

Quando o objeto ganha memória

Duda Paiva

DudaPaiva Company (Amsterdam – Holanda)



Blind (2015). DudaPaiva Company. Direção de Nancy Black. Foto de Patrick Argirakis.



Bastard (2011). DudaPaiva Company. Direção de Duda Paiva e Paul Welwyn Norton. Foto de Petr Kurecka.



The Garden (2014). DudaPaiva Company. Direção de Duda Paiva. Foto arquivo Saarlander Ballet.

Resumo: O texto apresenta parte do percurso artístico de Duda Paiva, evidenciando a contribuição de grandes mestres da dança e do teatro em sua formação. Destaca elementos autobiográficos desencadeadores do seu processo criativo, e para isso o espetáculo *Blind* é referência para exemplificar e aprofundar a discussão sobre este tema. Ao mesmo tempo, o texto apresenta procedimentos metodológicos dos cursos que o artista ministra, evidenciando a importância do conhecimento e autoconhecimento do corpo, corpo do boneco/objeto e as possíveis relações que entre eles se estabelecem.

Palavras-chave: DudaPaiva Company. Corpo do ator. Corpo do boneco.

Abstract: The text presents part of Duda Paiva's artistic journey evidencing the contribution of great masters of dance and theater in his training. It highlights autobiographical elements that provoke his creative process and the performance *Blind* is used as a reference to exemplify and deepen the discussion on this theme. At the same time, the text presents methodological procedures of the courses the artist ministers, evidencing the importance of knowledge and self-knowledge of the body, the body of the puppet/object and the possible relations between them.

Keywords: DudaPaiva Company. Actor's body. Puppet's body.

Blind ou Cego¹, em português, é inspirado na trajetória do coreógrafo e diretor Duda Paiva, quando ainda era criança e adolescente

¹ *Blind* estreou em setembro de 2015 no Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes, em Charleville-Mézières, França. Depois de circular por diversos países, *Blind* se apresentou em maio de 2017 em Florianópolis, SC, no FITA – Festival Internacional de Teatro de Animação.

e tinha um grave problema no sistema imunológico. Durante mais de dois anos, Paiva ficou em completa escuridão, sem poder enxergar a vida, as luzes e as cores ao seu redor. A trajetória da rara doença o inspirou na produção do tema do espetáculo: o isolamento causado pela deficiência, a austeridade, a deformação. Em Cego, Paiva transforma-se num homem deformado com inchaços monstruosos em seu corpo. O dançarino é mestre em criar um universo em que o próprio executor se mostra e se divide em criaturas monstruosas.

Esses seres híbridos, como reflexos de vozes interiores, buscam a libertação através do amor e do reconhecimento. O que torna o show ainda mais especial é que alguns dos espectadores têm lugar no pódio e interagem com Paiva. O público tem um papel importante, representando de forma pró-ativa (ou não, dependendo de cada um), mas representado acima de tudo como a própria sociedade. Embora seu papel seja modestamente feliz, a sua presença traz uma performance que gera tensão.

Durante o show que acompanhei, Paiva conversa com uma mulher da plateia e pede para ela coçar os seus nódulos, aliviando assim uma dor misturada com um torpe prazer. Em Cego, a direção de Nancy Black e a interpretação de Paiva exigem certa atenção do espectador, já que a dramaturgia sugere um mundo de sensações e memórias, deixando assim que a interpretação fique a cargo do espectador (DITZHUYZEN, 2015, p. 22).

Arte ou cura?

Assinado pela crítica holandesa Martine van Ditzhuyzen, o texto acima é sucinto e vai direto ao ponto, já que faz um mapeamento breve relacionando a trajetória pessoal e a profissional com o fazer artístico. Esses trajetos se unem num respiro múltiplo e, por fim, se fundem. Arte ou cura? A minha primeira incursão no mundo das artes performáticas se fez, a princípio, como ator, ainda na adolescência.

