

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

GETÚLIO GÓIS DE ARAÚJO

**CARTOGRAFIA DE UM PROCESSO:
O PROCESSO CRIATIVO DO ESPETÁCULO “SAGA NO SERTÃO DA
FARINHA PODRE” DO COLETIVO TEATRO DA MARGEM**

**UBERLÂNDIA
2012**

GETÚLIO GÓIS DE ARAÚJO

**CARTOGRAFIA DE UM PROCESSO:
O PROCESSO CRIATIVO DO ESPETÁCULO “SAGA NO SERTÃO DA
FARINHA PODRE” DO COLETIVO TEATRO DA MARGEM**

Produção Artística apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes - Mestrado do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Práticas e Processos em Artes. Orientador: Narciso Laranjeira Telles da Silva.

**UBERLÂNDIA
2012**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

A663c Araújo, Getúlio Góis de, 1975-
2012 Cartografia de um processo: o processo criativo do espetáculo ãSaga no Sertão da Farinha Podreõ do coletivo Teatro da Margem / Getúlio Góis de Araújo. -- 2012.
107 f.: il.

Orientador: Narciso Laranjeira Telles da Silva.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Artes.
Inclui bibliografia.

1. Artes - Teses. 2. Teatro brasileiro ó Uberlândia (MG) - Teses. 3. Criação (Literária, artística, etc.) - Teses. I. Telles, Narciso, 1970-. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 7



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

Cartografia de um processo: o processo criativo do espetáculo "Saga no Sertão da Farinha Podre" do Coletivo Teatro da Margem

Dissertação defendida em 04 de maio de 2012.

Orientador: Prof. Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva
Presidente da banca

Prof. Dr. Adilson Florentino da Silva – UNIRIO
Membro externo

Prof. Dr. Fernando Manoel Aleixo
Membro interno (PPg Artes - UFU)

À minha mãe, amiga e conselheira, Jaci Góis.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aqui, pois de menino até hoje homem feito, escuto de minha mãe que devemos ser gratos a tudo e todos em nossa vida e para isso nada melhor que a simplicidade do “muito obrigado”, que abraça em sua essência, a gratidão e o reconhecimento da importância das pessoas, fatos e coisas em nossa vida.

Muito obrigado ao Coletivo Teatro da Margem pela experiência de estar junto fazendo teatro em turbulência, alegria e caos. Aos amigos Samuel Giacomelli e Lucas Dillan por partilhar de mais perto das minhas neuroses de escrita.

Muito obrigado à Trupe de Truões, pela experiência da luta pelo teatro.

Muito obrigado a Eseba - Escola Básica da UFU por ser fonte diária de trabalho, sustento e prazer. Aos amigos da área de Artes: Lucielle Arantes, Vitor Marcelino, Mara Rubia, Marileuza Reducino e Soraia Lelis toda minha amizade e reconhecimento pelo incentivo diário.

Muito obrigado à amiga Giuliana Ribeiro, pelo ouvido atento, carinhoso e curioso e pelos cuidados na leitura deste trabalho.

Muito obrigado Leonardo Fonseca pela amizade e carinho nos momentos em que mais precisei. Obrigado pelas cachoeiras, estradas, montanhas e trilhos de trem.

Ao Programa de Mestrado em Artes da Universidade Federal de Uberlândia pelo espaço de desenvolvimento e pesquisa.

Ao Prof. Dr. Narciso Telles, pelo incentivo ao trabalho e pelos momentos de generosa partilha.

RESUMO

Este memorial propõe a cartografia do processo de criação do espetáculo “Saga no Sertão da Farinha Podre”, do Coletivo Teatro da Margem, dirigido por Narciso Telles. Para mapear a gênese da criação de um espetáculo, buscamos acompanhar o processo como Assistente de Direção, registrando em fotos, vídeos e escrita, as impressões mais significativas de estar imerso em um processo artístico. Em um segundo momento, optamos por uma forma textual que apontasse questões conceituais inerentes ao referido processo, mas que também fosse igualmente subjetiva tanto quanto o próprio exercício artístico. Assim, propomos a subjetivação de registros de processo criativo, considerando não só as afetações durante o processo de registro como também no ato de reconstituí-lo.

Palavras-chave: Registro de processo criativo em teatro; Cartografia de processos; Viewpoints; Subjetivação de registros.

ABSTRACT

This memorial proposes the cartography (mapmaking) on the creative process of the play “Saga no Sertão da Farinha Podre”, by Coletivo Teatro da Margem, directed by Narciso Telles. To map the genesis of the play creation, firstly I accompanied the process as the Director Assistant, registering on photos, vídeos and writing, the most significant impressions of being immersed in an artistic process. Secondly, I opted for a textual form which would point conceptual issues related to the mentioned process and which would be as subjective as the artistic exercise itself. Therefore, we propose the subjectivation of the creative process registrations, considering not only the affection during the registration process as well as the act of rebuilding it.

Keywords: Registration of theatrical creative processes; Cartography of processes; Viewpoints; Subjectivation of registration.

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| 1. CARTA AOS DESAVISADOS..... | 07 |
| 2. DESENTERRO 1 – PRIMEIRA FASE DO PROCESSO..... | 17 |
| 3. DESENTERRO 2 – SEGUNDA FASE DO PROCESSO..... | 41 |
| 4. CARTAS ESQUIZOFRÊNICAS | 48 |
| 5. CARTAS DE VER..... | 57 |
| 6. CARTA AOS MARGINAIS..... | 88 |
| 7. OS OMBROS SOBRE OS QUAIS ME APOIO..... | 93 |
| 8. APÊNDICE – DVD SAGA NO SERTÃO DA FARINHA PODRE..... | 95 |
| 9. ANEXOS: | |
| 1. PROGRAMA DO ESPETÁCULO..... | 97 |
| 2. A SAGA NO SERTÃO DA FARINHA PODRE..... | 98 |



CARTA AOS DESAVISADOS

(AO LEITOR, MINHAS JUSTIFICATIVAS, DEVANEIOS E INSTRUÇÕES DE LEITURA)

*Quando me encontrava na metade do caminho de nossa vida
Me vi perdido em uma selva escura
E minha vida não mais seguia o caminho certo.//*

*Ah, como é difícil descrevê-la!
Aquela selva era tão selvagem, cruel, amarga
Que sua simples lembrança me traz de volta o medo.//*

Nem mesmo a morte poderia ser tão terrível//

// = respiração.

Texto utilizado na oficina de Suzuki/Viewpoints, ministrada por Donnie Mather.
Uberlândia, 11,12 e 13 de maio de 2010

Dezembro, 2010

Meu Caro,

Eu me encontro perdido de mim. E satisfeito por essa condição desorientada. Talvez este próprio texto morra, como rascunho, sirva somente como ponte para outro lugar, um percurso de reconhecimento e atualização das questões que me atravessam, de **PORTAS ABERTAS** para que eu possa textualmente ser lugar de passagem.

Presente em mim – pois é possível estar não habitando – estabeleço um acordo do não limite. Falo diretamente com você. E saliento aqui a importância do seu olhar. Faço-lhe então um convite para jogar. O meu jogo é a minha escrita. O seu é sua leitura sobre o que digo. Estou falando com você dessa forma um pouco mais próxima pra dizer que é possível considerar sua presença e as relações que ficam a cargo do seu papel de leitor neste discursar e ser visto nu.

Para você, a imagem do que eu posso ser conduzirá seu olhar. Falarei com você, meu leitor direto. E se sentir uma estranheza no meu discurso, saberá que sou eu descobrindo os limites da minha escrita, que, ramificada, visita desesperadamente outras regiões. Regiões tão múltiplas que se interpenetram a todo instante.

Os meus neurônios. Há de se pensar nos neurônios.

Em processo criativo, as criações se fazem no âmbito do desenterro, onde os criadores tiram de si e do mundo, aquilo de sepultado e escondido. Em cena, revelam do que estão cheios, suas experiências anteriores, suas referências e buscam encontrar – como quem busca algo que se perde e precisa ser lembrado – a razão de sua própria fala.

Falar de processo, de outros que foram observados na desordem de busca suas razões, é tentar compreender as minhas próprias razões sobre a arte e suas questões.

Em processo, cenas já nascem destinadas a serem abortadas pelos criadores. Essas cenas, tortas em sua gênese, cumprem por vezes o papel de lançar pistas daquilo que ainda se guarda. Como se o morto estivesse enterrado em partes, esquartejado, espalhado e perdido em meio a outros tantos pedaços de outros cadáveres.

Nesse retomar de percurso, ou de desassossego, deixo outras vozes falarem. Encontro nos escritos da diretora Anne Bogart (2009, p. 98) o diálogo com a imagem dos mortos. Leia em voz alta:

Somente quando algo foi decidido que o trabalho pode realmente começar. A determinação e a crueldade, que extinguiram a espontaneidade do momento, exigem que o ator comece um trabalho extraordinário: ressuscitar os mortos. O ator deve agora encontrar uma espontaneidade nova e mais aberta dentro desta forma estabelecida.

Em processo, quando se encontra uma mão, é para se lembrar da existência do braço. Portanto entre a espontaneidade e a forma estabelecida, tenho que considerar que considerar experiências pertinentes no percurso da pesquisa. No segundo semestre de 2010, na disciplina Tópicos Especiais em Criação e Produção em Arte, deste programa de mestrado, tivemos a oportunidade, com o professor Dr. Fernando Aleixo, de experimentar em maneira embrionária um exercício do que poderia ser um levantamento de material para a composição de uma futura cena corporal. Ao longo desse processo, questões... reticentes, sem medo de o ser: presença cênica, estar presente, estar em cena se relacionando com a materialidade de viver o aqui e agora. Tornar visível o caminho que aponta o dedo até a Lua:

1. O que é sua pesquisa? Conte.
2. E o silêncio? Como se relaciona ou manifesta?
3. E o que está sentindo agora? Atualize-se.

Em suas aulas, o professor Fernando Aleixo sempre se movimentava, demonstrando com o próprio corpo quando a palavra era insuficiente para clarificar o entendimento do que estava sendo posto em discussão.

Exercício de deixar o espectador fazer sua leitura e não somente carregar um narrativa, utilizando a materialidade do espaço com o corpo, liberar espaços nos sentidos abertos, uma dramaturgia aberta, a concretude do que faço que vai me dar a possibilidade da subjetivação, da ampliação, da perspectiva, da individualização na recepção, pois se tenho que fechar algo para dizer isto é isto, é pequeno demais, cada um tem uma referência, e ao invés de abrir leituras eu começo a fechar. Que gramática é essa? Porque isto é técnica. Que dinâmica é essa que se organiza na cena pensando na idéia do corpo, movimento enquanto possibilidade de leitura...¹

¹ Registro pessoal da disciplina Tópicos Especiais em Criação e Produção em Arte, segundo semestre de 2010.

No desafio da conversa informal e relatos de experiências, Aleixo evoca o trabalho da bailarina Denize Stutz em *3 solos em 1 tempo*, espetáculo que também tive oportunidade de ver, no qual a bailarina manifestava sua presença diante das pessoas em qualidades de tempo e espaço que traziam para o momento a sensação de que aquilo estava acontecendo pela primeira vez. Um percurso se desenha. Como cheguei aos **VIEWPOINTS?**

Denize Stutz faz parte do Coletivo Improviso, grupo que trabalha com performance e utiliza dos conceitos dos Viewpoints para treinamento. Deste grupo, faz parte Henrique Dias, ator e diretor da Cia dos Atores, um dos grupos referenciais no trabalho do Coletivo Teatro da Margem, grupo com o qual acompanhei o processo criativo do espetáculo “Saga no Sertão da Farinha Podre”. Em meio a isso, quando fazia parte de um treinamento corporal do ator por meio da dança, assisti ao solo de Stutz. Em meu trabalho de graduação, já falava em estar no espaço, relações entre corpos, a improvisação consciente e com parâmetros definidos.

E o estar no tempo me causou uma experiência única. Pela primeira vez, vi alguém estar em cena, evocando o passado, mas estando fortemente no presente. Eu desejo essa qualidade aqui, nesta escrita.

Onde estou agora? Me perdi. Corto e recomeço um outro caminho. Sem edição.

Quais os limites do que deve estar no texto? Quais as margens que separam minha própria vida, meu corpo em vida, com meu processo de pesquisa artística? Reflito na possibilidade das referências aparecem de acordo com o fluxo de memória do que está sendo contado e o apoio em conceitos pode se dar à medida da necessidade e não da compulsão de recortar textos alheios.

A escrita deste texto é minha história como leitor, de como essas leituras foram assimiladas e as teorias relativizadas, canibalizadas. Havíamos nos permitido, desde o início desta pesquisa, abordar o processo de criação cênica com o que estávamos chamando de atitude cartográfica. Eis uma questão de suma importância ao se falar de registro de processo.

Trago para meu apoio *Cartografia Sentimental – Transformações contemporâneas do desejo*, lugar do qual a autora Suely Solnik tece caminhos de cartografia, compondo o que vamos chamar de texto-trajeto, resultado de um processo de escrita, misto de fluxo de descobertas e reflexões sobre as mesmas, dentro de um panorama amplo, (um circuito de referências de escritas outras), uma escrita

cartográfica de subjetividades. Estas subjetividades se dilatam ou se contraem e tencionam em *Temperaturas* como a mesma indica em suas *Notas de Encerramento*, parte do texto onde a referida autora dá orientações ao leitor de sua pesquisa:

“Por último, nas “Notas de encerramento” (p.285) você encontra algo como um mapa de itinerários aqui percorridos; encontra também uma declaração de intenções de meus temas, de meu estilo. Fica a seu critério a escolha do momento oportuno para recorrer a tais notas. Você pode optar entre usá-las como leitura introdutória, uma espécie de mapa (como se a elaboração de um plano tivesse precedido a aventura do ato de cartografar). (ROLNIK, 1989, 18).

O cartógrafo devora referências, “estratégias de formações do desejo no campo social” (ROLNIK, 1989, 72). Tudo o que lhe põem o desejo em movimento. Nosso olhar cartográfico se construirá a partir da relação entre o processo criativo do espetáculo teatral *Saga no Sertão da farinha podre* e a subjetivação dos registros.

Aponta Rolnik alguns traçados sobre o modo de trabalho dos cartógrafos. Estes carregam consigo “um critério, um princípio, uma regra e um breve roteiro de preocupações.” (ROLNIK, 1989, 69). Assim sintetizamos o que venha a ser o *Manual do Cartógrafo* para a autora:

- **O critério do cartógrafo:** é fundamentalmente, o grau de abertura para a vida que cada um se permite a cada momento.
- **O princípio do cartógrafo** é extramoral: a expansão da vida é seu parâmetro básico. Um princípio que sempre o obriga a estar mudando de princípios.
- **A regra do cartógrafo:** um limite de tolerância dos afetos, um “limiar de desterritorialização.”
- **Roteiro de preocupações do cartógrafo:** primeiros pontos de observação.

O método está na relação com o processo de criação e por isso se faz necessário pesquisar atuando para entender as questões atorais, pesquisar dirigindo para entender questões da encenação, pesquisar escrevendo para entender questões dramáticas. A experiência comum do afeto. Sem hierarquias, sem pré-definições ou

juízo. O desejo guia o percurso do cartógrafo. E por isso algo a ser descoberto e constantemente problematizado. Pensar na construção de um mapa, uma carta de orientação, onde este é construído ao mesmo tempo em que ao que é mapeado ainda se constrói. Um jogo de identificação rizomática.

“Todo cartógrafo é antes de tudo um antropófago”, diz Rolnik. Discute consigo mesmo não a representação de uma idéia, e sim acompanha a idéia, registra-lhe os caminhos, se perde em tantos outros e caminha na linha limite do perder-se maravilhado pelos veios rizomáticos que caminham pela sua pesquisa. Temos como objeto difuso os entrecruzamentos de referenciais advindas deste, bem como a utilização/criação sua metodologia de registro subjetivo.

Deixe-me situá-lo. Estávamos em meio ao acompanhamento do processo de criação do espetáculo “Saga no Sertão da Farinha Podre”, com o Coletivo Teatro da Margem, dirigidos por Narciso Telles, no qual, em primeira instância o próprio processo se constituía em sujeito da pesquisa a ser mapeado em todas as suas etapas, bem como a apresentação das questões advindas desse processo. Diz Telles:

Os Viewpoints como procedimentos de criação foram desenvolvidos pela diretora norte-americana Anne Bogart, compostos por pontos de atenção, divididos em duas categorias, que o performer aciona para desenvolver seu trabalho. No Brasil, este tipo de procedimento é realizado pelos atores do Teatro da Vertigem, Cia dos Atores e nos espetáculos da diretora carioca Christiane Jatahy. Em todas estas experiências, o jogo relacional do ator com os elementos cênicos é algo preponderante. No caso dos espetáculos do Teatro da Vertigem, a relação com o espaço é fundamental. (TELLES, 2008, p. 86)

Os Viewpoints basicamente trabalham com proposições de improvisação relacionadas a Tempo, Espaço e Composição. Nesse treinamento entramos em contato, paulatinamente, com os elementos constituintes da ação cênica, contudo por sua aplicação a partir do corpo do ator, sua abordagem se aproxima de aspectos da dança, de onde a técnica foi ampliada, como conta Meyer:

“Em 1979, Bogart conheceu a coreógrafa Mary Overlie, a inventora do Six Viewpoints, um modo de estruturar o tempo e espaço na improvisação em dança, passando a adotar essa metodologia em sua prática como diretora. Por meio de um trabalho de colaboração, Bogart e Landau expandiram gradualmente para nove Viewpoints Físicos (Relação Espacial, Resposta Sinestésica, Forma, Gesto, Repetição, Arquitetura, Tempo, Duração e Topografia) e três Viewpoints Vocais (Altura, Dinâmica e Timbre) e seus desdobramentos (Andamento, Aceleração/Desaceleração e Silêncio). (MEYER, 2008, p. 109).

Agora, outras questões se apresentam. Refaço o processo de criação, buscando lançar mão da subjetivação dos meus registros e pontuar como as questões do espetáculo me atravessam, abrem espaços e conexões com outras referências. Neste sentido, o conceito de Rizoma de Deleuze está presente em todo esse trabalho. Desenvolver uma escrita rizomática é nosso objetivo, mas falo sobre isso adiante, em uma outra carta mais amadurecida, ou melhor, valendo-me de uma linguagem mais próxima do que venha a ser o rizoma.

A experiência de acompanhamento de um processo criativo tem como principal desafio deixar manifestar-se o sujeito-processo, em que o pesquisador responde com ações igualmente processuais e, por isso mesmo, adotando o experimento como atitude metodológica.

O método está na relação com o **SUJEITO-PROCESSO** e por isso faz-se necessário pesquisar atuando, para entender as questões atorais; pesquisar dirigindo, para entender questões da encenação; pesquisar escrevendo, para entender questões dramaturgicas. É por isso, algo a ser descoberto e constantemente problematizado.

Nesse caminhar pesquisando, reencontramos nossos registros, os documentos de processo, registros físicos e tangíveis do processo criativo. Como nos diz Salles (1998, p.17), os registros:

São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo. Estamos conscientes de que não temos acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas estes podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta.

Salles, em seu livro **Gesto inacabado: processo de criação artística** (1998), apresenta-nos a crítica genética, abordagem que se preocupa com o processo de criação da obra de arte, suas etapas de desenvolvimento, levando em consideração o resultado final como mais uma etapa diante das inúmeras que o antecederam.

A reconstrução reflexiva desse processo de criação está, portanto, vinculada com as formas de registro que o artista pesquisador propõe para seu processo (rascunhos, roteiros, plantas, fotos, esquemas gráficos, anotações, diários, dentre outros), bem como a relação que ele, artista, estabelece com seus registros, transformando-os em memória viva das questões que o instigam. Nesse sentido, todos os sinais, marcas, rastros desses registros se configuram em importantes informações

para o crítico genético na observação da gênese de cada questão que irá compor o objeto artístico.

Os resultados artísticos, assim, são frutos primeiros de uma obra – composição momentânea – que insiste em caminhar, buscando em seus registros questões que tomam forma à medida que a obra vai sendo realizada. Portanto, esses mesmos registros possuem importante papel na investigação da construção da obra artística, pois neles encontram-se a gênese do pensamento artístico e questões reveladoras não só da construção da obra, mas também sobre o próprio modo que opera o pensamento do artista em seu jogo de seleções, prioridades, tensões e interesses.

Salles (1998), na obra referida, propõe pensarmos algumas abordagens para o movimento criador. Na primeira delas, “Ação transformadora”, o artista estabelece conexões intertextuais entre sua realidade, metamorfoseando, transfigurando e formalizando os recortes do seu olhar. Nesse sentido, essas relações estabelecidas pelo artista, que vão desde percepções, memórias, até a busca de concretizar a obra materialmente, geram um fluxo contínuo e ininterrupto entre o refletir e o fazer.

Podemos refletir com a autora sobre os processos de hibridação, em que artistas utilizam-se de linguagens diversas na construção de suas obras, podendo ser encontrados em seus registros não só vestígios de outras linguagens como, por vezes, essas mesmas linguagens permanecem na composição da obra artística, na expectativa de traduzir as inquietações do artista, mostrando “desse modo, uma trama de linguagens que vão, ao longo do percurso, recebendo diferentes tratamentos e desempenhando diferentes funções e, assim, emerge outro instante de unicidade dos processos.” (SALLES, 1998, p. 121).

Outro aspecto a ser observado é como o universo referencial do artista é sustentado pelo estudo do material que vai além de seus registros pessoais, inserindo, no processo, conhecimento técnico e leituras específicas. Contudo, mesmo com esse referencial, a obra só ganha contornos de arte quando cria seu próprio universo e ganha força em sua própria realidade, estabelecendo sua organicidade, sua verdade imponderável alheia a qualquer avaliação.

