pergunta: - Quem matou Dener? Ela responde: 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 frustrada. Parece que ela botou na cabeça que ela é a mão que balança o berço, quer dizer qu'ela tem medo de gerar de um homem mais alto, para não acontecer alguma coisa. É igual 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. O diretor pergunta novamente - 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 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 (Santos, 1978), onde

[...] 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, 1982, p. 53; SANTOS, 1988, p. 75-85).

É nesses espaços, já constituídos pela necessidade do lugar, que esta obramídia<sup>1</sup> dialoga com ambos os conceitos de Milton Santos: a “psi-

---

1 É justamente a relação de coevolução ininterrupta entre corpo e am-



cosfera, 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 psicofera 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 psicofera 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).

Em meio a toda essa transformação do espaço, do lugar e do território, que Milton Santos apresenta em relação ao capital<sup>2</sup> 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 per-

---

biente que me permite denominar de obramídia a *Nau do asfalto*. Ela é constituída das trocas das coleções de informações entre eucorpo, o corpooutro, 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.

2 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.

manente entre “psicosfera” e “tecnosfera”. Ambos os conceitos estão implícitos nesta caminhada. É no lugar que está o espaço, e é no espaço que existe o local, o particular e 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 contacto 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 a 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 objetos cênicos, as imagens criadas por mim e pelos espectadores durante a encenação, 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).

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, 2012, p.100).

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 semio-

ticista 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).

E 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 concei-

tualizamos 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).<sup>3</sup>

Do complexo caldo urbano de São Paulo, surgiu a *Nau do asfalto*.

---

3 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.

## BIBLIOGRAFIA

- 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*. (Org.) Silvia Soter; Roberto Pereira.
- Lakoff, G. e 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. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2009.
- \_\_\_\_\_. Da totalidade ao lugar. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 2012.
- \_\_\_\_\_. Por uma geografia nova: da crítica da geografia a uma geografia crítica. 6.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.