Naquele período de mudança de voz causado pela puberdade, ainda não me adequava aos textos longos nem às técnicas de

inflexão vocal. Aos 14 anos, fui levado pelo meu irmão a conhecer o prédio da Fundação de Artes Cênicas (FACE), dirigida pelo professor, dramaturgo e escritor Hugo Zorzetti, uma instituição particular encabeçada pelo profissional. Aspirantes e veteranos do teatro goiano frequentavam o espaço, e foi naquele mesmo palco, com o nome de Teatro da Liberdade, que acompanhei a abertura do teatro com a peça *Um orgasmo adulto escapa do zoológico*², de Denise Stoklos, uma semente do Teatro Essencial de Stoklos em seus primórdios mais íntimos.

Havia acabado de completar os 15 anos. Foi no Teatro da Liberdade que dei início aos estudos básicos no mundo das artes dramáticas, tanto na teoria quanto na prática. Entre leituras e exercícios extraídos dos livros e da metodologia de percussores do teatro, mantive contato com técnicas, teorias e aprendizados de profissionais como o russo Konstantin Stanislavski, que propôs exercícios teatrais que envolvessem algo a mais do que o treino físico e vocal, o poeta e dramaturgo alemão Bertolt Brecht ou o polonês Jerzy Grotowski, com seu Teatro Pobre.

Diferentemente do sistema de Grotowski, mas bebendo daquela sabedoria, meu apelo pela expressividade física veio através da necessidade de “sobrevivência”. Comecei a me interessar mais pela expressividade do corpo. Convidado pelo diretor da companhia para participar do corpo oficial de atores do Teatro da Liberdade, ficou muito claro que, pelo fato de estar passando pela puberdade, minha voz titubeava entre uma soprano coloratura e um barítono. O diretor preferia me conduzir cenicamente de forma que eu poderia me expressar através do corpo, e não através da voz e, de modo natural, fui me transformando num mascote engraçado e físico da trupe.

Como uma boa surpresa, os efeitos do mascote histriônico surtiam efeito no público e também em mim. A necessidade de me aprimorar

² O espetáculo estreou em 1983. Texto de Dario Fo e Franca Rame sob a direção de Antônio Abujamra.



Blind (2015). DudaPaiva Company. Direção de Nancy Black. Foto de Patrick Argirakis.

no que estava exercendo veio por meio da escolha de aprimorar o corpo em si, o meu novo companheiro de jornada, mesmo passando por idas e vindas por hospitais e curandeiros pelos interiores de Goiás, no Brasil Central, onde morei grande parte da minha vida, para tratar o problema dos olhos, que na época estava no auge de sua crise.

Os olhos passavam por crises alérgicas – que inclusive nasciam internamente –, e é por isso que, ao longo deste tempo, atravessei 16 procedimentos cirúrgicos para uma emergencial cura. A cada operação, tinha que ficar meses com olhos vendados para uma cicatrização mais

rudimentar. Ao todo, fiquei quase dois anos em plena escuridão. A fuga era estar nos palcos, como um remédio, a que me dediquei numa busca incansável pelo aprimoramento profissional, técnico, teórico e vital. Era como se a busca para a cura da minha enfermidade me levasse à performance, devido à diversidade de ritos de cura e encontros com divindades de várias religiões. Eu, como peregrino da fé que cura, conhecia o mundo performático dela, e foi nos palcos do teatro que descobri a verdadeira cura, sendo esta através de um empoderamento transformador devido “à força do *performar*”. O boneco veio a ser um para-raio de ebulições de aparições espontâneas que tomavam conta do boneco como caixa de memória, e eu era somente o receptor de uma urgência em querer se manifestar. Tal manifestação, ainda não sei se vem de mim ou de seres outros que habitam o boneco. O mais forte era a performance, era o ato transformador em mim e no público.

A dança como embalo

Foi ainda na cidade de Goiânia que me aproximei de técnicas de dança, como o *ballet* clássico no Musika Academia de Dança, com as professoras inglesas do Royal Academy, com o talento ímpar do coreógrafo autodidata Henrique Rodovalho, que hoje coordena a Quasar Cia. de Dança, e a técnica de Graham, Cunningham, Limon, da diretora Marlenkenia, do Balé do Estado de Goiás. Comecei também a participar de companhias de teatro e dança em Goiânia nos anos 1980 e 1990, tais como Projeto Martim Cererê, ministrado por Marcos Fayad, Balé do Estado de Goiás, projetos autorais no Café Teatro Zabriskie e na Quasar Cia. de Dança, esta última onde trabalhei nos seus oito primeiros anos.³