Salientamos, então, a importância do registro para o artista, que, em meio ao seu envolvimento com o que é criado, necessita refletir e produzir conhecimento sobre seu fazer. Estabelecer um diálogo entre a criação e o registro de suas reflexões pode auxiliar o artista na construção de seu objeto artístico, para que este não caia em um

trabalho de Sísifo a cada tentativa de produção, repetindo sempre questões que poderiam ter sido resolvidas para que seu trabalho não recomece eternamente do nada.

Como escrever utilizando como referencial um material de registro visual, não considerando somente aquilo que é descrito pela foto ou vídeo, mas também o próprio recorte feito por quem registrava – neste caso, eu mesmo, pesquisador imerso e afetado, diante de um mundo de estímulos do outro?

Não basta somente narrar o que foi realizado, rememorando o ocorrido, é necessário também buscar presentificar textualmente as questões que me atravessaram, fazer visível a gênese da criação do espetáculo e a própria gênese da criação desta escrita. Ambos são criação e dialogam entre si.

Entrar pela porta dos fundos de uma casa e surpreender seu dono andando na cozinha nu. Esta é uma questão importante para se pesquisar: saber de onde se fala. São desdobramentos de si mesmo permitir que referências da própria história façam parte da construção do olhar. A pesquisa corporifica-se como possibilidade de emaranhar minhas impressões sobre aquilo que busca ganhar expressão (a cena) e demonstrar (em expressão textual) a impressão do percurso vivo de encontro com **REFERENCIAIS**, bases flutuantes da criação conceitual.

Dentro do **TEMPO** que passa, buscamos nos deslocar ao que passou para reconstruir um caminho que nunca será claro. Esse percurso é o encontro do meu eu hoje com o registro daquilo que foi olhado por um eu que já não é mais. Quando falo de processo, também estou em processo de **ATUALIZAÇÃO** constante e, a cada segundo, novas **INTERFERÊNCIAS** vão surgindo.

Antever o que será o trabalho de escrita, buscando abrir espaços subjetivos neste próprio texto, também se constitui um processo de aceitarmos a sugestão de construção textual no formato de cartas, no sentido de que utiliza o cartógrafo em suas cartografias da subjetividade (espaço de escrita afetiva). Tomamos essa decisão motivados pelos escritos de Preciosa em seu trabalho **Rumores discretos da subjetividade**: sujeito e escritura em processo (2010).

Escolho esta estrutura multifacetada, com intuito de criar minhas próprias metodologias esquizofrênicas de escrita, para falar também de minha experiência: revelar as próprias crises da escrita e a relação que eu tenho em lidar com o registro e o processo de criação do espetáculo. A escrita revelando o processo de escrever. Revelar o processo do corpo em ação. Não mostrar o quadro pronto, mas o processo de revelar.

Não somente citação, mas apropriação, minha leitura sobre isso. Entender-me na apropriação.

Escolho escrever cartas, já que capítulos são rígidos demais e pouco me servem para conversar intimamente com você, meu leitor. Quero contar-lhe do meu acompanhamento, mostrar-lhe os pontos nevrálgicos deste processo de criação em teatro. Mas não quero me esquivar da, também, criação confusa, desordenada e reticente. E assim meu registro passa por caminhos impulsivos, próprios de quem escreve em urgência. Isto aqui são vozes várias, fantasmas que retornam à vida. Objetivo unicamente a perambulação. Soltar-me no sertão, embrenhar-me no mato sem medo de me perder em meio as milhares de conexões de um discurso. O que lhe conto agora é a minha escuta dos vestígios e, para isso, é preciso a imprecisão para que eu também lhe revele o que acontece com aqueles que se aventuram na criação.

Aqui me despeço da formalidade. Das normas. Do bom senso, arriscando-me a ser insuficiente com esta tentativa.

RUPTURA. INACABAMENTOS. ZONAS DE REGISTRO DE PERAMBULAÇÕES, SEM PARADEIRO.



DESENTERRO 1 – PRIMEIRA FASE DO PROCESSO

“Não já nada menos apropriado para tocar numa obra de arte do que palavras de crítica, que sempre resultam em mal entendidos mais ou menos felizes. As coisas estão longe de ser todas tão tangíveis e dizíveis quanto se nos pretenderia fazer crer; a maior parte dos acontecimentos é inexprimível e ocorre num espaço em que nenhuma palavra nunca pisou.”

(Rainer Maria Rilke – **Cartas a um jovem poeta**)

Para tecer uma ideia geral do processo criativo do espetáculo “Saga no Sertão da Farinha Podre”, divido o mesmo em duas fases. O critério da divisão se dá também pela característica do próprio processo, onde no primeiro momento, os atores trabalharam muitas vezes sozinhos, sem a presença incisiva do encenador e no segundo momento, o grupo objetiva mais a montagem do espetáculo, devido principalmente, à viabilidade material que o Prêmio Funarte de Teatro de Rua, o que também prevê um cronograma mais rigoroso em relação à data de estreia. Apoiamos-nos como referência do formato textual desta primeira parte, o livro de ARAUJO, **A Gênese da Vertigem**: o processo de criação de o Paraíso Perdido (2011). Articulamos então, o registro de nossos registros escritos com a observação de filmes e fotos, muitas vezes não só transcrevendo, mas revendo em comentários e relações entre os dias.

Tipo de registro: fotos, vídeos e caderno de anotações.

25/11/2009 – fotos

Coletivo faz a leitura do Texto “Nossa Cidade” de Thornton Wilde, como estímulo ao grupo para observação do principal tema a ser pesquisado no processo: as relações com a cidade de Uberlândia.

10/03/2010 – caderno de anotações.

Alongamento individual.

Grade. Deslocamentos.

Imagem: banimento/andarilhos/expulsão/respostas sinestésicas.

Orientação a partir da observação externa: “Samuel, Adriana, Marcela, Lucas, Priscila sempre trabalham livres.”²

“Jonathan e Nádia estão livres.”

(tempo)

“Podem trabalhar livremente.”

“Descolar para encontrar o outro. Deslocar para se distanciar do outro.”

² Aqui estão registradas falas de Narciso Telles, conduzindo as improvisações. É recorrente a utilização do termo “Open” para denominar sessões livres de improvisação e “Vps” como abreviação de Viewpoints.

“Pode cantar uma música em qualquer momento, de qualquer forma.”

Samuel canta: “O povo de Deus” (todos cantam)

(tiques nervosos) – repetição de gesto

(mão e braço no meio das pernas do outro/ um falo mão vivo)

Estímulos sonoros externos à cena.

Características de Bufão já aparecem em jogo.

O que você levaria se fosse expulso?

15 min.

Raias.

Revelar por meio do objeto quem você é.

Relação ator x objeto + todos os viewpoints + palavra (caso apareça).

| Nádia | |
|---------|--|
| Mochila | <ul style="list-style-type: none"> • Salto/giro • Caminhar • Caminhar circular • Abre mochila • Tira objetos • Olha • Cola mochila • Caminha circular • Abre mochila • “Minha mãe costuma dizer que a única coisa que não podem arrancar da gente é o conhecimento.” • Tira apostilas (pastas) • Caminha • Abre mochila • Tira caixa vazia: “Isto é para que se encha.” • Corre/recolhe os objetos; deixa a caixa |

| | |
|--------------------|---|
| Samuel | |
| Mala | <ul style="list-style-type: none"> • Veste terno • Garrafa térmica no pescoço • Mala • Revólver • Balão branco • Xícara furada/moedas • Lambe balão com café • Abre mala, tira e toca trompete • Falta fôlego • Volta a tocar |
| Lucas | |
| Saco de lixo preto | <ul style="list-style-type: none"> • Caminhar-acelerando-correr • “Bom dia. Bom dia” • Veste casaco • Coloca óculos escuros • Latinhas de alumínio • Coloca peruca e sapatos • Afina pequena viola e canta “Saudade palavra triste quando se perde um grande amor” |
| Adriana | |
| Mochila | <ul style="list-style-type: none"> • Sacode • Tira a calça e pantufas • Passa os pés no chão • Tira um evangelho e lê um trecho • Guarda as pantufas • Tira uma máscara • Coloca sobre o rosto e |

| | |
|---------------------|--|
| | corre |
| Pricilla | |
| Trouxa de filó | <ul style="list-style-type: none"> • Patins (roller) • Coloca música • Veste casaco/corta mangas com navalha • Guarda as coisas em uma trouxa de filó • Ao longo do caminho usa alguns objetos: identidade, luvas, sacos plásticos e despertador |
| Jonathan | |
| Trouxa com vassoura | <ul style="list-style-type: none"> • Caminha com a trouxa nos ombros • Deixa a trouxa no chão • Varre • Abre a trouxa e veste roupa e quepe • Espalha tampinhas • Abre lençol/ reorganiza a trouxa • Atravessa novamente sobre as tampinhas de joelhos • Deita-se no lençol estendido e se cobre |
| Marcela | |
| Lençóis | <ul style="list-style-type: none"> • Lençol, facão de madeira, óculos • Voa; corre; ameaça com facão • Senta-se e enche balão |

| | |
|--|--------|
| | branco |
|--|--------|

A proposta investigada no encontro é partir da questão da expulsão dos atores, tendo como referência posta de que estão ensaiando Antígona e Platão os expulsa da República por serem meros repetidores de ilusões e por isso não são úteis aos governantes. Tenho na lembrança Narciso falando deste argumento. Uma grande parcela da cidade veio de outras cidades, e estrangeiros neste novo lugar – Uberlândia – trazem suas referências, contudo perdem uma sensação de moradia, de pertencimento, não sendo mais de onde veio e carregando memórias outras, não pertence totalmente ao novo lugar.

Como demonstrar a dúvida. Para onde ir? Não ser o um personagem e sim o ator, com seu registro cotidiano que duvida. Essa questão acompanhará o processo desta primeira cena: Cena de Antígona (interpretação) e Atores ensaiando (presentificação, registro cotidiano, não-ficcionalidade). Mas quem serão os desenterrados? Quais mortos resurgirão?

Experimentar diversos espaços é meta do grupo, mas é adotado que inicialmente estariam em espaço fechado levantando material. Brook (2010, p. 86), fala deste momento do processo. É compreensível que mesmo sendo um espetáculo de rua, os atores estivessem protegidos dos olhares externos e sem essa interferência, buscarem as primeiras estruturas a serem experimentadas.

Narciso comenta sobre a “Cena do Balcão” com Grande Otelo e Oscarito no filme Carnaval no Fogo. Em relação a trazer referências para o espetáculo, ele insiste em falar dessa cena. Quer trazer à tona Grande Otelo e em vários momentos isso parece talvez uma insistência pessoal, mesmo que seja pertinente ao tema. Estão todos tateando, juntos.

17/03/2010 – caderno de anotações e vídeos

Alongamento individual.

Suzuki.

Priscilla traz imagens de travestis de Joel-Peter Witkin que são fixadas nas paredes da sala, juntamente com fragmentos de Antígona. Os atores poderiam recorrer a estes na improvisação.

O grupo utiliza algumas sacolas com objetos e roupas espalhados pela sala.

Inicia-se uma pesquisa com os personagens Antígona, Creonte e Coro, inicialmente sem delimitação de atores. O que existe é apenas jogo.

Já aparecem como elementos que serão recorrentes a outras improvisações:

- A revista policial.
- O Creonte Touro (movimento Marcela).
- Na periferia, Afonso experimenta se amarrar de joelhos em um Skate e se desloca com o auxílio das mãos.

No espaço externo, Lucas Dilan e Priscilla mostram suas propostas de “desenterra”, improvisações previamente definidas onde cada ator deveria mostrar um personagem que estavam desenterrando.

Lucas Dilan:

- Caracterização parcial de travesti.
- Distribui camisinhas.
- Canta “Aquarela do Brasil” com bandeira verde e amarela.
- Lê casos de assassinatos de travestis.
- Tira a roupa e, de cuecas, joga em seu corpo um líquido semelhante a sangue e sai caminhando pelo espaço, deixando um rastro do líquido.

Priscilla:

- Desenha quadrados com giz branco em diversos espaços e se deita.
- Utiliza uma fita “zebrada” de isolamento, fecha um espaço.
- Com a fita, enrola seu próprio corpo.

Narciso interfere antes e durante dos Opens de Viewpoints. No quadro ele esboça pela primeira vez o desenho da movimentação de cena. Este desenho é um esquema, um mapa da encenação do espetáculo. Mas não existe nada previamente elaborado, é apenas a materialização gráfica das conversas e primeiros momentos com o grupo.

20/03/2010 – caderno de anotações

Não tenho padrão de anotações; por isso, algumas informações precisam passar neste momento de transcrição, por comentários ou complementos para se fazerem úteis. Transcrever não é um ato mecânico, logo interfiro nos registros, rememorando, criando conexões com o ato criativo.

15h16m - Importante observar a relação de trabalho do grupo. Parece que, com a convivência a otimização do tempo é um tanto relaxada.

15h32m – Suzuki.

16h20m – Open Viewpoints.

Nesse dia, registro algumas questões que chegam com a observação do ensaio. Isso me faz pensar agora, sobre as afetações em relação ao processo. Não falo em nome de todos. Falo por mim. Da minha estranha posição de observar e estar junto. De responsabilizar-me e esquivar-me na crítica. Olha, leitor, minhas pupilas dilataram-se. Essa excitação não lhe basta para demonstrar meu afeto? Observo estar transpassado de tédio e cansaço e meu olhar se perde. Agora tento resgatar, trazer, para o presente, vestígios de um percurso. Pedacos de uma busca, uma sede ininterrupta de expressar algo verdadeiramente significativo. E como é difícil isto: eu escrever como quem se coloca em criação. Cada qual com seus sóis, suas órbitas a se chocarem e, das colisões ou pequenas faíscas, produzirem algo que provoque alguma espécie de arrebatamento.

O dia de trabalho me trás algumas questões:

- Qual é o entendimento do texto Antígona em relação ao contexto que está sendo colocado por Narciso?
- O grupo pede proposição de direção. Parece que carecem de mais orientação. Mas Narciso está também perdido, na busca. Isso me parece mais um procedimento de envolvimento com o trabalho do que displicência. Uma forma de lidar com o caos é buscar, estar aberto, mesmo que não se saiba as delimitações exatas daquilo que se busca.
- Os atores param e refazem o improviso. Este é um bom procedimento com o trabalho com os Viewpoints. São tantas informações nesta fase do processo que muitas vezes, pela falta deste procedimento, muito material se perdeu, tanto em expressividade como em estrutura.
- É possível e necessário delimitações, vozes de comando, instruções em jogo. Evidencio os aspectos positivos na fala do encenador. A relação estabelecida é de cumplicidade e estímulo mútuo.

24/03/2010 – fotos

Coletivo vai até o Arquivo Público de Uberlândia. Muitos jornais são consultados e anotações são feitas pelos atores, mas, ao que parece, essa ação foi muito

mais motivacional que funcional, pois não há registros da utilização desse material em cena.

30/03/2010 – vídeos

Open View Points. Os atores experimentam relações.

Samuel já utiliza o trompete nas improvisações. Intenções de um profeta com alusões religiosas. Camila disponibiliza uma boneca bebê, elemento que será utilizado em várias improvisações.

Samuel e Lucas tiram os figurinos e amarram uma peça na outra, criando uma corda. Surge nesse dia a “Teresa”, corda de lençóis usada por presidiários nas fugas.

Saem para fora do Bloco com anseio de espaço.

Cantam pela primeira vez, “Terezinha de Jesus”, canção de domínio público que, mais adiante, seria utilizada na construção dramática da cena **MULHERES SEM ROSTO**, que nem sequer existia ainda.

Param um carro que passava e pegam carona. Talvez seja esse o embrião das entradas ou saídas repentinas de cena que aconteceriam no espetáculo.

31/01/2010 – caderno de anotações

Alongamento

Suzuki

Pesquisa de possibilidades de deslocamento.

Por que a fala não entra de maneira espontânea na improvisação? E os sons, por que são tímidos e aparecem como último recurso expressivo?

Não consigo ter o instrumental necessário para dar estímulos externos nos Opens. Observar o trabalho do Narciso.

07/04/2010 – vídeos

Sessão de Viewpoints direcionada por Narciso com o Coletivo Teatro da Margem e membros da Tribo de Atuadores **Ói Nós Aqui Traveiz** que, em passagem pela cidade com o espetáculo “O Amargo Santo da Purificação” foram até a UFU conhecer a pesquisa do grupo. Como observador, pouco experimentei nesse dia.

Somente quando me dispus a experimentar, não como observador mas ator, pude ter outro entendimento do procedimento utilizado no processo.

Ao final, comenta Narciso:

“(...) A ideia é sair do que é literal. O que estamos fazendo aqui é um Open, uma improvisação livre. A gente faz isso com Antígona, com o material que eles estão acionando. Tem sempre um tema e a gente vai vendo. Este lugar de que está fora é o lugar de dizer: Nádía isso é legal. Priscilla isso é bacana. Porque não pode ser só o meu olhar. Mesmo porque às vezes eu também entro, pra mudar coisas, provocá-los em alguma medida.”.

10/04/2010 – vídeos

Open Viewpoints. Espaço externo (área em frente ao Bloco do Curso de Teatro da UFU).

As relações inicialmente não se dão com tanta clareza. Caminham, experimentam espaços.

Ações iniciais: interrompem o fluxo das ruas.

Lucas Dilan retoma o personagem travesti com o figurino. Marcela traz um esboço da mulher que vem apresentar mais adiante: cobrindo-se com um cobertor, come farinha. A boneca “bebê” também está sendo carregada. Ao que parece, estão buscando personagens, o que os faz esquecer das relações com o espaço, algo mais sistemático realizado no quadrado da sala de ensaio. O trabalho do dia encontra força na exploração física de dois montes de areia e um de pedra brita. Sobem, rolam, comem areia, jogam uns nos outros.

Lucas, de fio dental e sutiã, brinca com outras mulheres do Coletivo. Outro elemento surge: o revólver. Lucas ameaça todos.

Afonso lê trechos da Bíblia referentes à Babilônia. Voltam ao monte de areia. Buscam Babilônia, a cidade, a metrópole. Enterram-se na areia várias vezes. Buscam experimentar o que discutiram na sala de trabalho: o enterro de Polínces, irmão de Antígona. Tudo muito caótico e sem a preocupação do sentido. O compromisso é a busca, o experimento, o corpo em outras situações que, em sala, não é possível. Sobem em árvores. Jogam pedras, terra, uns nos outros.

14/04/2010 – vídeo e fotos

Saída da sala de trabalho. Experimentação de deslocamento de um ponto a outro. Nesse período ainda não se sabia ao certo como seria o desenho da movimentação do espetáculo. Porém, sabia-se que os Atores que estariam ensaiando Antígona seriam expulsos da cidade, utilizando o argumento do Texto de Platão – que expulsa dos Atores da República. A busca desse deslocamento, desse despatriamento, e de como seria a figura de Platão inicia-se com mais clareza. Os atores buscam levar consigo objetos, para responder às perguntas do Diretor: O que levo comigo? O que deixo para trás?

Open Viewpoints. Aquecem as relações na sala e partem para o espaço externo. Foi previamente combinado que partiríamos da Universidade até uma praça a quatro quadras de distância, experimentando o deslocamento do Bloco, os atores expulsos, abertos aos diferentes estímulos da rua – a escuta sensível proposta por Anne Bogart.

Sugiro orientações: “Se orienta também pelo espaço, pela arquitetura, pelos padrões de chão. Busca fortalecer as reações sinestésicas entre o grupo. Não abre tanto para o externo, mas também se deixa penetrar. Tem vento, tem grama, tem sol. Estabelece relação com o espaço.”. Sinto dificuldades em interferir. É notório que qualquer fala de quem está de fora afeta os rumos do trabalho.

Camila com o violão. O grupo já manifesta a vontade de lidar com a música em cena.

Buscam a Babilônia. Bloqueiam a rua. Param carros. Experimentam bloquear o fluxo do trânsito deitando-se no asfalto. Sobem em numa árvore do canteiro central. Priscilla tira a camiseta, ficando de biquíni. Toma sol e logo se veste, continuam a caminhar. Passa uma viatura da Polícia Militar e para alguns integrantes. Nesse dia o grupo experimenta, ainda que de leve, o que é a força do poder arbitrário e o acaso se manifesta e revela que o grupo ainda não estava amadurecido para lidar com algumas questões:

Getúlio – (para parte do grupo, que continua a caminhar) Galera, é junto! Deslocamento junto! Não é sumindo, fugindo da polícia não! Ficou pra trás aqui, então espera! (para a polícia) É trabalho, estamos indo para uma praça.

Policial – Apresentem a identidade. Quem é o responsável?

Getúlio – Sou eu.

Policial – Olha, eu observei que tinha uma mulher de roupa íntima ali no canteiro central.

Getúlio – Ela estava de top.

Polícia – Isso faz parte da peça?

Getúlio – Faz. Ela estava de top, não de roupa íntima.

Policial – Aqui. Desliga.

Getúlio – Pra quê?

Policial – Desliga. (faz menção de tomar minha câmera).

Getúlio – Então tá. Ele está pedindo pra desligar. (e desligo a câmera).

O que se segue então é uma discussão sobre a permissão de estarmos na rua. É solicitado à atriz que mostre se estava ou não de roupa íntima e obedecemos. Começamos uma discussão que quase infundável para depois nos liberarem. O grupo segue indignado, cantando “O Povo de Deus”. Fico pensando que ninguém ali tinha noção de seus direitos em frente ao Poder Militar. Por que desliguei a câmera? Por que tive medo do embate? Por que desconheço meus direitos diante dos “Creontes”? Essa experiência simples trouxe ao grupo um estar mais disposto ao embate com a arbitrariedade do poder.

Continuam a experimentar formas de deslocamento no espaço, ora parando, criando formas, cantando, ocupando as calçadas deitados, sentados, correndo... Encontram um buraco em uma calçada, ritualizam o enterro da “Boneca bebê”. Encontram-se no exercício, com os olhares dos passantes, dos moradores, que observam curiosos a caótica experimentação.