³ Ingressei na Quasar Cia. de Dança, em 1988 e ali permaneci até 1993. Neste mesmo ano, viajei para o Japão onde estudei Butoh com Kazuo Ohno. Em 1994, retornei a Goiânia e retomei as atividades na Quasar Cia. de Dança, além de iniciar uma pesquisa autodidata que mistura tendências como a dança contemporânea e o Butoh no Zabriskie Café Teatro e resulta no trabalho intitulado *O lamento de Olivia*. Também no Zabriskie, montei e produzi o espetáculo *O Pétala*, inspirado na obra *Contos de escárnio*, de Hilda Hilst. Migrei para os Países Baixos no ano de 1996.

Minha visão de teatro foi formada por um olhar de coreógrafos, diretores de teatro, cenógrafos, músicos e colegas com um pulso criativo ímpar e um tanto ingênuo, vide que naquela época não havia acesso ao trabalho de companhias da Europa nem do Japão e raramente do Rio de Janeiro ou de São Paulo. Estávamos, naquela época, na era do analógico, sem as possibilidades de comunicação atuais que sugeriram com o *boom* da globalização, como o computador e a internet.

Com uma bagagem eclética, semiautodidata, viajei para a Índia, o Japão e a Europa em busca de um novo olhar sob o teatro e a dança. Eu tinha uma enorme curiosidade sobre as novas e atuais formas de expressão, esta vinha do meu corpo e da vontade de me expressar por meio da arte, que era uma verdadeira terapia para mim.

As enfermidades dos olhos e da pele se aliviavam depois de cada apresentação à frente do público. O riso, a respiração do público, a espontaneidade em cena, essa liberdade dos palcos eram um verdadeiro processo de cura. Curioso, quis conhecer o outro lado das possibilidades, o outro lado do mundo me caiu bem para dar início a uma saga pelo planeta. Na Índia, onde morei por quase dois anos, conheci artistas do mundo inteiro, e a partir daí surgiram as colaborações com artistas internacionais dentro de uma comunidade autônoma e dedicada à meditação, à cura e às artes.

No Japão, estudei Butoh com Kazuo Ohno, em Yokohama. A dança Butoh nasceu de forma espontânea através de camponeses que sobreviveram a tempos violentos de guerra, pós-guerra, repressão e censura. O Butoh é, na verdade, um ato sociopolítico que evoluiu em uma forma de expressão de arte. Essa nova visão na arte performática foi revolucionária na minha cabeça. “Era meditação, era protesto, era transe ou era arte?”, eu indagava. O cerne investigava a dança como “não perfeita”, como metafísica, que focava nas esquinas da alma e trazia outra dança de dentro do indivíduo comum.

A Dança da Escuridão, assim como também era chamada, teve como Kazuo Ohno um dos precursores, assim como Tatsumi

Hijikata. Uma vez, Kazuo disse: “A melhor coisa que as pessoas podem dizer é que, enquanto observavam meu desempenho, eles começaram a chorar. Não é importante entender o que estou fazendo, talvez seja melhor se eles não entendam, mas apenas respondam à dança” (OHNO, 1998, p. 47). Quando o acompanhei a uma apresentação no Instituto Goethe, em Tóquio, em 1993, fui empurrando a cadeira de rodas de sua esposa e fiquei ao lado dela, enquanto Kazuo se apresentava. Vestido de terno e sapatilhas de dança pretas, ele dançava, e toda sua performance não parecia dança, e sim uma declaração de amor para a sua esposa.

No meio da dança, Ohno colocava um chapéu feminino e confrontava os executivos japoneses com seus gestos graciosos. O que mais me impressionou nessa apresentação foi a conexão energética entre ele e a mulher, que o observava com ternura, respeito e dedicação. Aquela intensidade entre os dois transbordava da linha reta que ele estabelecia em direção à sua esposa. Eu, ao lado dela, sentia calafrios. A densidade daquela experiência me incomodava e me tirava o chão, eu chorava, estava surpreso com o poder daquilo tudo.

O descompromisso em se afirmar masculino, com os gestos tão femininos, e aquele chapéu extravagante iam além de qualquer eufemismo de gênero. Ohno transcendia qualquer julgamento ocidental e oriental. Certa vez, Ohno disse que, depois dos 50 anos de idade, ele descobriu uma menina dentro dele e, a partir daí, tratou de dedicar o resto de sua carreira a dar espaço para ela.⁴ Tal concepção de ser um canal para abrigar outra entidade/ser me era conhecida somente nas sessões de umbanda e candomblé nas poucas vezes em que tive a oportunidade de observar e acompanhar.

Foi em 1996 que me fixei em Amsterdam, na Holanda, e depois de percorrer várias audições e receber várias recusas, consegui minha primeira oportunidade de trabalho como bailarino com o coreógrafo Paul Selwyn Norton, via Korzo Produkties Den Haag,

⁴ Anotei esta afirmação de Ohno durante o *workshop* realizado em Tóquio, Iokohama, entre 1991 e fim de 1992.

alguns anos como bailarino *free-lance* e também para companhias fixas. Percebi que a arte em geral, na Europa do norte, em pleno anos 1990, quando cheguei, estava no seu auge de experimentação. Também estava em alta a confiança do Estado (num ato extremamente democrata e destemido) em financiar e apoiar tal desenvolvimento. Com tais precedentes de conceptualização e um mercado cultural interno aos poucos implodindo em projetos mais e mais conceitualizados, começou a criar-se, enfim, uma barreira entre o artista e o público.

O excesso de conceito nas produções e a falta de empatia com o público o fizeram sumir pouco a pouco das suas cadeiras usuais dos teatros. A arte na Holanda, apesar de estar nos seus tempos áureos de experimentação, sofria com a demanda financeira em fazer obras em tempo curtíssimo de criação, resultando várias vezes num produto não apurado e de vida curta e fugaz.

Trabalhar em parceria com artistas de outras culturas sempre foi um grande desafio para mim. A partir do ano de 2007, aprofundi essa prática com a criação de *Fasada*, uma coprodução com o Bialystok Teatr Lalek, da Polônia. No ano seguinte, trabalhei na Eslovênia, e em conjunto com Lutkovno Gledališče, de Liubliana, criamos *Love Dolls*. O festival Dancing on the Edge, da Holanda, solicitou um trabalho, e daí nasceu a parceria com o iraniano Yaser Khaseb, e estreamos *Cloud (Nuvem)* no ano de 2009.

Sob o olhar dos bonecos

Enquanto participava de uma produção do coreógrafo Itzik Galili, conheci o meu primeiro boneco: Porshia la Belle, a primeira boneca e grande amor. Galili, de origem israelita e membro da formação original do conhecido grupo de dança Batsheva, de Tel Aviv, já era, naquela época, um coreógrafo estabelecido na Holanda. O profissional convidou o grupo de teatro de animação Gertrude Theatre, de Tel Aviv, para participar de uma colaboração única entre dança contemporânea e teatro de bonecos. Foi minha primeira experiência com os bonecos. Eu jamais, até essa época,

havia assistido ao teatro de bonecos. Existia – e ainda existe –, dentro de certas categorias artísticas, um preconceito perante o teatro de bonecos, em que parece ser uma arte menor, vinculado essencialmente ao mercado das artes performáticas como teatro para crianças, infantilizado pelo tempo. Tal preconceito também morava em mim, porém, foi desmascarado assim que conheci o poder de transformação dessa disciplina.

Essa produção foi cancelada dois dias antes de sua estreia mundial por falta de tempo. Vide aqui mais um exemplo de como a máquina da produção de espetáculos teatrais ou de dança é veloz na Europa, oferecendo curtíssimo tempo real para a absorção de novas ideias e muito menos a manutenção de tais, o que tem como meta final de produção um espetáculo. E justamente ali, naquela situação de caos, eu me vi fascinado pelo mundo dos bonecos, mas sabia que esse seria o começo de uma nova etapa para mim.