Chegam à praça. Samuel canta, improvisando: “Tenho certeza, ela é a Babilônia, com delicadeza. Cruzem o Mar Vermelho. Destruam os guardas imperiais.”.

Atores começam a comer grama. O maná de Babilônia. Camila improvisa: “Comida, comida eu quero agora, comida.”.

Experimentam a praça. Utilizam fragmentos do texto de Antígona. Já sabem que são os atores fazendo teatro na praça. Ensaio, brincam com Creonte, com Antígona. Resolvo então entrar em cena e interromper o “ensaio”, assumindo a figura de Platão, com a primeira versão do texto do discurso da expulsão em mãos. Mas como estão sempre em jogo de improvisação, o texto também foi lido de forma a incorporar elementos experimentados no dia. E surge aí a necessidade de mostrar os documentos de identidade que aparecerá em outro ensaio mais adiante: “ Eu... CPF número... não tenho vergonha de pensar desta maneira.”.

05/05/2010 – vídeo

Narciso – “Valeria a pena fazermos uma pesquisa musical de cantos de trabalhadores, de revolução cubana, francesa, que as pessoas cantam em comunidade. Cantos indígenas também. Que fortaleçam essa Chegada pra gente poder ver essa Antígona. Esse momento de dispersão eu não sei. Temos que experimentar outras formas, também não só essa, mas outras também. Também ver... e isso é uma questão da encenação: como o público acompanha essa dispersão. Também ele pode se dispersar. Ou podemos pegar outro público, outro espaço da cidade, por exemplo. A partir dessas figuras que vocês estão trazendo, quero ver, como fizemos nos “Canoeiros”, quero ver os “Retratos”... Samuel vai trazer junto com uma música quem é essa figura. Que é diferente da dele como da sua. Pra depois a gente ir colocando as coisas do Bufão, as coisas mais nojentas. Um pouco mais estruturado. Quem é? Que desejo esse cara tem? Ou essa mulher? Aquele mesmo estudo dos retratos. Que material ele usa? Que tipo de mala, mochila, trouxa, saco essa pessoa carrega? Quero ver os retratos dessas pessoas que não têm pernas, que têm pernas. Tipos de deslocamentos. Deixar isso claro pra gente experimentar o coro. Até uma brincadeira com o coro grego. De repente fazer um pouco essa brincadeira de você ([Afonso que experimenta um personagem que não tem pernas) fazer o Creonte, que é o símbolo do poder e é o mais baixo. Esse é o jogo do Bufão: ele está brincando com o poder. O cara que mais dá ordem não tem pernas. Recupera então a ideia dos revólveres com a Antígona. Vai ter o momento que é coro. Texto, coro com sonoridades, musicalidades. Às vezes, Samuel vai estar com o trompete criando ambientações pra cena, tem essa coisa do revólver na Antígona e aí é quando entra o Platão, ou na perna de pau ou aquele negócio de saltar, não sei o nome daquilo. Compramos um par e aí o Platão entra. (discutem sobre a viabilidade de adquirir uma Air-Trekker Jumping Stilts). Quero ver também uma estrutura de gancho pra dependurar algumas malas. Porque não vai todo mundo entrar com mala. Por que, dependendo do instrumento que cada um for trabalhar, não vai poder estar segurando uma mala. Então elas já vão estar... o que vai envolver uma contra-regragem. Algumas malas vão estar na praça. Outras vão estar dispersas pela cidade. Trabalhar um sistema de ganchos que fixe em marquises e ali fica uma mala pendurada. De repente usar umas escadas... não sei.”.

Afonso – “Uma coisa forte que não comentamos é a idéia de usar animais. Na saída teve cão, gato... que mais o que?”.

Narciso – “Mas aí o exercício é: você animaliza pra humanizar. Tem o porco (ronca) que vai humanizando, mas ainda mantém um traço. Você vai perto do bicho que vai humanizando, vai virando esse Bufão. Mas eu acho que tem que ter uma equipe de figurinos e adereços. Uma equipe dessa parte musical. Não que cada um não possa propor mas alguém que está levantando, está trazendo, está fazendo essa pesquisa. Vamos descobrindo sonoridades e depois pedimos alguém pra fazer um arranjo. Eu tenho mais instrumentos percussivos; harmônicos eu só tenho a flauta e o acordeom. Tem uma coisa, que nesse evento que eu estava, que encontrei o pessoal do Galpão, o Eduardo estava comentando que essa marca do Galpão de ser um grupo musical, ele tava falando ‘a gente aprendeu a tocar instrumento no final dos anos 80 pra só usar mesmo com força em 92.’ Cada ator achou um instrumento que queria estudar e foi estudando, lá no seu tempo, pra em algum momento um diretor falar ‘agora vamos usar’. Pra gente também é legal. Estudar independente se vai usar para o espetáculo. Mas cada um está ali estudando. Agora, esse material a gente pode ir separando pra trabalhar em cima dele (capacetes amarelos de construção). Cada um vai colocando a característica do Bufão, um chifre de boi, um coador, um pênis... Já pode ver como prende em cada um que não dá pra ficar caindo. Vamos fazer, Camila, músicas pra essa chegada, propostas, pesquisar isso. Então, vamos fazer por etapa... Depois, cada um desses bufões personagens vai trazer uma música. Mas a gente vê uma música de coro pra chegada. Que talvez eu use um berrante, uma coisa pro Platão, temos que ver como esse Platão vai chegar pra acabar com tudo. (para Afonso) Quero que você me veja esses ganchos, a elaboração, pra prender essas malas na rua. E outra coisa que eu quero que você faça é o *case* do Coletivo. A gente não vai poder ficar usando essa bolsarada toda. Quero que você me traga uma ideia porque vou mandar a UFU fazer. A princípio, tem que ser de madeira com rodinhas. Porque a gente guarda tudo e guarda pra evitar problemas durante o processo e depois pra ser fácil de levar. Você já pode ver isso, tirar metragem. Algumas coisas são problemáticas, por exemplo, o violão; se é só acústico e não é elétrico, a força dele na rua é pequena. Vai usar caixa, não vai... aí são questões que vão aparecendo. De repente, nem é violão, é uma guitarra. (discussão sobre a geração de energia para experimentar sonorização).

É curioso observar que em vários momentos Narciso parava para os ensaios para conversar. Eram conversas longas e de pouca interlocução. Um ou outro ator se

atrevia a falar, sugerir. Era como um acordo não verbal. Um momento de escutar as considerações do diretor. Mas quase sempre as considerações também serviam para que ideias pudessem vir na sua fala, como que se ele, Narciso, criasse falando, divagando na própria fala.

11,12 e 13/05/2010 – Oficina com Donnie Mather – vídeo

No meio do processo de criação do espetáculo, tive a oportunidade de participar de um *workshop* de Viewpoints com Donnie Mather, ator e professor do *Theatre Conservatory em Nova York*. Grande parte do Coletivo Teatro da Margem já conhecia o trabalho de Donnie por meio de uma oficina que participaram na sede da Cia dos Atores, no Rio de Janeiro, momento em que foi feito o primeiro contato para que ele estivesse na Universidade Federal de Uberlândia.

Essa experiência é significativa para mim, visto que me oportunizou um momento de experimentar, de fato, as questões que até então eu conhecia em observação, acompanhando o trabalho do Coletivo. Porém, quando me deparo com os vídeos do registro, detenho-me no desejo de não transcrever a oficina em si, com suas experimentações, mas sim em pontuar princípios levantados pela prática dos viewpoints:

- Não importa o quão difícil seja, lembre-se da sua ficção, para que a ação não se transforme em mero exercício físico.
- Tomar decisões. Negociar constantemente. Divertir-se na negociação.
- Não há um corpo perfeito para o Suzuki. Ser verdadeiro com o próprio corpo. Envelhecemos, engordamos, mas existem ganhos quando trabalhamos. Algumas coisas melhoram, outras pioram.
- A dificuldade abre portas de expressão. Sair da zona de conforto.
- Toda mudança faz parte do plano. Lidar, com atenção e abertura, com as novas informações.

- Grandes atores escutam uns aos outros, escutam o público, o espaço e a si mesmos.
- Cada repetição é a oportunidade de refinar, aperfeiçoar o trabalho.
- Liberdade no acordo (na estrutura).
- Decisão nas ações. Não duvidar.
- Satisfação para contagiar a plateia.

15/05/2010 – fotos

No início do processo, o grupo utilizava-se do método Suzuki para aquecimento e complemento do trabalho com Viewpoints. Neste dia em específico, o encenador inicia mais claramente uma busca pela “Chegada”, o modo como os atores chegariam ao local da encenação que, a princípio, seria uma praça ou área pública aberta, onde os atores se concentrariam em seu meio para depois se dispersarem e desenvolverem cenas individuais.

- Primeiro momento: Básico 2 Suzuki.
- Segundo momento: Narciso pede deslocamento:
 1. base do Suzuki, mover continuamente pelo centro do corpo;
 2. com braços, criando uma forma;
 3. com intenção de o que estou deixando e para onde estou indo.
- Deslocamento em grupos. Cada grupo sugere um deslocamento pela sala utilizando três formas.
- Narciso desconstrói as formas sugeridas pelos atores, resgatando elementos de ensaios anteriores.

Aproveitando o trabalho de base do Suzuki, Narciso pede que os atores nesse dia, experimentem individualmente formas de deslocamento, utilizando os princípios do Suzuki apreendidos até então e depois compartilhem com outros atores, criando formas de deslocamento em grupo. Muita movimentação é experimentada.

Narciso pede que Samuel se coloque a frente de um dos grupos com o trompete, atravessando o espaço quase de cócoras.

Existia na sala um poste de luz de jardim. Foi inserido no deslocamento, assim como malas, cadeiras de escritório com rodinhas e cone de sinalização de trânsito (que já havia sido testado em outras improvisações).

É interessante que aqui os atores não estão livres buscando algo. O encenador possui a imagem em sua mente. Quer testá-la, fazê-la viva. Quer que os atores desenterrem-na de sua mente e, para isso experimentem-na repetidas vezes.

Em vários momentos, observei a vontade do grupo de que o encenador fizesse isso mais vezes, mas Narciso trabalha primeiro com o desejo do ator. Gosta de ver o ator buscando, farejando a ideia, a imagem, a cena. Diria ser um encenador que pauta suas decisões basicamente sobre o trabalho do ator, instigando-o. Mas, por vezes, ele se demonstrou igualmente perdido, em busca e em obsessão por algo que ele ainda não sabia o que era.

Com os experimentos do dia, os atores vão ficando mais verticais, retirando algo que antes sugeria o quadro “Os Retirantes”, de Portinari. Os capacetes de construção ainda estão ali, obstinados. Pandeiro e prato são inseridos. Desejam que os instrumentos cheguem, mas não sabem como e quais, ainda.

19/05/2010 – fotos, vídeos, caderno de anotações

Mais um dia de busca pela cena da Antígona. Tudo é muito caótico, esquizofrênico. O encenador não está presente. Tento ajudar, sem saber muito bem como desempenhar o papel de assistente de direção.

Roupas espalhadas, Marcela é a Antígona do dia. Respondem uns aos outros, tateando possibilidades. Repetem várias vezes. A estrutura nesse dia criada, apresenta elementos que se tornaram recorrentes e outros que foram sendo descartados:

- atores enrolam-se em lençóis;
- Samuel, no centro, dá um tiro na cabeça e morre;
- coro dos Lamentos;
- o enterro;
- o coro reclama: Ele não pode ser enterrado aqui. Quem enterrou? Quem

foi o autor?;

- Marcela adianta-se e pega um livro: Foi eu a autora;
- Coro: Parabéns para a autora. Linda!
- Antígona conta como executou sua façanha;
- Vestem Camila. Creonte chega;
- Creonte repreende Antígona;
- o coro apoia Creonte;
- Antígona na fogueira;
- música para Antígona.

Curioso observar que as improvisações, tendo como base a ideia central do texto, proporcionaram ao grupo a busca não só de formas interessantes para futuramente, com a intervenção do encenador, formatarem a cena, existiu antes, a experimentação de entendimentos geradores de imagens. Um estudo de texto em ação. Ainda não se estava propriamente criando uma cena, mas buscando corporificar o que se ocultava textualmente.

27/05/2010 – fotos e vídeo

Nas fotos, tenho registradas duas coisas interessantes: Nádía folheando um livro trazido pelo Narciso, com imagens de Sebastião Salgado. Em outra foto, o desenho de cena que Narciso esquematizou como desenvolvimento do espetáculo, que constitui-se basicamente em: 1- Chegança (caminhada até o centro do espaço); 2- Cena de Antígona e expulsão dos atores por Platão (centro do espaço); 3- Narrativas de desenterro (dispersão dos atores pelo espaço e fuga).

Narciso propõe a escuta do último movimento da "Bachianas Brasileiras Nº 2", a "Tocata" – mais conhecida como "O Trenzinho do Caipira", versão de Egberto Gismonti.

Narciso – (escutando a música) E aí o trompete vai fazer... (entra a melodia) vamos ter que tirar isso. Aí eu pensei no Carlinhos da Música, pra fazer um arranjo, pegar a partitura orquestrada, da orquestra, e tirar só a parte do sopro pro Samuel, porque isso aqui é corda... e vocês vão fazendo com as gungas esse ritmo do trem. Aí, ouvindo Villa Lobos, fiquei pensando em fazer toda a parte sonora com Villa Lobos. Comprei um cd com as Bachianas... não sei que hora que vai aparecer, como vai aparecer... Villa Lobos pode ser uma... Esse CD é do Egberto Gismonti com arranjos para o Villa Lobos. Até viajei pensando em botar um piano desafinado tocando as

Bachianas na hora da Antígona... Eu tentei achar a Taís, que foi uma aluna do piano, pra ver se ela podia vir em um ensaio... a gente colocar aquele piano desafinado na porta e ela tocando e a gente trabalhando a partir desse universo musical do Villa Lobos. Mas eu queria esse som desafinado. Ela vai sofrer... porque músico não vai querer tocar numa coisa desafinada. Mas pro início achei legal essa do Trem. Mas é uma referência. Muitas pessoas nem vão identificar.

(Experimentam caminhar pelo espaço, lado a lado, ao som de Villa Lobos)

Narciso – Pensei fazer vários casais, duplas (colocando o poste de jardim no meio da sala) e a gente sorteia quem vai fazer o Creonte e a Antígona naquele dia. (reação positiva dos atores). Fazer assim: (mostrando o desenho no quadro) chega o bloco pro centro da praça, estes xiszinhos são os postes. Então cada um já vai ter o seu poste. Os postes determinam o espaço. Isso quer dizer, vamos ter que ter contra-regras. Aí tem a cena com os postes da Antígona, Creonte... até a entrada do Platão. Aí o Platão é quem causa esse momento três que é dispersão por esse entorno. Aí os postes vão... vão pelo entorno da praça. Aí vem as narrativas. Essa passagem não está clara, não sei como vai ser mas vai ser. Aqui... eu coloquei aqui (aponta para linha que circula todo o espaço) por conta daquela ideia do carro da funerária que vai pegando cada personagem e vai embora. Aquele carrinho ontem... achei aquilo ótimo... ontem tinha uma foto de um carrinho que tinha no Morumbi pra... então, vamos fazer com as coisas. Tá bom, a ideia é essa...

(Todos se posicionam e caminham lado a lado. Capacete de construção na cabeça. Ainda alguns mantêm objetos que vão ser deixados ao longo do processo: Lucas com o pé em cone de trânsito; Nádia em patinete; Afonso com as pernas amarradas no *skate*. Priscilla com patins. Narciso traz acordeon para Marcela que, mesmo não sendo musicista, marca um ritmo junto com a música de Egberto)

Narciso – (em relação aos atores que estão usando objetos de deslocamento de rodas e não só caminhando) Se for assim, Nádia, não vai dar... tem as gungas na mão e Afonso também, que não dá pra colocar nada aqui (gesto nas mãos). Até que não achei que ficou ruim. Mas tem que ver que estaremos na rua. Qualquer altura, você perde esse andamento.

Samuel – Tem que saber quais os momentos do espetáculo vão ser utilizados esse patinete, skate...

Getúlio – (acrescentando opinião) Não sei. Acho que pra uma qualidade da sua ideia das gungas, desse caminhar “ a la Suzuki”... talvez seja interessante essas

coisas já estarem lá. Ou pelo menos parte delas, o que atrapalha ou dificulta lidar com isso...

Narciso – Vamos fazer lá fora? Sem som... Espera aí, Nádía, que vou pegar uma joelheira pra você.

(No espaço aberto)

Narciso – (observando os atores se deslocando com a mesma forma da sala) No pé não vai dar. Pra fazer o andamento tem que fazer na mão.

Luís Carlos Leite (o dramaturgo) chega ao final do ensaio. Narciso repassa as principais etapas de desenvolvimento até então e marca com Luís outros ensaios. Narciso aponta a necessidade de se fazer em *workshops* com Luís para os atores estruturarem as cenas de desenterro.

23/06/2010 – caderno de anotações

Debate sobre questões do processo:

- Urbanização, especulação imobiliária, tensões da cidade.
- Uber/Land – sentido.
- Processo dinâmico de construção.
- Condomínio/confinamento/clausura.
- Relações.
- Postes/condomínios (material dos indivíduos).
- Vitrines/painéis temáticos.
- Figurino do Platão (Ordem/Política/Polícia).
- Legalidade da utilização do espaço urbano.
- Escolhas dos locais nas cidades: não só estéticos, mas sociais/geográficos.
- Do centro para fora. Movimento de crescimento populacional.

21/08/2010 – caderno de anotações, fotos, vídeo

Os atores organizam-se para mostrarem ao diretor uma estrutura experimentada previamente. Roteirizam a improvisação:

1. Guerra

2. Chuva de pedra
3. Operação de Lucas
4. Travestis
5. Pausa
6. Saída em fila
7. Queda
8. Enterro (pombos) e outros afins
9. Máscara de camiseta – câmera lenta
10. Muro
11. Deslocamento a dois
12. Linha com a pedra
13. Árvores
14. Fim.

Narciso – “Que tipo de relação se quer estabelecer com a cidade? Diálogo ou enfrentamento?”

Existe uma grande vontade dos atores de experimentarem o espaço sinestesticamente, tocando as pedras, a terra, as árvores. Desnudando-se lembrando o encontro com o policial. Mascarando-se, interferindo no fluxo do trânsito, preenchendo espaços vagos. Diálogos com diferentes tempos, fazendo surgir tensões com o pouco de uma presença incomum. A interferência subjetiva do corpo no espaço e suas relações.

— Coitadinho deles!!! (diz uma senhora que passa.) Já não é o bastante?

Narciso – Quando saber que acabou? Desconstrução nos Viewpoints, um momento da falta do que falar, metateatro. Eles sempre estendem...”

28/08/2010 – fotos

Propus aos atores realizar um exercício cartográfico. Criar painéis em que registraríamos todas as questões levantadas até aqui. Nomeamos grandes pedaços de papel Kraft com temas relevantes no registro: 1 - Encenação; 2 - Trabalho Atorial; 3 - Cenografia; 4 - Dramaturgia; 5 - Música/Figurino; 6 - Devaneios, surtos e questões.

Essa divisão de funções foi proposta por mim apenas no intuito de instigar os atores a refletirem sobre determinadas questões. Contudo, metodologicamente, esse material não foi apreciado sistematicamente. Poderíamos ter optado por listar e repassar

ao encenador as observações do processo porém nossa inexperiência na assistência de direção restringiu-se a apenas proporcionar um momento de reflexão aos atores a respeito do material criado até então.

Contudo neste momento de recuperação dos vestígios do processo, retomo o material como oportunidade de verificar como os atores projetavam os caminhos do espetáculo em construção.

Os painéis, por serem grandes demais, não foram guardados, preferindo tirar fotos deles. Para deixar claras algumas informações escritas em letras pequenas, fotos de determinadas partes foram tiradas, excluindo-se assim outras, que talvez não foram guardadas por não nos despertarem interesse ou por falta de objetividade na metodologia dos registros. Prefiro ancorar-me no interesse. Observo que o desejo e o que me afetava de alguma forma ganharam destaque em todos os registros, contrariando uma metodologia totalitária, que tivesse a pretensão de abarcar todo o processo, constituindo assim depois de realizados, o que chamo de subjetivação dos registros do processo criativo. Isso só é mais claro agora, quando me debruço sobre minhas ranhuras e escolho as mais gritantes falarem.

Registros dos painéis:

ENCENAÇÃO

Ordem x Caos.

Teatro x Cidade x Poder.

“Que tipo de relação se quer estabelecer com a cidade? Diálogo ou enfrentamento?” – Narciso Telles

Tudo é risco. Invadindo por ser invadido. Invadindo pelos sentidos.

Movimentação proposta por Narciso:

1 – Bloco de pessoas chegam em linha cantando e tocando para montar a roda.

2 – Se estabelece a roda com as malas para fazer Antígona, até que entra Platão e espanta todo mundo.

3 – Cada um estabelece seu espaço e realiza um desenterro.

TRABALHO ATORIAL

Composição: Agrupamento de ideias que possam ser representadas e repetidas.

Repetir: repetir as ações em tempos e espaços diferentes.

Bufões Mendigos?

Método Suzuki pra quê? Percepção sensível: busca de novas potências.

Cegueira.

Corpo devaneante.

Relação de poros.

Fluxos.

Queda no vazio.

Pontos de convergência: Adriana, Camila, Priscilla, Jonathan, Samuel Profeta, Marcela Mendiga da Farinha, Afonso Aleijado, Lucas Travesti.

Múltiplas direções.

Pensando no que mobiliza o corpo.

Torna mais poroso.

Figuras do desassossego.