O boneco trouxe de volta a intimidade e a originalidade que me eram tão familiares nos tempos em que eu morava em minha cidade natal, Goiânia. Ali onde eu era muito doente e caminhava na rua com os olhos vendados apoiado com a mão direita no pescoço do meu irmão. Logo depois, percebi que voltei a essa mesma condição com os bonecos: minha mão direita dentro da cabeça do boneco, como se ele, e não eu, estivesse me guiando pelo mundo.⁵

A criação, de onde vem, para onde vai

A criação de um boneco é gerada a partir de um chamado urgente de vida do boneco ou, digamos, da energia viva que se aloja nessa caixinha de memórias chamada de boneco. Os espe-

⁵ A minha primeira experiência com bonecos aconteceu em 1999, com o solo *Loot*, sob a direção de Yael Inbar e Revital Arieli, na época os diretores integravam o grupo israelense Gertrude Theater. Mas considero que a minha pesquisa com *cross-art-form* entre a dança e o teatro de bonecos se iniciou de modo sistemático em 2001, na Holanda. Disso, resultou o espetáculo *Angel*, no ano de 2004, com o qual recebi diversos prêmios, tanto na Holanda quanto em outros países e participei de festivais internacionais de dança, festivais de teatro de animação e festivais de teatro contemporâneo em âmbito nacional e internacional.

táculos criados nascem a partir de matrizes espontâneas, às vezes histórias livremente adaptadas da literatura, às vezes de um impulso visual ou às vezes de uma sensação interna. A criação pode nascer de formas inesperadas. Por exemplo, o espetáculo *Angel* nasceu quando eu estava na casa de uma amiga e ao folhear uma revista me deparei com um ensaio fotográfico de um cemitério em Havana, em uma das páginas estava sentada de perninhas cruzadas a estátua de um menino alado. Porém, o rosto dele era emburrado, como se ele não estivesse gostando de estar ali, como se, ao representar o menino morto que ali havia sido enterrado, aquele representante/estátua estivesse querendo dizer algo, um mistério envolvido, talvez. Achei que fosse apenas um apontamento sem importância, porém aquela imagem despertou uma urgência de um menino que talvez morasse dentro de mim e que precisava se confessar. Ao dar asas àquela voz, nasceu o menino alado Gregório, que deu início à DudaPaiva Company em 2004.



Angel (2004). DudaPaiva Company. Direção de Paul Selwyn Norton. Foto de Alexander Weinstein.

Outros projetos nasceram de formas diversas, com impulsos que despertavam meus sentidos em direções que eu mesmo desconhecia. Ao adentrar em um novo projeto, é como adentrar um mundo novo, com seres novos, perguntas e respostas que compartilho com

o público, perguntas estas que não têm a necessidade de respostas imediatas, e é nesse nicho de comunicação em minha pessoa que vejo o boneco como uma ponte entre o ator e o público.

O boneco me aproxima do público. Talvez, pelo fato de ele ter um tempo de vida tão curto (ele vive intensamente na duração de uma apresentação), sua urgência em viver é tão latente que ele precisa da energia do público para viver. Dando vazão a essa urgência, sempre depois das apresentações dos espetáculos da Companhia ou onde quer que esteja dirigindo um espetáculo, sempre ao final de cada apresentação eu ou meus atores convidamos o público a subir ao palco para “tocar” nos bonecos. Essa aproximação física do público com os objetos estende a vida deles (dos bonecos); ao encostar no boneco, o público passa energia para ele. Os bonecos, enfim, se tornam geradores de energia e ganham mais vida, esse contato aproxima o público do ato cêni-



Angel (2004). DudaPaiva Company. Direção de Paul Selwyn Norton. Foto de Alexander Weinstein.

co, do ator, da história, do desejo próprio de acreditar que algo maior existe além da parafernália dramaturgica do espetáculo, pois creio eu que, além dos artifícios cênicos, existe a vontade latente de acreditar em algo sagrado, a vida em si.

Metodologia Duda Paiva: a pontuação do objeto

Num extenso trabalho com o bailarino, intérprete e professor Adriano Bittar, houve a necessidade de se inspirar e abrir espaço para a integralidade entre o corpo do manipulador e o boneco como uma plataforma física que embala o palco. É nesta relação que foi pensado o corpo como um meio de comunicação e visualidades que fornecem força aos sons, sentidos e plenitude imagética sobre a plateia. Bittar reitera:

“A pontuação do objeto”, de Duda Paiva, exerce sua metodologia de trabalho e de preparação corporal com exigências comprometidas com o que a contemporaneidade requer: técnica e raciocínio corporal.

Sua técnica integra, por meio da dança, o corpo do ator e o corpo do boneco, usando o corpo do manipulador como uma plataforma dançante para o boneco e vice-versa, a fim de explorar o espaço para inspirar a imaginação e a criatividade dos participantes.

Para se manipular um boneco/objeto com veracidade precisa-se dar vida a ele – que carrega impulsos que imitam a dos seres de carne e osso, mas difere em intenção – foco, ritmo, coordenação e densidade. Um grande distanciamento e isolamento dos próprios movimentos e o desdobramento de tal consciência para o corpo poético do boneco/objeto.⁶

Esse processo de percepção e controle de possíveis corpos poéticos, sendo internos ou externos, é um exercício importante para o ator contemporâneo. Não estamos falando aqui do profissional tecnicamente capaz de atuar, dançar, cantar, improvisar ou mani-

⁶ Anotação de trabalho escrito por Adriano Bittar efetuada sobre os procedimentos metodológicos utilizados nos cursos de formação. Texto não publicado.

pular bonecos, mas sim daquele ator apto a transformar o que lhe é oferecido no momento como material transcendente: o vislumbre da extensão da expressão.

A grande diferença entre o ator e o boneco é que o desafio final para o ator é morrer no palco, enquanto para o boneco é exatamente o oposto: ele precisa vir à vida. Um boneco colocado no palco começa como material morto. É o ator animador que sopra vida em suas veias, colocando seu braço – como uma seringa de cirurgião cardíaco – na espuma, o fantoche torna-se vivo. Ao adicionar movimento, a vida do coração flui através das veias de borracha de espuma, criando um diálogo entre o ator e o boneco. À medida que o intérprete “morre”, tornando-se cada vez mais invisível para o público, o boneco floresce. Este processo, combinado com espaço, luz e som, faz com que o público experimente o boneco como um ser vivo.

A metodologia do curso “A pontuação do objeto”, em breve descrição, é dividida em exercícios didáticos de consciência física, manipulação de bonecos, integração e improvisação.

a) **Consciência física:** aulas de dança contemporânea, dança moderna, *ballet, pilates, fletcher, gyronotics*.

b) **Manipulação de bonecos:** foco, intenção, ritmo, voz, coordenação, respiração. O reconhecimento das entradas de ar nas juntas do corpo: palma das mãos, punho, juntas das mãos e pés, virilhas e joelhos.

c) **Integração dos corpos objeto e performer:** a junção híbrida, esquizofrênica, do corpo do manipulador e o corpo do boneco através de impulsos coreográficos para dois corpos vindos de uma só matriz, a mente do manipulador/ator.

O leque de exercícios de consciência física e manipulação dos bonecos conta com convidados que já atuam efetivamente no desenvolvimento da metodologia da Pontuação do Objeto. Além de exercícios físicos específicos que eu desenvolvo na preparação de atores e bailarinos para manipular bonecos, faz parte desta etapa a contribuição do pesquisador Adriano Bittar.

Já os RA são resultantes da vivência com as CEC e o TOP⁷, e surgem das impressões desenhadas pelos intérpretes-criadores sobre os caminhos e vias que os estados corporais pesquisados no processo composicional da obra podem sugerir. Os RA normalmente são desenhados sob as CEC e podem ajudar o intérprete-criador a ter confirmada a sua subjetividade em pesquisa, pois dá visualidade ao invisível, sugerindo uma pausa que pode auxiliar na compreensão e integração do experimentado. Nesta vivência, fui vendo que o TOP, as CEC e os RA funcionam como outros meios formais e estilísticos, como a seleção e combinação de gestos, ritmos e texturas, com os quais os artistas cênicos trabalham para criar ou reconstruir uma realidade com seus corpos. Eles modificam estruturas analógicas de organização do corpo e do gesto, que são base para a constituição de metáforas presentes na mente e no corpo dos artistas cênicos, e que podem fazer com que estes construam seus argumentos corporais e poesias de forma consistente.

O trabalho com esses recursos acontece no dia a dia da composição cênica, à medida que os artistas vivenciam seus corpos e capacidades criativas em aulas de *fletcher pilates*, em improvisos dirigidos e em outros estudos em que são lidos textos e feitos desenhos para que todos cheguem ao resultado esperado. Vale ressaltar que o trabalho segue uma lógica totalmente transdisciplinar, em que todos da equipe criativa participam, opinam e estão presentes.