DEVANEIOS, SURTOS, QUESTÕES

E o que está acima? Fora do nosso controle, como lidar? Chuva, Polícia, Cachorro, Bêbado, TPM, Astros, Poder Divino, Tragédias Ambientais, Acidentes.

DRAMATURGIA

Antígona.

Platão expulsa atores da República – o que você levaria se você fosse expulso?

Desenterro.

O que estou deixando? Para onde estou indo?

CENOGRAFIA

Rádio/ Poste.

Teresa! – corda de fuga.

Malas.

Espaço urbano/ faixa de pedestres.

Revelar por meio do objeto.

Pombas/aves empalhadas.

Árvores secas.

Carro funerário.

MÚSICA/FIGURINO

Hino de Uberlândia.

Villa Lobos.

Sapeca Negrim.

Rato de Rua (Chico Buarque).

“todo mundo erra sempre/ todo mundo vai errar/ não sei por que meu Deus/
sozinho eu vivo a penar./ Não tenho nada a pedir/ também não tenho nada a
dar/ Por isso é que eu vou me mandar/ Vou embora agora.” (Velocidade da
Luz – pagode do Grupo Revelação).

João do Amor Divino – Gonzaguinha.

“Dorme, dorme Babilônia/ Quanto mais quietinha fica/ Mais aumenta a
insônia /E desperta a retina/ Mais atíça a procura/ Ao silêncio que
inspira.”(Cordão da Insônia – cantora Céu).

Biquínis/sungas.

Capacetes/óculos/*dreads*/pão.



DESENTERRO 2 – SEGUNDA FASE DO PROCESSO

“O minuto que vem é forte, jucundo, supõe trazer em si a eternidade, e traz a morte, e parece como o outro, mas o tempo subsiste.”

(Machado de Assis – **Memórias Póstumas de Brás Cubas**)

Um banco de dados existe para nos disponibilizar informações. Ele nos oferece um generoso cardápio, pronto para ser devorado, à saciedade, de forma veloz. Mas tanta profusão pode apenas dissimular sua exaustiva cadeia de homogeneidades: um dado, adicionado a outro, e o resultado: uma monótona soma de iguais.

Pois esse circuito descomunal de informações promete nos tornar seres mais completos. Aprendemos a transitar com eficiência por essas redes amplificadas e mesmo esgotados não cessamos de desejar sempre mais. Consumimos informações que provocam em nós a certeza de que, agora sim, nos instrumentamos adequadamente para compreender a vida. E compreendê-la é colonizá-la com fragmentos que nos explicam tudo, sem dor. Somos eficientes intérpretes-reprodutores desses dados universais, que coletamos animadamente.

Molda-se em nós uma milionária subjetividade bem-disciplinada. Nada de fato nos expressa, porque tudo é capaz de nos exprimir. A mais extrema possibilidade de riqueza, a mais indigente invenção de nós mesmos. Sob o regime das máquinas copadoras vivemos.

Desordenar os dados armazenados num hard disk qualquer e transplantá-los para um ambiente lodoso, sujeito a constantes deslizamentos, que reacomodem indefinidamente suas camadas, problematizem seus princípios, esculachem a ordem.

Traficar essas informações, com elas criar polos de experimento. Estranhar a história contada por cada uma. Livrar a vida dessa dependência, vício que busca escorar-se de qualquer jeito, supondo evitar o iminente desabamento.

Delirar um barranco de dados. Imaginar-se equilibrando-se numa terra fofo, movediça, propícia a grandes quedas, soterramento, limpeza de área.

(PRECIOSA, 2010, P.65)

Meu caro,

Eu... não estava presente em todos os momentos. Nos meus registros existem lacunas, espaços de desmemória, coisas que não se explicam em um sentido cronológico. Então aqui abandono essa pretensão, essa vontade de clarificar todo um processo muito lento. Eu tenho comigo lembranças e, agora, o que você lê é a tentativa de me conectar de alguma forma com meu registro físico, fotos e vídeos, porém, valendo-me mais claramente de um desvario, de um lugar de quase morte. Deixar esse registro se confundir também com meu corpo para que algo mais contundente possa vir à tona, com respiros de atualidade. Desenterrar é a grande metáfora desse espetáculo. Os atores estavam a todo o momento em tentativas de desenterrar. E eu aqui, agora, cansado, enjoado, enfasiado de um processo que não vai me levar a nada. Mesmo porque o espetáculo já se deu, se construiu e se eu não entrar nessas covas-lacunas, não vou ter nada significativo para lhe contar.

Eu me lembro de uma vez que estávamos ensaiando e existia a tentativa de organização de um **MATERIAL GRÁFICO** do espetáculo com Tiago Pimentel, para que o espetáculo fosse inscrito em um Festival, antes mesmo de ter realizado sua estreia. A proposta seria um ensaio aberto. O material, apesar de conter símbolos, referências que revelavam de alguma forma aspectos do espetáculo, não contemplava o que viria a ser a verdadeira identidade do que estava sendo criado. Faltava, na visualidade daquele cartaz, do material gráfico, a urbanidade, o aspecto caótico do próprio espetáculo. Então nos lembramos de **BASQUIAT**, artista visual norte-americano. Lucas e Samuel acharam pertinente a sugestão, pelas características da obra de Basquiat. Ele poderia ser uma grande referência para o Tiago refazer o material gráfico. E no calor da sugestão, discutimos: Por que não ser ele também a referência para compor o Figurino do espetáculo?

O **FIGURINO**, inicialmente, seria criado por Alysson Assis, ex-aluno do curso de Teatro, que trabalha com figurino. Porém, como ele não morava mais em Uberlândia, estava muito ausente do processo e Narciso já havia falado para ele de alguns elementos que ele gostaria (ternos com cores do cerrado), e Alysson estava demorando a dar um retorno para o grupo, naquele dia decidimos, em conjunto, assumir Lucas, Samuel e eu a responsabilidade pela criação e execução do Figurino. Na semana seguinte, fomos a Brechós, lojas de roupas usadas, comprar ternos e calças para criar o

figurino base. Eu tinha o receio de como eram peças já prontas, teriam que passar por alguma modificação em relação ao tamanho. Contudo, Lucas e Samuel, e o Coletivo como um todo, têm uma disponibilidade e risco – o que Anne Bogart fala sempre a respeito de se lançar no precipício – e isso não foi, então, empecilho. Rememoro como foi o processo observando esses registros. Tenho fotos de todos do Coletivo vestidos com os ternos e calças sem nenhuma modificação, neutros ainda. Depois, cada um fazendo as modificações que sentiam necessidade, arrancando mangas, criando novas dobras, abrindo as costuras, criando saias... Quando todos haviam realizado suas alterações no modelo, Lucas, Samuel e eu começamos um processo de criação pictórica sobre cada peça. Não havia planejamento. Havia apropriação da obra de Basquiat, criando nossos grafismos, símbolos, textos, cores, imagens. Estávamos em conjunto, improvisando com as tintas, mergulhados no ato criativo da experimentação. Houve a interferência de cordão, amarrados, trançados... assim as peças foram sendo desenterradas, uma a uma, exclusivas, únicas, reveladas, amplificadas, conectando-se legitimamente com o processo de busca-desenterro das cenas do espetáculo.

Ao mesmo tempo, outras coisas foram sendo geradas.

Lucas já era **PLATONA JHONES**. Essa figura veio da ideia de que Platão interrompia o ensaio dos atores e os expulsava da República. Agora, surge a dona da cidade banindo os atores da sua cidade ideal. Ela assume o retrato do poder carnalizado, maquiado, mascarado da cidade. Luís Carlos Leite, responsável pela Dramaturgia juntamente com Narciso, lembrava sempre de uma frase publicada na revista *Veja*, sobre a cidade de Uberlândia que dizia algo como: se Uberlândia fosse uma mulher seria fútil, bem vestida, cheia de *shoppings*. Platona foi então sendo construída como a carnavalização do poder. As referências estendem-se na visualidade da personagem e na atuação de Lucas Dilan. Naquele momento, Narciso viajou ao Rio de Janeiro e, retornando, trouxe um DVD de um documentário que havia assistido e compartilhou com todos. O documentário era sobre o Dzi Croquetes, grupo de homens bailarinos, cantores, atores que, nos anos 70, revolucionaram a arte no Brasil em plena ditadura militar, com um discurso dúbio, de desbunde e enfrentamento, hibridismo sexual, deboche e crítica. Várias personalidades passaram pela história do grupo, assimilando sua referência: Ney Matogrosso, Frenéticas, Elke Maravilha. Após assistir esse material, uma contaminação se instaurou para que Platona fosse o **CLICHÊ** desse poder carnalizado. Na primeira cena, um macacão azul e verde (cores da cidade de Uberlândia), com uma imensa peruca *a la* Elke Maravilha, botas de plataforma

mimetizando cascos de animal e um chicote para controlar as feras do seu pasto. Assim, uma oposição de poderes foi sendo sedimentada: Platona Jhones (dona da cidade do progresso) x O Profeta (condutor da manada dos desenterrados).

O coro em *Antígona* já trazia, desde os primeiros momentos, a busca da imagem da boiada e foi se expandindo até que, em algum momento, os capacetes de operários utilizados no início do processo deram lugar a caveiras de gado, buscadas no meio do pasto desse Sertão. No início do processo da cena de *Antígona*, os atores traziam a imagem do gado somente na movimentação corporal, utilizando uma máscara de camiseta enrolada na face. A ideia do que era marginal estava ali, mas Narciso propôs a troca dessas camisetas por um tipo de máscara comum nos carnavais da periferia carioca: a **MÁSCARA DE CLÓVIS**, ou Bate-bola, reforçando assim o jogo teatral da primeira cena, um momento mais de representação e pela ocupação espacial em roda, em proximidade ao teatro de rua tradicional. O fluxo, naquele momento, toma outra ordem. Não como no início, com o foco na pesquisa espacial, nas primeiras descobertas das saídas para o espaço externo. Naquele momento, a busca se evidenciava no discurso, nas estruturas de composição, nas intencionalidades de cada cena. Narciso e Luís estavam efetivamente presentes. E a orientação dramatúrgica, assim, aponta direções.

Chega então a figura de João Relojoeiro, personagem história da cidade de Uberlândia. Porém, ao se observar o resultado final da cena, torna-se mais ampla, como a figura do Santo Popular, comum a todas as cidades. Foram feitas leituras de pesquisas sobre o caso. João Relojoeiro foi o bode expiatório de um crime em que forjaram provas contra ele, acusando-o de um crime que não cometeu, favorecendo assim uma família que buscava o pagamento de um seguro pelo roubo da própria joalheria. O Coletivo tenta achar o que seria essa cena, por meio de vários *Opens*, improvisam e também preparam cenas para mostrarem. Nessa cena, o elemento farinha é retomado, permeando assim todo o espetáculo. O elemento sangue, que Lucas havia utilizado em sua cena deixando o rastro de sangue das mortes das travestis, compõe agora a situação de tortura de João.

Narciso associa a cena com a música “João do Amor Divino, de Gonzaguinha: É que meu nome é/ João do Amor Divino de Santana e Jesus/ Já carreguei, num guento mais,/ O peso dessa minha cruz”.

Ainda restava o esforço individual das cenas de desenterrados. No aniversário da cidade de Uberlândia (31/08/2011), os atores exercitaram na Tubal Vilela, praça

central da cidade, mais experimentações de composições de desenterros. Priscilla foi a primeira a mostrar sua cena. Na esquina de um bar/café tradicional no centro da cidade, onde homens costumam se reunir, levou um bolo e cantou parabéns para a cidade; depois, veio com uma pá jogando terra pelas ruas até voltar à praça onde se banhou na fonte luminosa da cidade. A fonte se liga. **REAÇÃO SINESTÉSICA.** Ao fundo, a Banda Municipal toca o hino da cidade para que a TV possa fazer uma reportagem sobre o aniversário da cidade. Priscilla então, vai até a esquina e enrola-se novamente com uma fita de isolamento, interditada em si mesma por um tempo. Em outro desenterro, Adriana Moreira, mesmo sem tanta força visual ou ousadia em si mesma em relação ao espaço, apresenta uma questão bastante importante para construções futuras. Com um cartaz, diz: “Quer uma mulatinha, meu bem?”. Esse texto será utilizado na cena “**MULHERES SEM ROSTO**”, uma compilação dos desenterros das mulheres. Jonathan desenterra uma figura de um mendigo, amarrando uma perna e caminha manco. Ele também já havia apresentado o embrião desta figura no início do processo. A relação da cena com o entorno é muito curiosa. No registro fotográfico temos ele amarrando a própria perna, enquanto, ao fundo, um homem sem uma perna sentado no banco da praça, observa a cena.

Samuel traz uma figura profética, referenciada por Arthur Bispo do Rosário, e utiliza um manto, que será redimensionado no espetáculo. Lucas explora a ideia dúbida da travesti Miss Sertão da Farinha Podre, dando voltas pela praça em uma bicicleta ornamentada de balões da cor da bandeira, tocando o hino da cidade –elemento este sugerido por Narciso como parte da composição a ser apresentada. Comemora o aniversário da cidade, distribuindo balões verdes e azuis para as pessoas, criando uma espécie de passarela. Mas o discurso se modifica e ele retoma o texto do assassinato das travestis, tira a roupa, banha-se no sangue e sai caminhando pela praça.

Neste dia não apresentaram cenas: Afonso, Marcela e Camila. Em outros momentos realizaram o exercício e a figura que o Afonso trouxe foi deixada de lado, acredito, pela própria dificuldade de lidar com a falta de praticidade de estar amarrado de joelhos a um *skate* e se locomover com dificuldade. Camila veio a encontrar a figura do desenterro já às vésperas da estreia, em exercício com Marcela e Adriana. Resalto que Nádia estava fora em Lisboa e Marina, que anteriormente havia deixado claro a sua não participação, assumiu a função de estar como uma “assistente” de Platona Jhones, no pequeno palco.

Narciso tinha uma imagem para as mulheres: nasceriam do chão. As conexões sempre tiveram fluxo para a reelaboração. A imagem da Teresa, a corda de lençóis usada na fuga dos presos, descoberta também nos primeiros momentos, retorna agora com outro sentido. **TEREZINHA MORANGO, MISS BRASIL**, visitou Uberlândia em 1957. Platona Jhones retorna à cena, com outro figurino: a bailarina com quepe militar e bigode de Hitler (mais uma inspiração dos Dzi Croquettes), entra pela praça e organiza o desfile do bom gosto, das mulheres de família da cidade, apresentando a ilustre visitante desenterrada do engano, Terezinha Morango. Curioso que observo, agora, que Platona sempre propõe uma relação de poder também pela emissão da voz: ora no palco com o microfone, ora no espaço da praça com o megafone. Nesse desfile, vem à tona a figura do negro. Grande Otelo tinha sido cogitado para ser desenterrado, porém, o material era tão amplo que sua referência aparece apenas como estímulo. De qualquer forma, a figura do negro estava ali, desenterrada, e proibida de estar junto, de participar do mesmo espaço: “Você não. Você é preta!” diz Platona. A situação evoca mais uma vez a figura do Profeta que desenterra “As mulheres sem rosto”, ao som de “Terezinha de Jesus”, a figura masculina opressora, violenta uma mulher de Quatro Rostos, misto das outras três: A Negra, A Macumbeira e A Noiva, ora sofrendo com as dores, ora reforçando o discurso masculino também com violência.

As cenas possuem sempre muita polifonia, vários elementos que dialogam entre si de forma heterogênea e múltipla constituindo a obra, direcionadas pelo olhar do encenador e, por isso, muita coisa me escapa.

Gostaria de escrever realmente coisas necessárias para esse momento. Estamos em meio a um processo muito interessante. Um processo que delimita mais um degrau de amadurecimento de um coletivo de artistas cênicos. Um novo espetáculo está sendo engendrado.



CARTAS ESQUIZOFRÊNICAS

(DESCONEXÕES DA ESCRITA – REGISTRO IMEDIATO,
GRAFISMOS, RASURAS, CADERNO DE MEMÓRIA DE MEMÓRIA
CURTA)

*"Eu não escrevo pra ninguém e nem pra fazer música
E nem pra preencher o branco dessa página linda
Eu me entendo escrevendo
E vejo tudo sem vaidade
Só tem eu e esse branco
Ele me mostra o que eu não sei
E me faz ver o que não tem palavras
Por mais que eu tente são só palavras
Por mais que eu me mate são só palavras*

(Mariana Aydar – Palavras Não Falam)

E-mail enviado ao Coletivo não sei quando... ou mesmo se foi enviado.

Marginais,

Gostaria de escrever pra dizer coisas necessárias neste momento. Estamos em meio a um processo muito interessante. E não sei se dão conta disto. Um processo que delimita mais um degrau de amadurecimento de um coletivo de artistas cênicos. Um novo espetáculo está sendo engendrado.

Solicito então prontidão e predisposição para muita repetição.

Acho que a musica no espetáculo vem demonstrando isso a vocês.

Tanto Guilherme Callegari, com os instrumentos de percussão, quanto Juliana Pena, com o canto, trazem a questão da precisão advinda da repetição, da escuta refinada.

Fico pensando como vocês podem, individualmente, começar a estabelecer suas escolhas em cena de forma mais reflexiva.

O grupo se coloca em um local de experimentação, na maioria das vezes de radicalidade.

Isso traz à cena um frescor e energia surpreendentes.

Nas criações do espetáculo seria interessante, após a experimentação e discussão, que cada ator registrasse suas impressões da prática.

Insisto na necessidade do registro da cena, textualmente, tanto em texto verbal, quanto em indicativos de ações (escolhas conscientes da composição do ator), para que em outro momento possamos pensar em como essas escolhas (dos atores) dialogam com as demais escolhas constituintes do espetáculo (dramaturgia textual, figurino, musicalidades, sons, vozes, cenografia, maquiagem).

Pensem em mapas, símbolos, legendas, psicografia, escrita surrealista, escrita performática...

Preciso registrar para não esquecer. É preciso registrar para romper a fronteira. Observando aquilo que foi criado, identifico as escolhas individuais e do grupo e me reoriento para seguir adiante.

25/05/2011

Marginais,

Dei pra ler Deleuze e Guattari e estou cá propondo uma escrita rizomática que perpassa um caminho seguro de um fluxo de improvisação. Estou aqui escrevendo a você que está lendo agora este texto. Você lê essas palavras que ecoam sonoras em sua mente ao mesmo tempo que estou digitando isto.

Vejo um caminho de cartas a serem escritas com urgência. Pessoas que quero visitar na conversa escrita. Um lugar de confissões e questões de linguagem. Um lugar onde as coisas não têm fim nem começo.

Tudo já era quando eu cheguei lá. Estou na fase dos primeiros momentos de um doente que lentamente abre os olhos. Cinematográfica imagem, um homem deitado na cama.

Começo a visitar áreas que depois de um tempo, delimitaram meus caminhos. É por isso que escrevo assim.

No osso da palavra, pra lhe dizer que um acidente só acontece uma vez e que aqui lhe contarei um tempo de observação.

Um espaço onde pude estar de olho. Na criação do outro, outros atores, outro grupo, outro tempo. Um tempo que foi na carne. Trespasado de uma ninharia de coisas que, só com tempo tempo tempo tempo tempo tempo tempo tempo tempo tempo tempo tempo, pra eu te contar.

Mas se der, no meio da nossa conversa, eu vou conversando comigo mesmo, porque, por enquanto, eu sei que lhe falo sobre os motivos que me causaram tamanho desorientamento.

Sei que, ávida, a vida sacudiu o chão debaixo de mim e assim, zozzo, percebi que eu perdido estava ali no meio de outros que deixaram eu chegar perto e observá-los como quem quer mais amigos. Os meninos do Coletivo.

Eu escrevo na desmemória das coisas. No abandono das coisas. Não existe resgatar algo e, se lhe falo, é apenas o que vejo e os decalques são de outra ordem, outro texto.

Deliro por não falar do que minha memória supõe registrar. Deliro no agora, no tempo de reação, resposta sinestésica. A vontade de presentificar no teatro é a vontade de trazer os mortos de futuro e passado para esta cova rasa que eu escrevo.

Quantas palavras, referências de outrem, devo, em quilos, jogar sobre este texto cadáver agitado e inconformado de sua limitação de ser imóvel mas repleto de possessão?

Quero falar dos vermes, dos vírus, das contaminações, das pestes que dizimaram homens e inscreveram-se no organismo da história. Esses seres de extinção e morte estão latentes na constituição do todo, qual ervas daninhas sonolentas que acordam e se espalham, sem serem solicitadas, sem vontade, somente cumprindo a função de serem dissonantes e desagradáveis, vazando qualquer matéria, deixando espaços entre as partes, corredores na carne, marcas indeléveis da incompletude infinita.

Apenas diluindo-se na terra, pertence-se ao mundo.

Leia isso em voz alta, este trecho de Preciosa (2010, p. 59-60):

Desejar a brutal incompreensão das coisas, desligando-se de um amparo racional que barra a novidade, apressa-se em nomear o que lhe escapa, indiferente ao encanto vertiginoso daquele momento único.

Um corpo, enclausurado num amontoado de protocolos de entendimento, arrisca demitir-se dessa função.

Autoriza-se a se aventurar pela perdição, pela imperfeição, pela fabulação.

Proximidades e recuos de zonas contaminadas, às quais chamamos de processo de criação. Parado e perdido. Incompleto. Definindo metáforas que possam guiar minha escrita.

As cartas são assim. Íntimas, e posso falar alto e pouco. Posso gritar se eu sentir necessidade e sei que você vai permitir, vai me acompanhar, vai buscar sentidos ou se contentar em apenas sentir a vertigem. Mas estará comigo.

Não, não. Eu não lembro. Lembro de pouca coisa. Minha memória é curta. E por isso meu relato é contaminado, atravessado de coisas que não posso desenhar textualmente.

Tento apenas dar vazão ao meu vagar, e assim, lhe conto o mar de referências que brotam de mim, dos outros, do mundo, que estão para além do próprio processo que acompanho. Carrego comigo timbetes agarrados em minhas pernas, minhas meias e meus cadarços. Eu não planto, busco buracos em céu alucinado.

Eu no meio de uma boiada.

Na multiplicidade perdida da vida, passo de esguio entre vãos lodosos. Meus relatos são frutos de uma memória curta, de registros esparsos, da vontade de vagar bêbado pelos becos do mundo.

Sim, estou acompanhando o processo. E descobrir o sentido disso é algo complexo. Por enquanto, escrevo cartas que carteiros não saberão encontrar destinatários. Acho importante que eu lhe dê pistas, talvez eu lhe confunda.

Talvez tudo isso que você lê seja o meu próprio desenterro.

Meu ritual. Escrever não é mais ferramenta, mas meus dedos em afago e em desnudamento.

E esse meu falar

Interrompido

Sem ponto

Vagando

O que eu estava falando? Estou lhe dizendo que o cérebro tem vagas nos seus pensamentos. Covas. Um espaço. Me interessa o entre estar em cada coisa.

Como um rizoma. Me deixa tenso. Este é meu tratado. Um tratado do espaço/tempo que ocupo. Estar de fato fechando portas abrindo outras. As cartas acontecem esparsas eu sei. Mas acredito que com o tempo eu coleciono várias notícias de quem ainda encontra no caminho.

Estou achando ótima essa coisa toda. Isso é uma torneira aberta. Estou escrevendo neste lugar. Despretensiosamente, vou conectar as questões do que vejo dentro de um lugar assim meio inacabado, onde, a princípio vou falar sem você me escutar e depois posso lhe fazer umas perguntas. Mas isso pode ser na mesa de um bar, bebendo uma cerveja e falando pelos cotovelos sobre as idéias mirabolantes de nossa vida. Nada é por acaso. Não, não, não pense que poderia ser diferente. Ao ler este trecho de Preciosa eu penso em abrir este espaço e considerar sua presença. Quero saber o que meu olhar tanto tenta deixar de olhar?

Há, no entanto, um excesso de passado que atrapalha, um osso duro de roer, do qual é preciso desembarcar. E não se lamentar, afinal não passava de um cadáver, um incômodo embrulho que nos meteram debaixo do braço e nos ordenaram: cuide bem dele, não vá esquecê-lo por aí! (PRECIOSA, 2010, p. 59).

Se quiser saber mais veja a peça. Tente, por Deus, fazer a relação entre o que lhe contei e as coisas que você pode inferir. Por que serei eu sempre a lhe falar

coisas e coisas e coisas? Dá um desespero não escutar sua voz e não quero ser pretencioso, dando importância em excesso à minha experiência.

Vou me despedindo. Estou bem, viu? Tirando a sensação de fechar os olhos, ficar parado, deixar que três pessoas te belisquem, mordam, cutuquem, mexam em seu corpo. Começo a cantar “Ovelha Negra” da Rita Lee e a bater na minha cara cantando “não adianta chorar quando alguém está perdido procurando se encontrar” e o que senti me trouxe no corpo um entendimento.³

Paro um pouco a escrita e vou dançar lendo uma carta de Rilke (2001).

30/04/2011

(Observações no ato de experimentação da cena Mulheres sem Rosto.)

Pensar na metáfora não na literalidade do que é mostrado.

O corpo que se lança no espaço.

O corpo assexualizado.

A sexualidade invertida.

A própria sexualidade exacerbada.

Instinto.

Narciso se levantou e saiu. Pouco tempo depois voltou carregando dois bastões de alumínio e os colocou no chão, próximo aos atores.

Sons.

Lucas, Marina e eu gemendo.

A história das mulheres ocultas, sem rosto.

O ator busca formas no caos da experimentação. Só fixa aquilo que encaixa, que lhe veste, que lhe fala, incorpora, traz para o corpo a pergunta de sua busca.

Como é o rosto deste ser sem rosto, ser humilhado por pai, irmão e noivo? Arrancam-lhe as entranhas; da laranja, o gomo; do limão, o pedaço. Um pedaço em forma de abraço.

A revolta das mulheres seria o contraponto do confortável institucionalizado.

³ Fui convidado a participar das práticas de aula sobre performance do Prof Dr. Narciso Telles na disciplina Tópicos Especiais em Ensino e Aprendizagem em Artes, deste programa, no dia 17/05/2011.

26/04/2011

Se você não estiver em busca de algo, o acaso não é apropriado.

Modos de experimentar os registros, o ARMAZENAMENTO.

(funções dos documentos de processo)

Deixe o material dizer como ele vai se estruturar.

(ler mil vezes *O gesto inacabado de Salles*, 2006.))

Como Anne Bogart registra seus processos? Me ocorreu agora essa pergunta. Acho pertinente anotar. A falta de hierarquia entre processo, obra e a escrita sobre a pesquisa escrita me ajuda a pensar em rede. Estabelecer conexões. Rizoma não é modelo, insisto.

Passar a vida inteira tentando entender nossas questões.

As anotações não são obras. São vestígios de um percurso.

No cruzamento reside o Platô.

Quando trabalha, você carrega os lugares por onde percorreu. E, contaminado, despeja em ações, outros caminhos que não se explicitam. Liste suas referências, objetivas, afetivas, sociais, espaciais.

Penso no caminho e razões da dramaturgia. Fazer uma entrevista com Luís Carlos Leite. O dramaturgo.

Formas de organizar a informação. Respostas pessoais, auto representação.

Observar o que a encenação de Narciso propõe em relação espacial. Como o grupo elabora a experiência no espaço.

Restos. Vestígios. O que fica. O que sai. O que é transformado.

Aspectos residuais. Escolhas. Seleção.

Registro: quais as perguntas que me surgem e me alimentam no processo da pesquisa?

Como você se orienta no caos?

A busca pela busca. O encontrar-se no meio. Eu, perdido, vejo agora os caminhos percorridos pelo corpo. Sentado na janela vejo casas desmoronando, com medo que a minha também caia. Em meio a esse outro que observo me pego observando a mim mesmo, afetado pela radioatividade de todas as formas e lados que eu não supunha com um encontro, com um acompanhamento.

Outubro de 2011

Marginais,

Como é engraçada a necessidade de se assanhar para começar a escrever. Mas devo lhe confessar que faço isso somente porque existe em mim, ou melhor, sob meus fundilhos, o tal tempo me cutucando com seus ponteiros, lembrando a necessidade de começar algo que há muito ensaio mentalmente e que é chegada a hora de organizar toda minha perturbação em papel e tinta – cartografia.

Uma carta para você de tão longe contando em breves linhas meus sentidos da experiência vivida.

Mas creio que antes de colocar minha prosa em fluxo de desabafo e reflexões, devo traçar possíveis caminhos. Os anteriormente testados falharam, como uma caneta de pouca tinta. E me pergunto: se a tinta é pouca, onde foi parar o que foi gasto? Ora... emboladas e jogadas no cesto de lixo, abarrotando o coitado de ideias quixotescas de COMO TRANSFORMAR UM RELATO DE EXPERIÊNCIA DE PESQUISA ARTÍSTICA EM ALGO SENSÍVEL, FASCINANTE E INESQUECÍVEL.

Escrever deve ser perigoso. E falar-lhe assim, tão de perto, só faz piorar as coisas. Afinal, experiências múltiplas me pedem textos vários. Por isso, leia estas cartas como algo que está sempre no meio e que não pretende abraçar o mundo. Abandono a necessidade de provar-lhe algo. Quem sabe um dia você assistindo ao espetáculo, consiga perceber alguma relação entre os dois. Entre a obra e o processo. Entre obra e estas impressões.

Cada um com suas flechas.

Não sou memória.

Sou invento.

Vago no tempo e no espaço.

Estes são meus caminhos vagueados, minhas fomes esqueléticas, meu faro falho.

Se você não estiver em busca de algo o acaso não é apropriado.

Aqui exponho a você, alguns experimentos de subjetivação de registros de um processo de criação em teatro que não tem outra função que não seja a de desvelar parcialmente uma trajetória de incertezas e escolhas.

Não existe hierarquia nessa rede de criação. O processo também é lugar de processar-se. Eu escolho o não-modelo e permito ao material de registro me dizer como ele vai se estruturar. Essa sensação de coisa vaga, incompleta, é a própria essência deste trabalho, que pulsa ainda vivo, mesmo depois de findo. Um organismo que se movimenta abrindo linhas para além de seu próprio corpo.

Quando você trabalha, carrega os lugares por onde andou e, contaminado, despeja em ações outros caminhos que, na obra final, não se explicitam, mas que estavam lá desde o princípio.

Faça um exercício e liste suas referências objetivas, subjetivas, bibliográficas, artísticas, imagéticas, afetivas, políticas, sexuais, geográficas, sociais, espaciais... Liste todos os campos do conhecimento humano. Deixe surgir em cada célula do seu corpo o histórico genético da humanidade. Somos afetados pela própria inconsciência. Somos hipertextos subjetivos e ressentidos da própria limitação, enlouquecemos na razão.

Escrevo em envelope algo que está fora quase um grito pois no envelope vazio nele tudo nada cabe meu processo de colisão com o tempo e eu aqui tentando entendo porque as coisas são caóticas bobagem são caóticas até serem observadas seguidas perseguidas até o ponto de alienadas esquecidas e assim vividas como uma técnica que corporificada se torna ação então o processo é muito mais de aceitação de que tudo isso já que nada está findo e que como carne um fluxo virulento violento e repetitivo como socos no estômago ensaios da mesma peça que sempre se atualiza e nunca nunca nunca nunca é a mesma coisa assim como meu pensamento não é o mesmo de quando inicie esta escrita assim como cego profético causo vertigem em mim em você que me lê porque eu teria comiseração de você se é isto que sou agora deveria então me esconder atrás das palavras para embelezar a experiência caótica da criação o envelope está cheio de possibilidades e guardo pedaços do meu trajeto que tento agora observar mas tentando trazer aqui para esse espaço as possibilidades de um relato caduco pois já em outro lugar de mim me encontro ou nós encontramos vestígios de algo que sofreu a esquizofrenia de tentar falar algo ao mundo sem medo de estar no meio um exercício do exercício é isto aqui um lugar que não se chega uma fome provocada uma vontade uma coisa que ainda não sei para que serve.



CARTAS DE VER

*“Encontro com um gesto perturbado que o força a
escrever. Violência que só a arte pode lhe
proporcionar.”*

**(Márcio Porciúncula – À flor da pele: escritura
do sensual)**

GRAFISMOS

A MATERIALIDADE DO CORPO NA ESCRITA

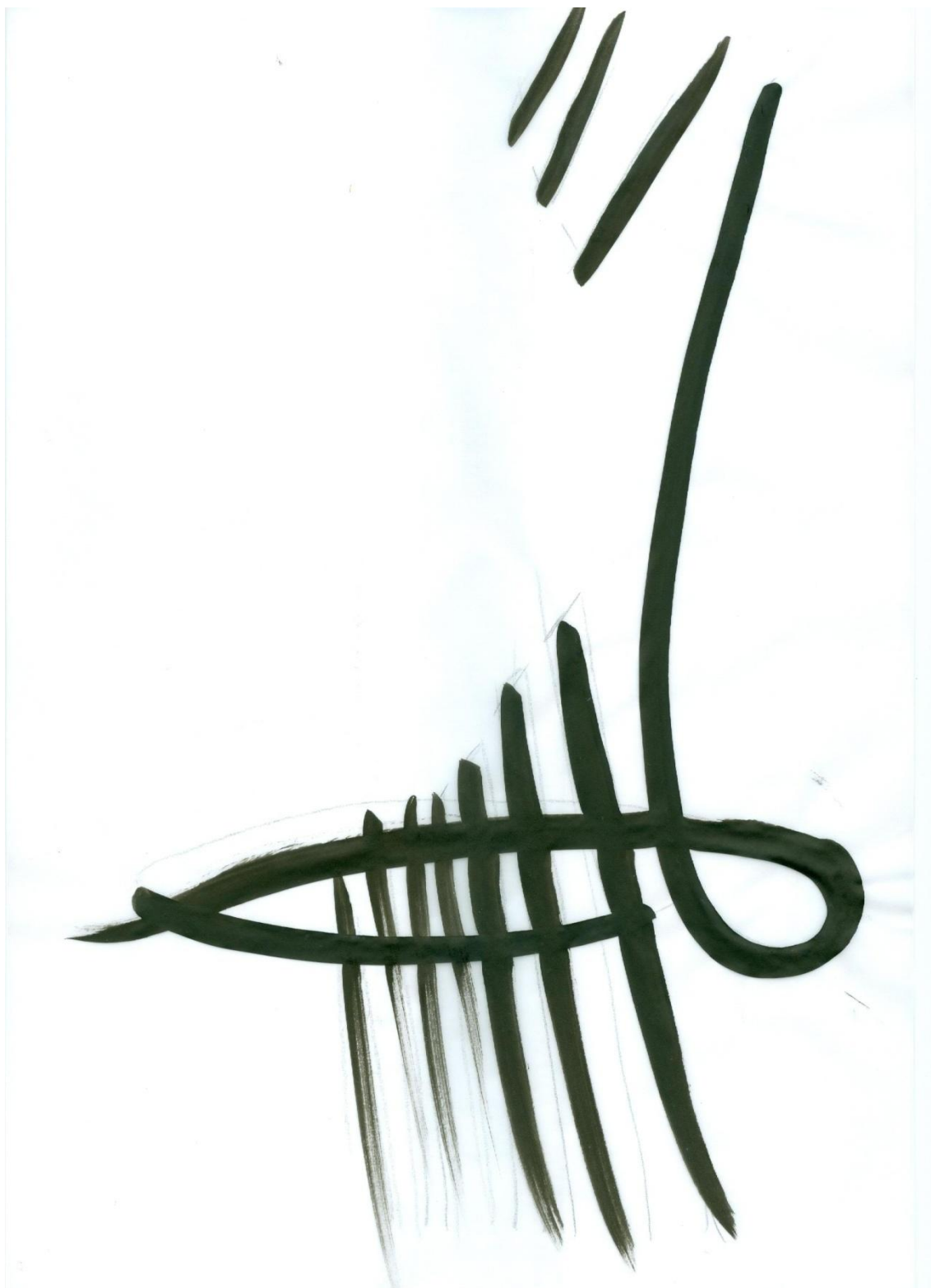
pensamento
 e uma força
 em movimento,
 um acor, energia
 que muda; parte
 de um ponto para
 alcançar outro,
 seguindo
 caminhos
 que mudam
 de direção
 de repente.



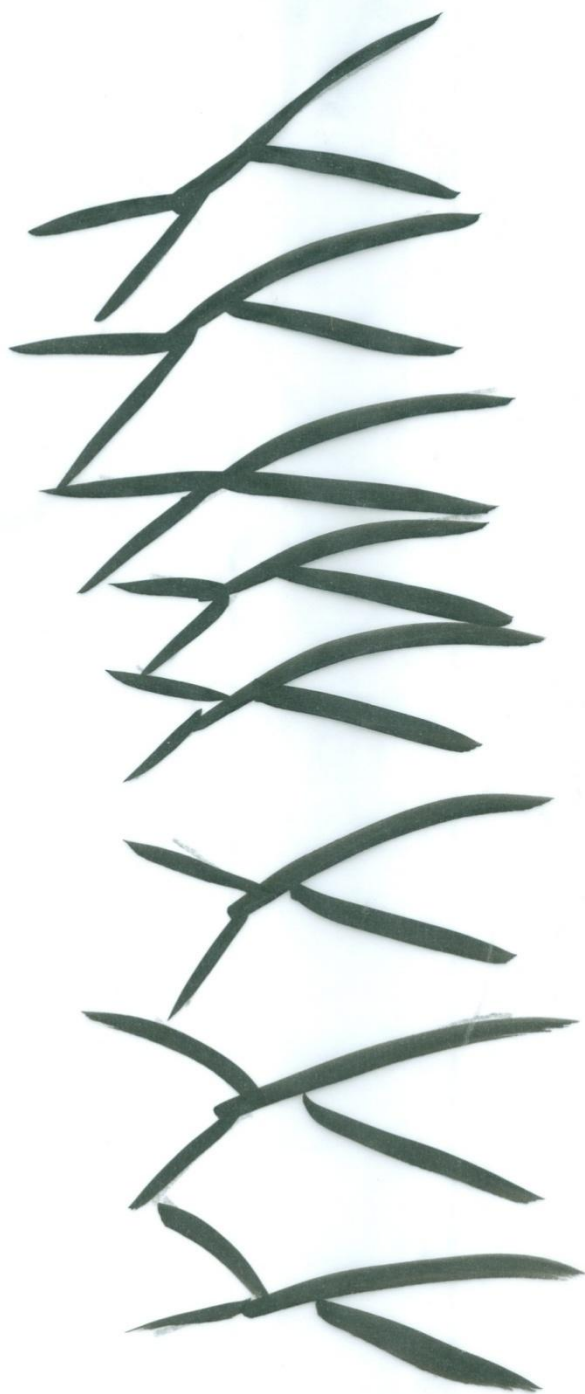
pensamento
 mas e movimento
 fabricadas.
 efeito de uma
 fabricadas.
 fabricadas