⁷ Nota de Bittar: O TOP é um tipo de toque que acontece entre os compositores da cena, sejam intérpretes, sejam coreógrafos ou assistentes, com o intuito de sensibilizar os dançarinos a seguirem, a partir de um espelhamento, os padrões corporais internos/externos presentes em suas memórias. Esses padrões de movimento são armazenados em diferentes sistemas do corpo, como no músculo-facial e em órgãos, chegando até mesmo aos fluidos do líquido cérebro-espinhal. O TOP ajuda o intérprete a ter acesso a essas sensações guardadas na memória e a outras que surgem, renovadas, a partir das primeiras. Essas sensações podem ser seguidas, gerando outros estados corporais e movimentos. Acredita-se que esses estímulos aparecem na superfície da pele, como um impulso gerador de estados de tensão, entre um pré- e um pós-movimento, originando outras cenas. Cenas surgidas de improvisos totalmente dirigidos pelo contato com estas memórias e sensações: um acordar de estados possíveis.

Assim, o cronograma das atividades será decidido em conjunto com a equipe de direção e criação, respeitando as necessidades de todos.

Oficina de Confeção de Bonecos

Os bonecos são as ferramentas primordiais para o desenvolvimento e a continuidade do desenvolvimento da DudaPaiva Company. Cada boneco em tamanho humano leva em média três semanas para ser confeccionado.

Os bonecos são esculpidos em esponja flexível. Tal material é encontrado na indústria de confecção de móveis. Paiva aprendeu a técnica com seus mestres do Gertrude Theatre, de Tel Aviv, e hoje ensina para seletos artesãos que fazem parte do núcleo Duda Paiva Atelier. Entre eles, o brasileiro André Mello, que hoje vive em São Paulo. Mello aprendeu com Paiva a técnica de esculpir em espuma quando ele ainda cursava a Ritveld Academy of Arts, em Amsterdam.



Curso de Verão na École Nationale Supérieure des arts de la Marionnette – Esnam. Charleville-Mézières (2014). Ministrado por Duda Paiva. Foto de Patrick Argirakis.

A escolha da espuma elástica como material essencial para a fabricação dos bonecos foi feita depois de uma bateria de experimentos com

outros tipos de material ao longo de um percurso de experimentação.

“Sangue que corre em veias de espuma”, essa expressão define bem o que sinto quando manipulo um boneco feito de espuma. A leveza do material me possibilita mais horas de ensaio e de pesquisa física. A possibilidade mais ampla de metamorfose da máscara do objeto abre um *tableau* de expressões rico e inusitado. A máscara do boneco extrapola os limites da expressão do ser humano e, a cada pequeno movimento efetuado pela mão do manipulador inserida na cabeça do boneco, gera expressões que vão além do que a musculatura humana alcança, e isso provoca, teatralmente, uma surpresa: a surpresa do desconhecido, do deformado, do *over the top*. Isso pode trazer o riso, o espanto, o confronto, a estranheza que me é tão atraente na pesquisa das formas animadas. Esse fenômeno de se metamorfosear que a espuma traz se estende não só à máscara, mas ao corpo todo do objeto/escultura. Daí, nasce uma palheta enorme de possibilidades de exercícios e brincadeiras no diálogo entre homem e coisa.

A partir do momento em que se cria e se aprimora uma técnica tão importante para o desenvolvimento do palco e suas nuances com o teatro de animação, é preciso que se modele, teorize e conceitue a técnica do boneco para outros ensinamentos e investigações. Um aprendizado e um desenvolvimento que partem do pressuposto a ser passado adiante para outros bailarinos, atores, performers ou intérpretes. A proposta é compartilhar e trazer um ensino técnico e teórico, além de humanístico, para cursos de Teatro e Dança – já com projeto em andamento pela Universidade Federal de Goiás (UFG) –, que se torne memória e patrimônio para ser deixado para outras gerações de criadores.

REFERÊNCIAS

- DITZHUYZEN, Martine van. Festival Charleville-Mézières: Voorbij de gebruikelijke hang naar liefelijke illusie. In: *Wereld van het Poppenspel*. Amsterdam: *Unima Centrum Nederland*, 2015.
- OHNO, Kazuo. *Kazuo Yoshito Ohno*. Japão. 1998.