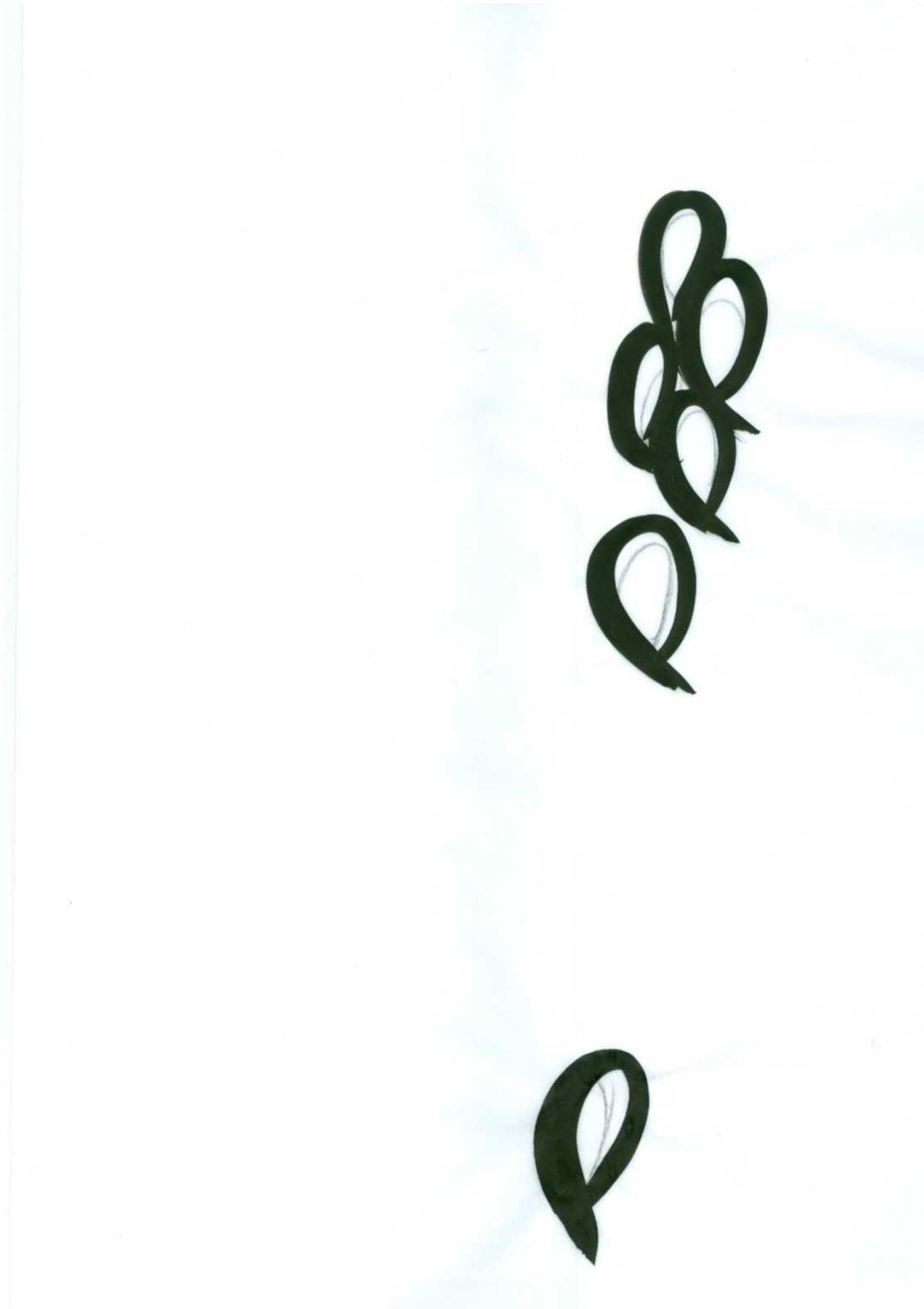
Barba











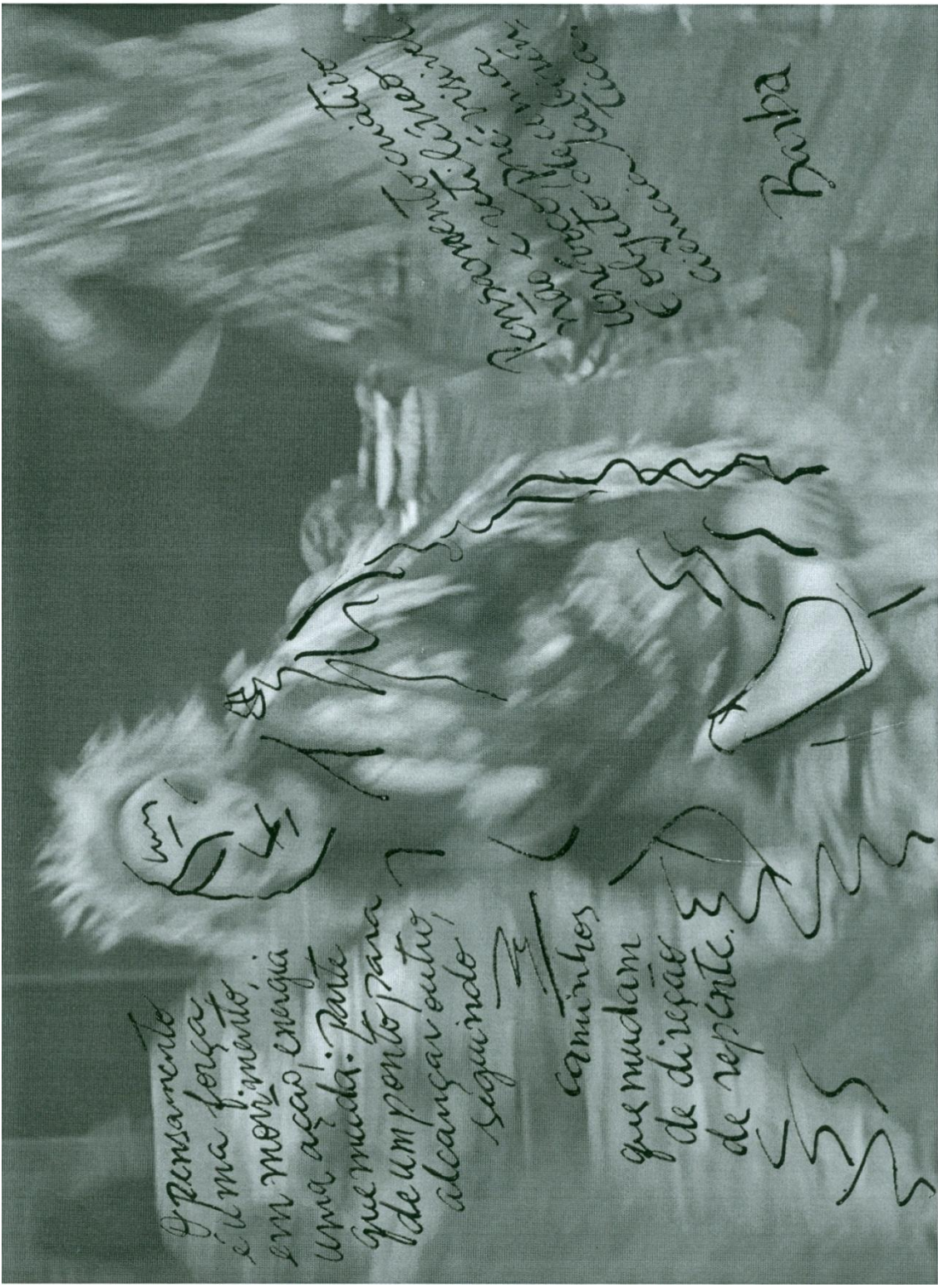








VIEWPOINTS NO PROCESSO

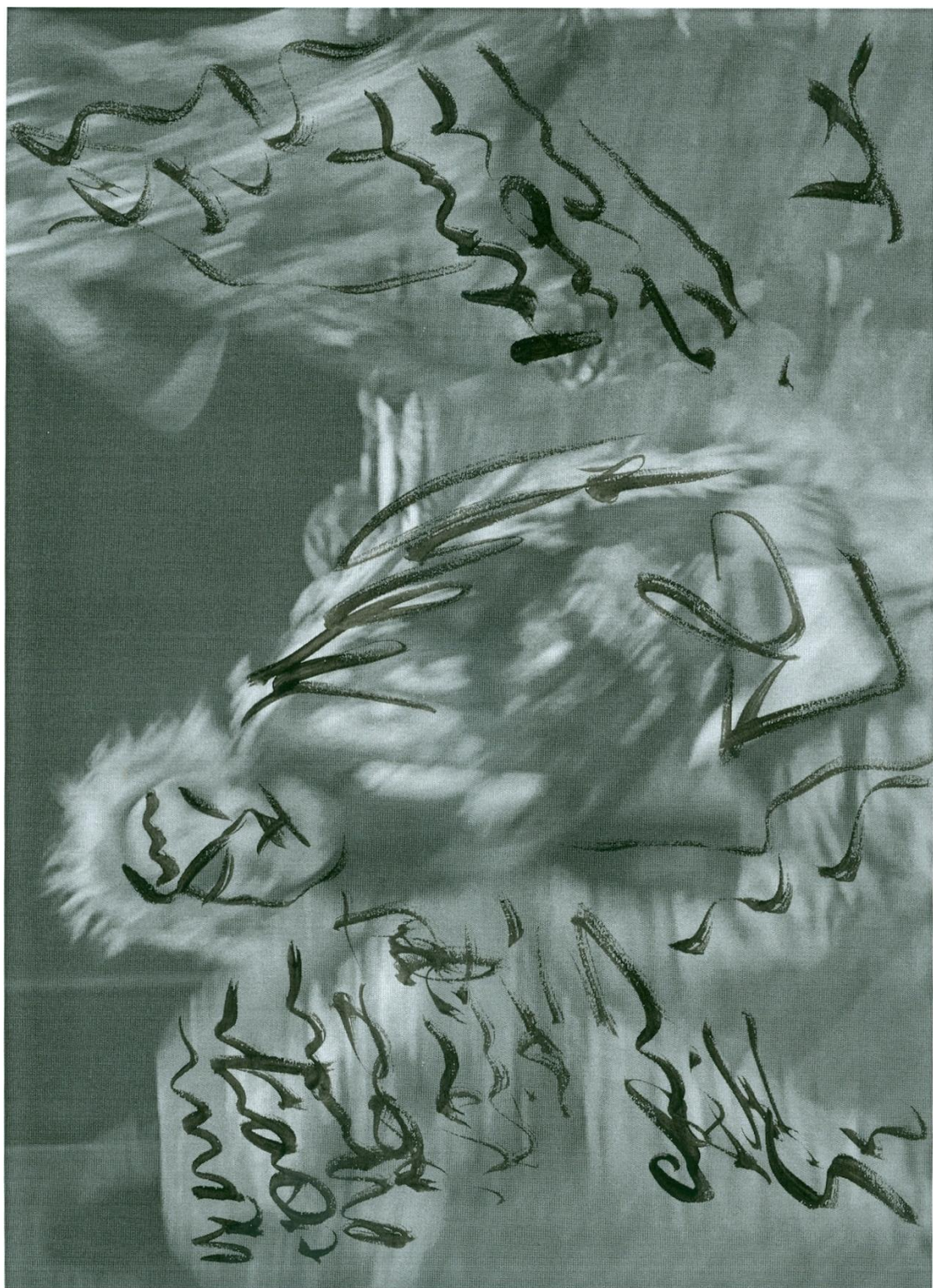


Pensamento
 é uma força
 em movimento,
 uma ação, energia
 que muda: parte
 de um ponto para
 alcançar outro,
 seguindo

caminhos
 que mudam
 de direção
 de repente.

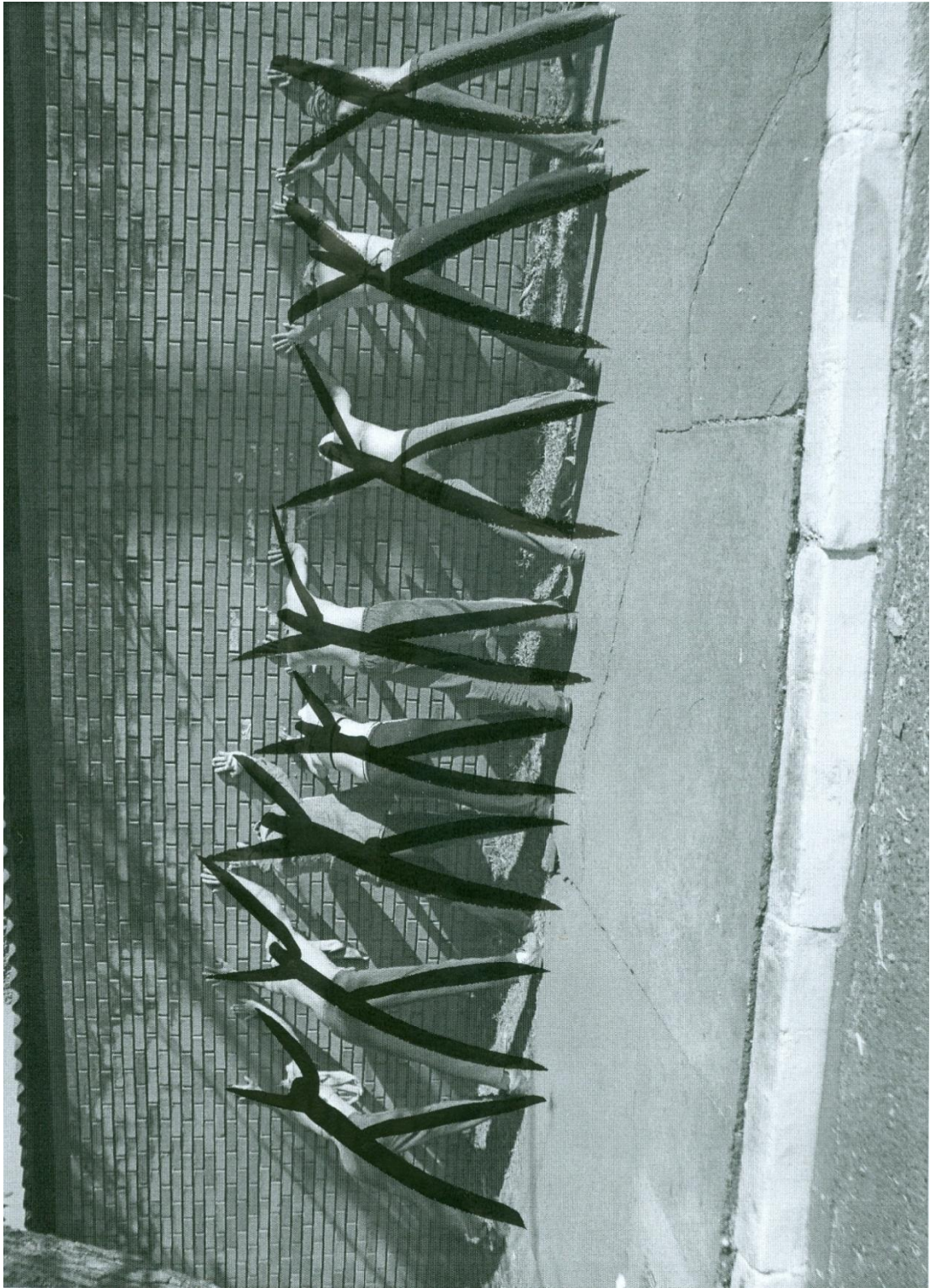
Pensamento
 não é estático
 e sempre se
 movimenta
 para frente
 e para trás

Baba

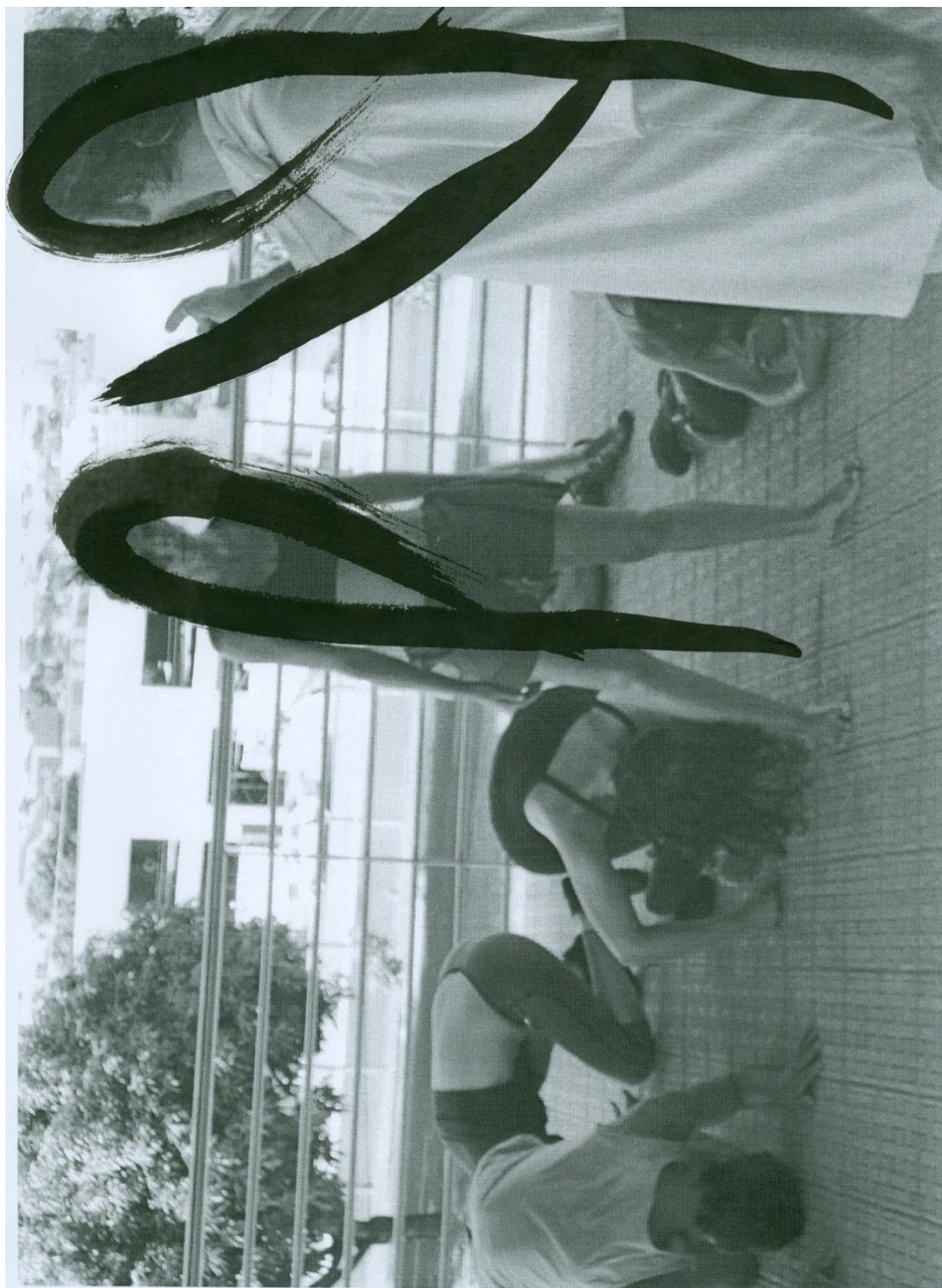






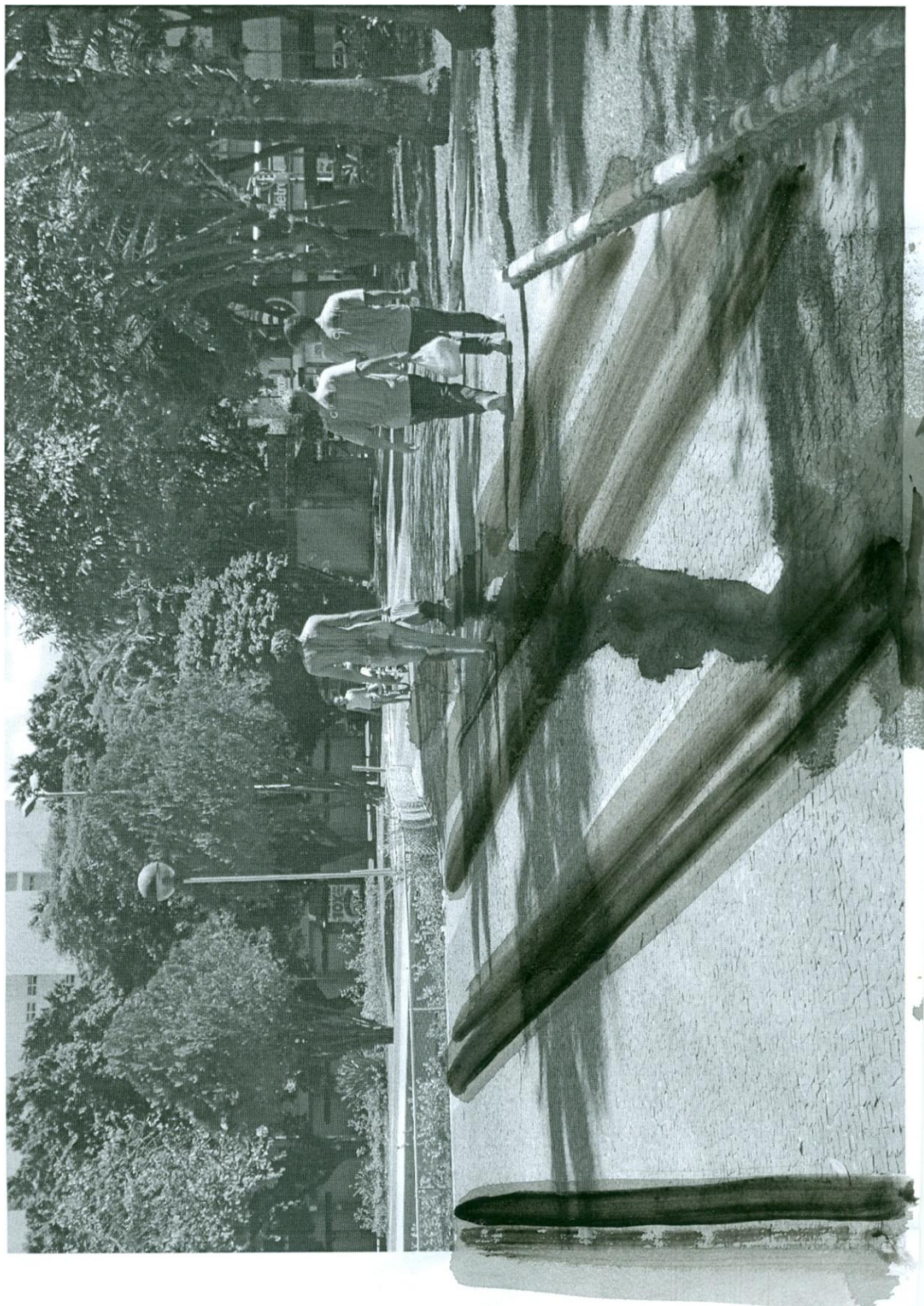




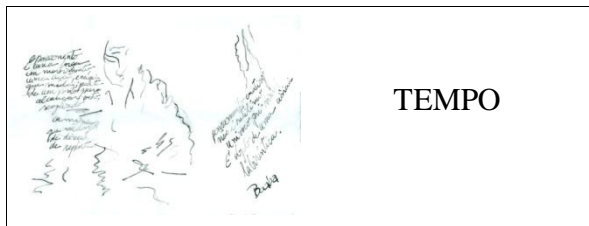




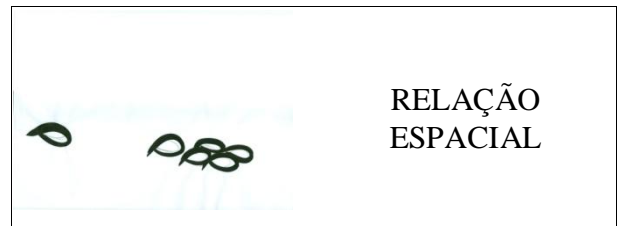




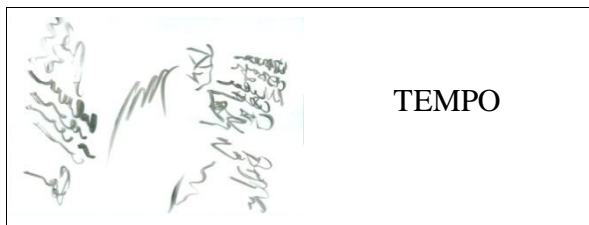
LEGENDA PARA SE LER AS IMAGENS ANTERIORES



TEMPO



RELAÇÃO
ESPACIAL



TEMPO



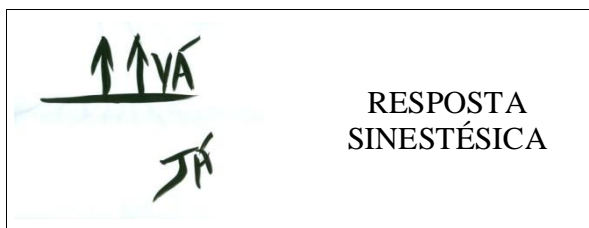
GESTO



DURAÇÃO



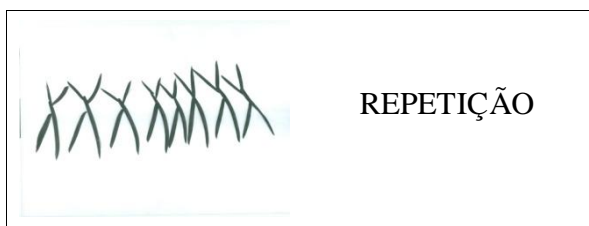
FORMA



RESPOSTA
SINESTÉSICA



ARQUITETURA



REPETIÇÃO



TOPOGRAFIA

Para elucidar o propósito das imagens anteriores, reforço a necessidade de inseri-las neste trabalho já que o registro do processo de criação do espetáculo foi realizado por fotos e vídeos e anotações (escrita, desenhos, grafismos). Durante o período de reestruturar estes registros para que eu pudesse refazer o percurso da criação, a seguinte questão se tornou latente: como escrever utilizando o registro realizado anteriormente e se apropriar de questões artísticas motivadoras do próprio grupo? Assim, busco um paralelo entre o a relação dos corpos dos atores a improvisarem no Tempo/Espaço e o próprio ato da escrita deste trabalho (em específico a utilizar a própria grafia, o deslizar da tinta-corpo sobre a folha-espaço).

Propondo uma experiência poética com os registros, separei 50 imagens que foram impressas e afixadas em uma parede. Passei a diariamente a observar essas imagens com o objetivo de encontrar nas mesmas o registro imagético correspondente aos parâmetros de Tempo/Espaço organizados no Viewpoints. Agrupadas e selecionadas as imagens, comecei a observar os registros escritos realizados durante o processo de criação do espetáculo. Valendo-me de SALLES, considerei como informação também as rasuras, os grafismos e, portanto necessitava re-experimentar o ato da grafia como algo também físico e por isso semelhante com a criação e o improvisado, com o Tempo/Espaço. Realizei experimentos com caneta mas não obtive sucesso em relação a imprevisibilidade também existente no ato da improvisação e encontrei na tinta chinesa - o nanquim -, a experiência que necessitava. Foram realizados vários experimentos que depois foram sobrepostos nas fotos escolhidas para ressaltarem características textuais de cada imagem, evitando assim uma redundância em descrever o que a própria imagem pode sugerir. Com esta proposta, recriamos o registro já realizado, acrescentando ao mesmo, informações relevantes para entender os procedimentos do próprio grupo.



**O QUE ERA PRA SER
E O QUE ACABOU SENDO**

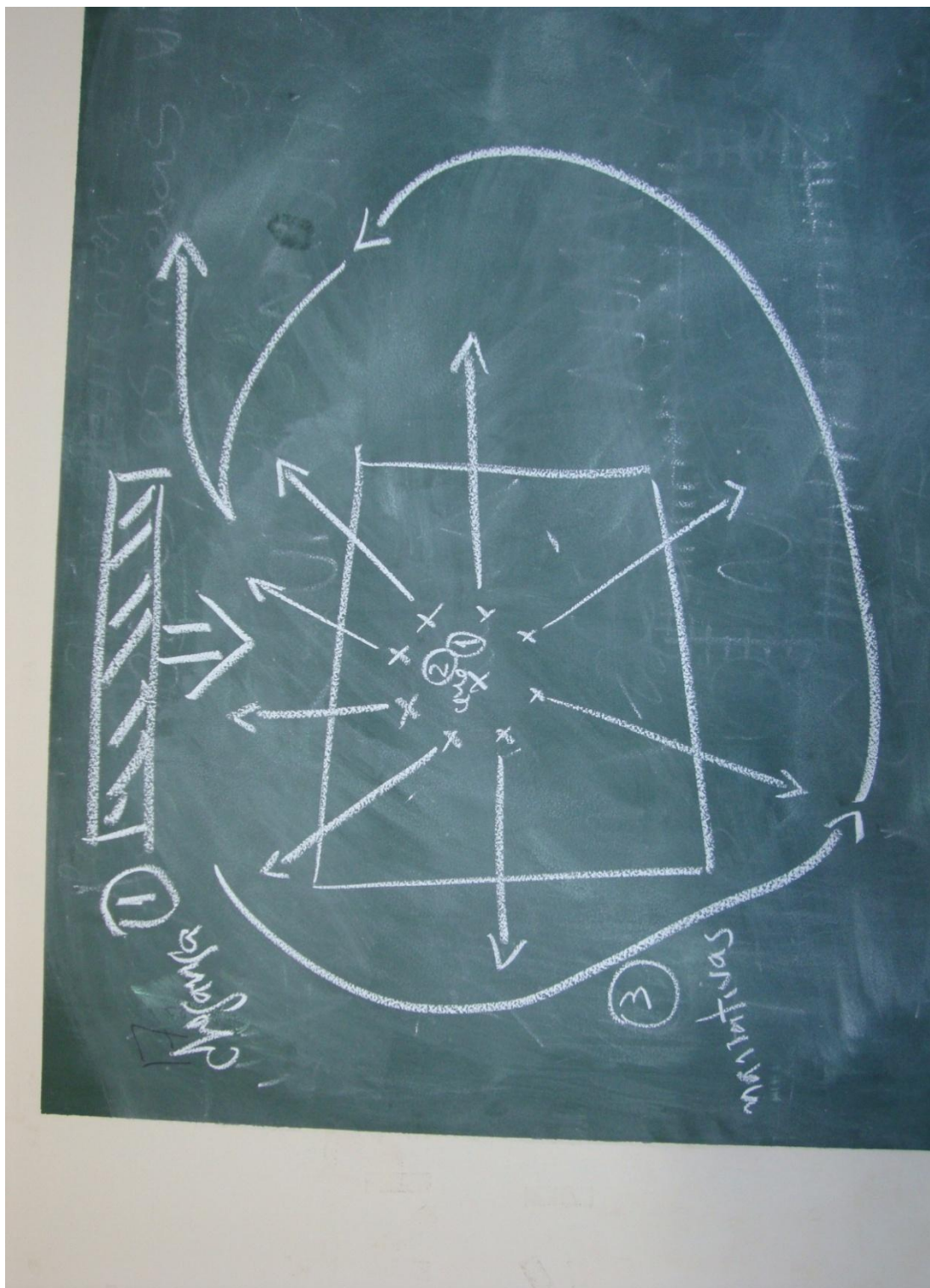
Meu Caro,

Narciso desde o início desenhava no quadro negro da sala de ensaio uma imagem que seria algo que o grupo perseguiria durante o processo. O diretor solta seus cachorros e pede que encontrem algo. Assim era... um cortejo faz sua chegada até o centro da praça, tomando a forma sonora do que pudesse ser a referência da velha locomotiva Mogiana que um dia cortou este Sertão. Esta referência está na escolha das Bachiannas de Villa Lobos. A história dos trilhos não precisava estar explícita mas sempre esteve presente.

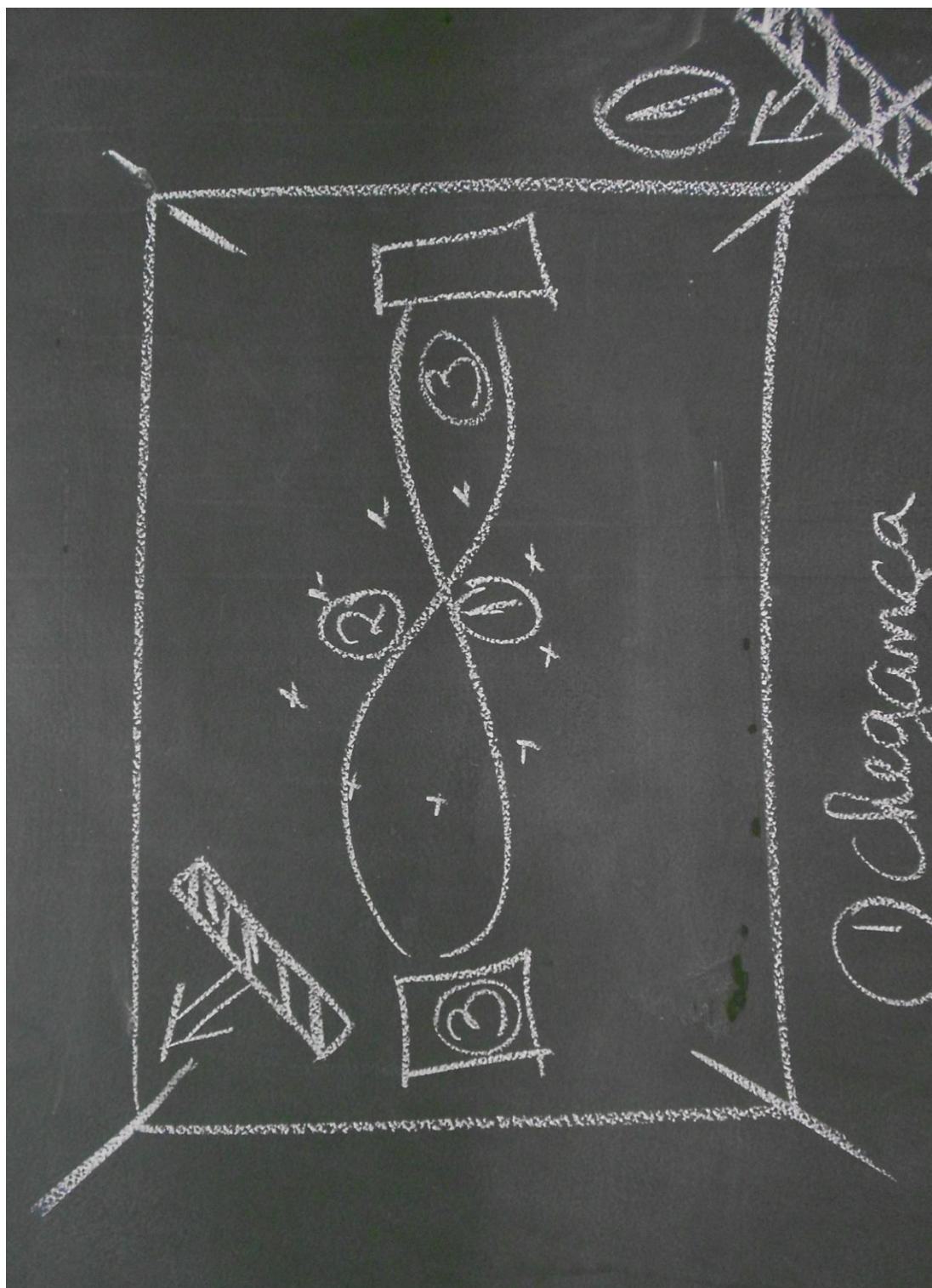
E se existiu um primeiro desenho, por que não fazer outro, daquilo que ficou?

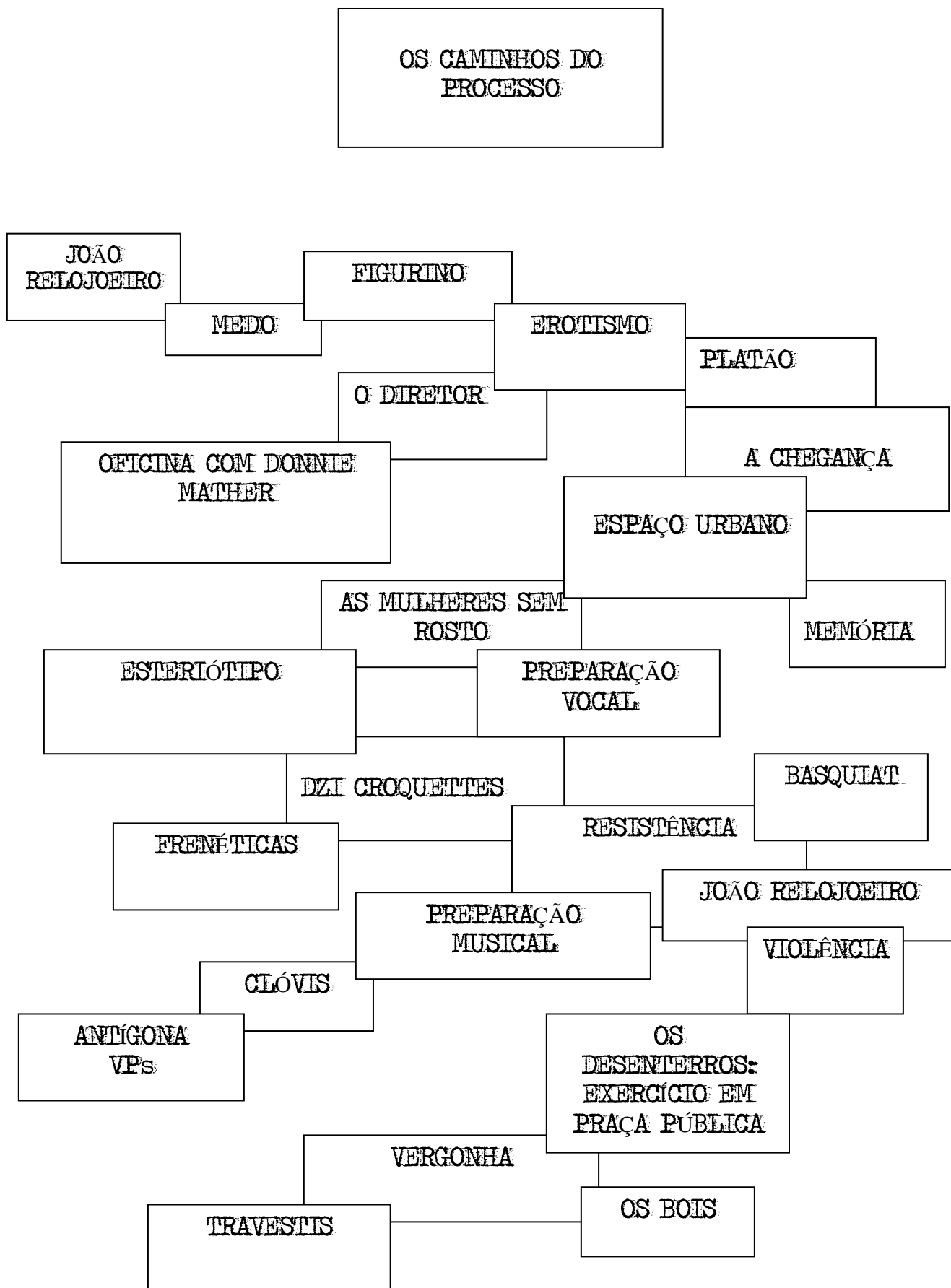
Pensando assim, observo o que Narciso havia planejado e uma outra cartografia se revela. Independente do espaço que o grupo vai ocupar nas apresentações, sempre irá existir uma tensão entre o espaço Móvel de Platona, lugar dos discursos e do poder e a Barraca, lugar do camarim, de troca de acessórios e figurinos. A movimentação do espetáculo acontece entre esses espaços, com pontos de fuga reelaborados a cada apresentação. Se os pés possuíssem tinta, seria assim ao final o que a trajetória do que se construiu.

Desenho do Diretor



Desenho final







CARTA AOS MARGINAIS

“Somos assim um pedaço do resto do nada.
Somos assim um final de uma longa estrada.
Somos um rio extinto que não tem mais água.
Somos jornais atrasados, não servimos pra nada”

Meus Caros Marginais,

Gostaria de começar agradecendo.

Meu desenterro começa com este encontro. Estar junto, tão próximo, e ser O Estrangeiro entre vocês me deu possibilidades de observar melhor o que é um grupo de teatro em tempos em que me faltou muita vontade de fazer teatro. Todos passamos por isso, não? Observar melhor as microregiões de tensão e relaxamento que se instauram nas relações interpessoais, como elas funcionam e como contaminam a cena.

Bom observar esta celebração do agora, do presente, do desbunde, do delírio e da doçura que fomos construindo... Ao final eu também já me incluía na lista dos marginais. A celebração dos loucos na praça pública, os que estão nos vãos e vielas.

Dar vida aos mortos implica usar equivalente energia em seu próprio desenterro. A rua trouxe isto, não? Uma espécie de sacrifício público.

Diante do vivido só resta deixar-me cair cair cair cair cair cair cair cair

Nesse sentido mesmo de repetição sem ponto final. A vontade é somente de que tudo isso pare e eu encontre o chão novamente. Mas não será agora. Quando o golpe é fatal, a vontade é logo de encontrar uma sepultura que lhe caiba. Mas no conjunto no estar junto, sempre tive que estar correndo atrás, filmando e escrevendo imperfeições, mesmo não querendo, para que eu, neste momento, pudesse de alguma forma reelaborar esse trajeto.

Impossível. São tantos caminhos, que optei vaguear e deixar as coisas assim, soltas como a farinha jogada no ar. Abandonar a vontade de saber. Eu, Getulio Góis, ator, artista, aprendiz, sonhador, CPF 592.084.806-84 não tenho vergonha de pensar desta maneira. O aprendiz, o assistente de direção, declara que só conseguiu, na maior parte do tempo, sair correndo atrás da Mogiana, a velha locomotiva-tempo que passava, tentando recuperar algo que já nem sei mais. Fico quieto então. Sentindo a vibração do chão, recolhendo os cravos soltos de seu trilho, observando, nas possíveis passagens, as vilas que em mim se construíram à beira do caminho e que já se modificaram. Tanta coisa se perdeu no percurso. E quais as razões desse esquecimento? Eu devo saber a resposta? Eu tenho que dizer que isto ou aquilo é algo frágil na estrutura do Coletivo Teatro da Margem? Não creio nessa análise. É muito mais urgente falar da experiência de quem vive por esses cantos do Sertão. Mas como chegamos a

essa ou aquela ideia? A essa cena? Não sei. Fizemos, fizemos e uma hora apareceu algo que nos agradasse. Posso mostrar que o caminho não é tão caótico e que princípios estavam sendo percorridos, mas a essência é essa. Tudo foram escolhas diante daquilo que nos agradava em conjunto, em acordo, em consonância e cumplicidade com o que estava sendo experimentado.

Nestes limites, a vida me parece mesmo muito pedagógica. Tal qual um encenador mestre que conduz experiências para atores inseguros.

— Coloca um cigarro. Tira o cigarro. Amplia isso. Experimenta. – diz ele.

Mas é difícil ver que, na tormenta, as formas são agarradas como boias de salvação. E repetimos, repetimos infinitamente, buscando na repetição uma espora para que o mundo não nos fugir tanto. Quantas vezes eu assisti a cena de Antígona e vocês buscando, desesperadamente formas a que se agarrar? Lembro-me de um dia que Narciso se ausentou do ensaio e conversamos sobre a cristalização da cena em uma repetição sem vida e o grupo então experimentou novamente refazer a cena como no início, jogando com os Viewpoints. Foi improvisado e por isso dificilmente repetiriam aquilo, mas para mim, algo ficou claro. Vocês gostam muito mais de improvisar, performar do que repetir uma cena e nela encontrar canais de respiração. Acredito ser esta a razão de além se sentirem cansados com a extensa duração do processo, demonstrarem certa insatisfação com o resultado final depois de tantas experimentações contundentes.

Como é, então, que vou medir sua atuação, se o que faço é senão estar junto e meus parâmetros são escorregadios quanto à experiência que se redimensiona a todo instante?

Eu aqui esperando ver o que sai de mim, pensando no passado, pesando as informações que só fazem me deixar confuso. Têm coisas que só meu corpo lembra, tem música que só toca no meu ouvido.

Só eu sei o que é estar lacrado na sustentação infinita de uma fermata, figura musical, tão reticente que quando volto a mim as coisas todas já passaram. Difícil o desenterro de si mesmo. Estar junto é mudar de lugar em constante vertigem.

Como transpor a você uma busca do próprio caminho, um percurso de busca, de uma conexão com algo que se forma por todos os lados?

Ouçõ uma música do Gonzaguinha e lembrei-me do dia que em Narciso sugeriu... Qual é o nome mesmo? Espera que vou lá ver... muita informação. Consulto registros: “João do Amor Divino”. Parte do texto da música veio a ser incorporado no

Texto do personagem João. História da cidade. (conto a história em outra hora). E relaxe. Quero que você se ligue apenas no meu fluxo e caminhar comigo nestas últimas horas de atravessar o Sertão da Farinha Podre a pé!

Vou contar-lhe algo deste processo. Mas você não vê que eu levanto e danço e deito e durmo e como e lavo roupas... a vida prosaica está aqui do meu lado. Nesta escrita, tem pedaços de coisas acontecendo agora. No jornal, prédios no Rio de Janeiro desabam. Como não pensar nos enterrados? Como não pensar em enterros. Em desenterros? Em violar os mortos e trazer de volta à vida figuras do passado. De que serve a solicitação dos desenterros individuais? O que precisa ser desenterrado? Personagens individuais x propostas para a coletividade possuem mais força na cena de rua. Vou e volto em situações que já foram mencionadas. E o posicionamento da figura do diretor Narciso em relação ao processo criativo atorial? O ensaio é um laboratório social em que relações e acordos se estabelecem para as criações individuais se encontrarem.

Solicito então prontidão e predisposição para muita repetição. Vocês tem certa resistência com isto. Acho que a música no espetáculo nos ensinou um pouco. Tanto Guilherme com os instrumentos de percussão, quanto Juliana com o canto trazem a questão da precisão advinda da repetição, da escuta refinada. A grande questão de nossa arte – deixar as coisas vividas com o frescor da descoberta, como se estivessem sendo ali, encenadas pela primeira vez.

Fico pensando como os atores poderiam individualmente começar a estabelecer suas escolhas em cena de forma mais reflexiva. Existe a sensação de que a Forma e o Movimento ajudam a dizer, mas o ator, sempre carregado de fábulas, fantasias, não permite observar que as mesmas podem acontecer das relações criadas pelo simples fato de estar. Aqui. Parado.

Um dia escrevo para Anne Bogart, só para contar como o grupo se apropriou e modificou seus pensamentos sobre o Tempo e o Espaço. Mas tudo ainda está sendo construído. E a experiência aponta questões para o futuro. O trabalho com o canto e a música indica a necessidade de mais investigação do uso da palavra, do som. Como pensar na disponibilidade expressiva do corpo com tempo reduzido e que não dá pra ser maior? Como o grupo agora continua a pensar a preparação do corpo, tanto para potencializar sua materialidade, quanto para incandescer sua vontade? A prática descobrindo formas de deglutir a teoria.

Nas criações do espetáculo seria interessante, após a experimentação e discussão, que cada ator registrasse suas impressões da prática. Partilhar mais as reflexões individuais é algo necessário para a pesquisa do Coletivo. Insisto na necessidade do registro da cena, textualmente, tanto em texto verbal, quanto em indicativos de ações (escolhas conscientes da composição do ator), para que em outro momento possamos pensar como essas escolhas (dos atores) dialogam com as demais escolhas constituintes do espetáculo (dramaturgia textual, figurino, musicalidades, sons, vozes, cenografia, maquiagem...). Pensem em mapas, símbolos, legendas, psicografia, escrita surrealista, escrita performática... não sei. Só penso que o processo poderia ser mais dinâmico se tivéssemos anotações partilhadas entre todos.

Cada um toma as ideias e as desenvolve de acordo com seu interesse. O grupo coloca-se em um local de experimentação, na maioria das vezes, de radicalidade. Isso traz à cena um frescor e energia surpreendentes. Mas vocês sabem que o velho teatro tradicional pode também ensiná-los algumas coisas. E é preciso saber dizer um texto. Explorar mais as nuances das palavras. Com vocês sempre é muito ruidoso... Cá estou eu com meus julgamentos.

É preciso registrar para não esquecer.

É preciso registrar para romper a fronteira.

Observando aquilo que foi criado, identifico as escolhas individuais e do grupo e me reoriento para seguir adiante. Quais são os princípios elencados pelo grupo para a cena das mulheres sem rosto?

O que precede à montagem? Quem é o grupo e seus componentes? Qual é a pesquisa do grupo?

Façamos assim. Vou sentar tranquilo um dia e, na companhia da embriaguez de uma garrafa de vinho, vou te contar o que estiver ao meu alcance. Os critérios podem ser esse delírio que insiste em permanecer, eu processo me.

Eu retrocesso me.

Eu faleço me.

Eu em mim mesmo falando de você.

OS OMBROS SOBRE OS QUAIS ME APOIO

ALEIXO, Fernando Manoel. **Vocabulário poético do ator**. 2009. 114 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes da Unicamp, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

ANTUNES, Arnaldo. **Como é que chama o nome disso**: antologia. São Paulo: Publifolha, 2006.

ARAÚJO, Antônio. **A gênese da vertigem**: o processo de criação de o paraíso perdido. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011.

BARROS, Laura Pozzana de; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (orgs.). **Pistas do método da cartografia**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor** – sete ensaios sobre arte e teatro. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. Seis coisas que sei sobre o treinamento de atores. Tradução de Carolina Paganine. **Revista Urdimento**, n. 12, p. 98, mar. 2009.

_____; LANDAU, Tina. **The Viewpoints Book**. A practical guide to viewpoints and composition. New York: Theatre Communications Group, 2005.

BROOK, Peter. **A porta aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. **O espaço vazio**. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.

CARVALHO, Campos de. **Cartas de viagem e outras crônicas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

COSTA FILHO, José da. **Teatro contemporâneo no Brasil**: criações partilhadas e presença diferida. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

DÂNGELO, Newton. **Aquele povo feliz, que ainda não sonhava com a invenção do rádio** – cultura popular, lazeres e sociabilidade urbana – Uberlândia – 1900/1940. Uberlândia: EDUFU, 2005.

DELLEUZE, Gilles; GUATTARI, Feliz. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. v. 1. São Paulo: Ed. 34, 1995.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

MEYER, Sandra Nunes. Viewpoints e Suzuki: pontos de vista sobre a percepção e ação no treinamento do ator. In: ANDRADE, Milton de; BELTRAME, Valmor Nini (orgs.). **Poéticas teatrais**: territórios de passagem. Florianópolis: Design: FAPESC, 2008.

NORONHA, Luiz; FAISSAL, Rogério. **A construção do espetáculo**: notas sobre a encenação de Moacyr Góes para *Bispo Jesus do Rosário*: a Via Sacra dos contrários, de Clara de Góes. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PELBART, Peter Pál. Elementos para uma cartografia da grupalidade. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (orgs.). **Próximo Ato**: Questões de teatralidade contemporânea. São Paulo: Itáu Cultural, 2008

PRECIOSA, Rosane. **Rumores discretos da subjetividade** – sujeito e escritura em processo. Porto Alegre: Sulina: Editora da UFGRS, 2010.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. São Paulo: Globo, 2001.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

_____. **Redes de criação**: construção da obra de arte. Vinhedo, São Paulo: Horizonte, 2006.

SANTOS, Fábio Cordeiro dos. **Processos criativos da Cia. dos Atores**. 2004. 159 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes da Uni-Rio, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

TELLES, Narciso. **Pedagogia do teatro e o teatro de rua**. Porto Alegre: Mediação, 2008.

TERRA, Vera. **Acaso e aleatório na música**: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2000.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**. A homossexualidade no Brasil, da Colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Record, 2004.

WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João (orgs.). **Texto e imagem**: estudos de teatro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

APÊNDICE

ANEXO 1



FICHA TÉCNICA

Elenco:
Adriana Moreira;
Afonso Mansueto;
Camila Tiago;
Jhonatan Rios;
Lucas Dilan;
Marcella Prado;
Marina Ferreira;
Priscilla Bello
e Samuel Giacomelli.

Direção: Narciso Telles

Assistente de Direção: Getúlio Góis

Dramaturgia: Luiz Leite

Cenografia: Afonso Mansueto;
Emiliano Freitas
e Lucas Dilan

Direção Musical: Guilherme Calegari

Preparador Corporal: Jhonatan Rios

Preparador Vocal: Juliana Penna

Programador Visual: Tiago Pimentel

Fotos: Luana Magrela

Produção: Adriana Moreira,
Priscilla Bello
e Samuel Giacomelli

Sinopse

Após a expulsão dos artistas que passavam em caravana pelo Sertão da Farinha Podre com a apresentação do espetáculo Antígona de Sófocles, um estouro de boiada guiado por um profeta desenterra os momentos inscritos no tempo e no solo seco do Sertão da Farinha Podre. Mas cada tentativa de ressuscitar ou reencarnar seus mortos é abafada pela figura utópica que representa a cidade ideal. A “Saga no Sertão da Farinha Podre” é a primeira incursão do Coletivo Teatro da Margem no teatro de rua e propõe uma descostura de nossa realidade local, nacional e universal que pertence aos instantes e à memória na poesia e na arte, viva ou morta, sobreposta pelo concreto das cidades.

ANEXO 2

Roteiro de “A Saga no Sertão da Farinha Podre”

Dramaturgia Luís Carlos Leite

CENA 1: A Chegada

Atores entram dos mais diversos lugares da praça tocando seus instrumentos. reunidos em um dos cantos, compõem uma linha que caminha em direção ao lugar onde será desenvolvido as primeiras cenas (a música Trenzinho Caipira de Heitor Villa-Lobos parte integrante da peça Bachianas Brasileiras nº 2)

Um dos atores narra um fragmento da peça Liberdade, Liberdade, escrita por Millôr Fernandes e Flávio Rangel

E aqui, antes de continuar este espetáculo, é necessário que façamos uma advertência a todos e cada um. Neste momento, achamos fundamental que cada um tome uma posição definida. Sem que cada um tome uma posição definida, não é possível continuarmos. É fundamental que cada um tome uma posição, seja para a esquerda, seja para a direita. Admitimos mesmo que alguns tomem uma posição

neutra, fiquem de braços cruzados. Mas é preciso que cada um, uma vez tomada sua posição, fique nela.

Em seguida complementa sua fala com o art. 598 do antigo código de posturas de Uberlândia.

É vedado fazer tomarem parte nos espetáculos crianças ou mentecaptos que sejam pessoas do povo e não façam parte da companhia.

Caso isso ocorra, o diretor incorrerá em multa

CENA 2: Conflito Estado x família ou Antígona

Ator narra: (Polinices)

Aviso aos desavisados: nós somos o Coletivo Teatro da Margem e apresentaremos aqui, hoje, nesta praça, a tragédia Antígona de Sófocles. Eu, Samuel Giacomelli, CPF numero 341.797.768-12 farei o papel de Polinices, o herói, filho de Édipo e Jocasta. Conforme pede a mitologia a Adriana fará o papel de minha irmã Antígona e o Afonsinho será nosso tio, o tirano, o déspota, o malvado Creonte, que proibira meu funeral, assim que eu morrer daqui alguns minutos. Mas antes...

Som “forte” de tiro – ator/boi cque representaria Polinices cai morto em cena – foco. Atores compõem um coro de choro! Os lamentos são interrompidos por Creonte.

CREONTE

Quem é o autor?

ANTÍGONA:

Fui eu a autora; e não nego! Eu sou a irmã desse boi morto! desse homem muito amado por minha mãe e todos nós.

CREONTE:

Sabia que eu, o rei desses pastos e dessa cidade toda, proibi o enterro desse morto?

ANTÍGONA:

Sabia. Como ignoraria? O senhor é quem manda em tudo

CREONTE:

E se atreve a me desobedecer?

ANTÍGONA:

Mas não foi Deus quem criou essa lei! e também não me parece que em suas determinações haja força de impor aos mortais até a obrigação de transgredir as normas divinas. Temos o direito de enterrar os nossos mortos.

(coro repete)

Temos o direito.

CREONTE:

Fica sabendo que os espíritos mais duros dobram-se muitas vezes; sei de bois indóceis que são domados por um pequenino freio. quem deve obediência ao próximo não deve ter pensamentos arrogantes como o seu

ANTÍGONA:

Está bem! Estou presa! O que deseja mais que a minha morte?

CREONTE:

Desobedeceu-me. Foi publicado que quem enterrasse esse boi, (*cospe*) digo esse homem, nosso inimigo, seria punido com a pena de morte. Sabia disso e o enterrou

ANTÍGONA:

Então, por que demora tanto? Não me agrada em nada suas palavras, assim as minhas devem ser-te odiosas. (*para a platéia – isso é importante*) Eles me aprovariam, jamais deixariam um irmão morto, sem sepultura, por causa do capricho de um governo

Mas eles tem medo e não falam nada. Esse é um privilégio da tirania . Faz o que quer e ninguém pode dizer nada. Mas eu não tenho nada a perder.

CREONTE:

Só você vê dessa maneira.

ANTÍGONA: (*também para a platéia*)

Eles também, mas silenciam quando tu, o poder aparece.

CREONTE:

Não tem vergonha em pensar desse jeito?

ANTÍGONA:

Não há vergonha alguma em nos compadecermos dos que nasceram das entranhas de onde viemos.

CREONTE:

Mas o homem bom não quer ser igualado ao mau. Seu irmão era um homem mau!

ANTÍGONA

Quem sabe se isso é consagrado no outro mundo?

CREONTE:

Nem morto um inimigo passa a ser amigo. Era proibido enterrar seu irmão e o fez! Pagará com a morte.

ANTÍGONA:

Nasci para compartilhar amor, não ódio.
(*cantam a música "Vaca Profana"*)

CREONTE:

Se tiveres de amar, então vai para o outro mundo ama os de lá. Não me governará jamais mulher alguma enquanto eu conservar a vida!

(*nesse instante irrompe a personagem de Platona Jones interrompendo a cena*)

CENA 3: A primeira expulsão

PLATONA JONES

Chega... Chega!
O que é que está acontecendo aqui?
Que esbornia é essa aqui gente!

CORO

Isso é teatro

PLATONA JONES

Teatro? Aqui não tem lugar para teatro! Aqui é uma cidade modelo. Um portal! em uma cidade assim, não cabe esse tipo de coisa.

Todo mundo fora daqui!

Teatro? teatro? Isso é uma imitação uma pretensão a imitação da realidade isso é falta de moral.

Essa é uma cidade de bem! linda **ultra, mega, top, sister, máster, blaster** tudo....

Resumindo é uma cidade **UBER**.

Aqui não há espaços para vocês artistas e demais preguiçosos.

Aqui há espaço para pessoas de bem, pessoas ordeiras, de família

Não para baderneiros como vocês.

CORO

Estamos aqui por causa do festival! (ou **outro motivo, convidado pelo sesi...**)

Quem é você?

PLATONA JONES (*cantando*)

Eu sou Platona Jones

A dona de toda cidade. Aqui eu mando e desmando!

E eu mando que saiam (*vai empurrando, aos berros*)

PLATONA JONES

Você vai com esse festival para onde você quiser meu bem! Mais aqui não!!!!!!!!!!!!!! Na na na ni na não! Aqui é uber, mega, top, um modelo de cidade para ser vista no mapa mundi...Essa é a minha cidade.

Vamos, vamos! peguem seus brinquedinhos, suas coisinhas e vão brincar com isso bem longe de mim e dessas pessoas de bem.

(Atores recolhem os instrumentos e começam a sair de cena, cantando a música: SOMOS ASSIM, UM PEDAÇO DO RESTO DO NADA... Enquanto o coro se retira em direção a um carrinho, Platona Jones fica só em cena e ainda grita com eles. Nesse momento, os atores preparam-se como bois (cabeças de boi),

PLATONA JONES (*com base no diálogo do livro X da República de Platão*)

Bando de mentirosos!

Não precisam ficar com dó! Afinal a cidade ideal não comporta esse bando de mentirosos. A arte é só uma representação da verdade. Ela corrompe nossos jovens e, só deveria ser permitida se fosse em honra a nossos governantes, se cantasse hinos a eles.

A minha UBER é top, super e ultra!

A ÛBER deles é o úbere das tetas que tem a função de produzir leite... é de glândulas mamárias... mamíferos... animais...

Eles representam o passado... o tempo do sertão...

Eu represento o progresso, o novo... a caminhada das coisas novas...

Cena 4 - A profecia

(enquanto Platona Jones permanece em cena nesse diálogo com a platéia entra o profeta)

PROFETA

Serpente de mil olhos que tudo vê e nada enxerga

deixaremos tuas terras

mas cada passo uma nova marca te reserva

na romaria das pegadas

nosso cheiro encardindo o ar

recordará dolosos sonhos do passado

acordará todos seus mortos enterrados
da primeira formiga calcada por botas
ao último rei destronado
despertarão
desenterraremos cada um dos seus mortos
cada um dos seus mortos
cada um dos seus mortos
cada um dos seus mortos

PLATONA JONES

Reprovo esse povo que aqui chega para não trabalhar. Ouçam o trem!
Esse é um lugar de progresso! (*os bois vem entrando*)
Mas que não venham os artistas ou demais preguiçosos
Para que tenhamos uma cidade ideal, é preciso uma conduta moral.
 Os mendigos só poderão esmolar aos sábados...
 É proibido reuniões em casas de meretrizes...
 É proibida a permanência de mendigos...
 Os embriagados serão recolhidos ..
Em minha cidade, esses loucos devem ser excluídos. Minha cidade ideal
admite apenas músicas aos governantes e os elogios às pessoas de bem....

PROFETA

Não te pouparão o julgamento
terás de aliviar a culpa
de escarnecer de tantos em sofrimento
e ao final não lhe será negada sepultura
sinta o bafo dos esquecidos
que sopra em direção ao inferno
já começam a cavar seu túmulo
de baixo pra cima
fundo vazio frio eterno.

DESENTERRAREMOS CADA UM DOS SEUS MORTOS

Cena 05 (a narrativa da chegada da boiada)

(*narrativa ao microfone*)

Expulsos da cidade e procurando cumprir a maldição de desenterrar os
mortos, partem em direção a um lugar que fica a 18° de latitude sul, 48° de
longitude oeste, a exatos 776 metros de altitude.
Um lugar onde há fartura!
Um lugar onde se enterra comida para os tempos de miséria, de escassez !
Um sertão onde a farinha é guardada debaixo da terra, ou pendurada na
copa das árvores, onde mesmo apodrecida ainda alimenta.
A mata foi derrubada,

os índios mortos,
o pasto formado...
O que eles estão esperando?
Comida!!!!!!!!!!!!!!

Cena 06 - o Primeiro desenterro

PROFETA

Eu conheço um homem que perdeu tudo!

(cai um Judas)

Um homem que perdeu os sonhos, um homem que perdeu noites de sono na fila do INPS.

Eu conheço um homem que perdeu a vez, perdeu a fé e a esperança.

Eu conheço um homem que perdeu o emprego e a dignidade, perdeu o respeito, perdeu dinheiro..

Eu conheço um homem que perdeu a família, perdeu a cabeça, perdeu a razão.

Um homem que perdeu o limite, perdeu a conta e a memória, que perdeu a saúde.

Eu conheço um homem que perdeu a calma, que perdeu a alma subjulgada ao demo.

Eu conheço um homem que perdeu a voz, e o direito a fala e quando já não tinha nada, lhe tiraram a vida!

(nesse instante entra o João Relojoeiro - devagar, enquanto é narrado em um rádio sua história - até ele chegar ao centro da cena . Somente após a narrativa é que ele irá se transformar em santo- enquanto ele está sobre um carretel ou perna de pau)

RADIO *(narrativa - tom policialesco)*

Dono da joalheria Royal denunciou assalto. Pau-de-arara no malandro!

O João passou a ser considerado o mentor do assalto.

Chegaram mais dois investigadores de BH. João foi espancado, digo, interrogado novamente e *confessou*. E deixaram ele fugir?

João ficou a noite toda dentro do córrego respirando por meio de um canudo. depois vão dizer que foi a polícia que o matou?

Mas nosso gloriosa polícia prendeu ele de novo. A família andou dizendo que no dia do roubo ele passou a noite na fazenda em um velório. Isso não interessa. Pau nele!

(talvez alguém que não fosse o rádio) Surra com rabo de tatu, revista dobrada, pau-de-arara, água na boca, amarra com correntes. Não! come calango! tripa de tatu, come merda!

PROFETA (*interrogatório do poeta/ relojoeiro*)

Quem vem lá cruzando este terreno entre mundos? Qual é o seu nome?

JOÃO

Nome? Acho que perdi... era...

José... João!

(*canta um hino religioso*)

PROFETA

Qual é sua ocupação?

JOÃO

Eu escrevo poemas. Eu conserto relógios!

PROFETA

Mas isso não é um trabalho regular. “Trabalhe em algo e o diabo te encontrará sempre ocupado”. Responda porque o senhor não trabalha?

JOÃO

Eu trabalhava, escrevia poemas. Consertava alguns relógios...

PROFETA

Queremos saber a qual instituição o senhor está ligado. Qual é o seu trabalho real. Já trabalhou em uma fábrica?

JOÃO

Pensei que fosse um trabalho regular.

PROFETA

Não nos interessa o que o senhor pensa.

JOÃO

eu trabalho! eu escrevo poemas. eu conserto relógios

PROFETA

Nunca tentou ir para uma universidade onde as pessoas são ensinadas, onde aprendem?

JOÃO

Nunca pensei que isso pudesse ser ensinado

PROFETA

Então como...?

JOÃO RELOJOEIRO

Eu pensei que... por vontade de Deus...

PROFETA

Ahhh... então o senhor acredita em Deus?!!!

JOÃO

Acredito

PROFETA

E paga o seu dízimo?!!!

JOÃO

...é, ah...

PROFETA

Já temos um veredito...!

Antes tem algum pedido a fazer?

JOÃO

Eu gostaria de saber porque fui preso, julgado, condenado, torturado e morto.

PROFETA

Isso não é um pedido, é uma pergunta.

E mesmo que soubesse a razão de sua passagem continuaria mudo para aqueles que lhe julgam pelo crime que não cometeu.

JOÃO

Então não tenho nada a pedir...

PROFETA

Pois então, em nome da lei daqueles mais poderosos que ti, declaro culpado!

Serás condenado a eterna santificação.

Terás pesando em tuas costas asas de janela por onde escutará o clamor daqueles que sofrem injustamente

E as horas nunca mais passarão.

RÁDIO

O povo sempre quer a morte de alguém!

(nesse momento, João começa a sair de cena, com sua asa de janela e o coro de devotos atrás. Lentamente. Entra Platona de bicicleta)

ATOR

Meu nome é J_____ Cpf nº _____

PLATONA

O povo sempre quer a morte de alguém...

Mas isso é besteira. Não me importa se era ou não culpado. Aqui só desenterramos o progresso!

Até visita de miss Brasil já tivemos nessa terra uber e progressita! O ano foi 1957.... Commmmm vocês..... a mis Brasil : Terezinha Morango: *(em cada cidade/lugar chamar atrizes/locais)*

E as pessoas vão desfilando ...

reprovo a pobreza... as mulheres pobres geram crianças doentes...

(até que desfila uma modelo negra-)

PLATONA

Você não! Você é preta!

Cena 08- o mulheres sem rosto

PROFETA *(DE OUTRO LUGAR DA PRAÇA)*

Preta sim!

Não adianta querer esconder !

Não adianta querer enterrar.

Nós vamos desenterrar.

Esse é também o lugar dela, *(para atriz negra)* dela, *(apontando para velha/virgem)* das mulheres criadas para servir, das mal amadas, daquelas que vestem santos e lavam difuntos é o lugar dela das benzedeiras e curandeiras a curarem nossos filhos*(apontando) delas também (para a travesti)* que se prostituem por poucos reais

Não adianta jogar terra por cima! Nós desenterramos! essa cidade também é **dessas mulheres sem rosto!**

a) **Negra** *(meia idade. A tradição, a mãe, a construção que os outros fazem dessa pessoa. Dona de bar. O bar é o Patrimônio da comunidade, é o ponto de encontro que preserva a tradição, e da continuidade disso. Que incentiva o carnaval, a pinga, o croquete e o samba. Incentiva a preservação da sua identidade (SER NEGRA) Sabe que é gostosa e por isso mantém a freguesia.)*

Eu só podia andar do outro lado da rua... eu era separada dos outros...

b) Velha virgem

Eu fui criada para ser dona de casa.... sei cozinhar... sei todas tarefas do lar....

c) benzedeira/curandeira

(Curandeira, velha e bundunda. Cura os males da sociedade, benze. Cura males sociais, doenças e da purificação espiritual. Ritualística e mística. Que tem o dom da cura e da doença.

Ela Revela, Profeta, enxerga além de tudo. Perde o rosto quando se assume bruxa e curandeira. É vista uma louca e fora do juízo. Ela já sabe toda a verdade.)

d) travesti

(MULHER, 30 anos. Vive da sobra, do resto. Está sempre a margem das coisas, mas sonha sair, mas não age. Fica só no sonho. Se sente confortável com a realidade dela, e segue na lei da inércia. Serve a esse sistema que ela pertence (a margem da margem) Pra ela tanto faz apanhar ou ganhar a bituca do dia. Foge da polícia. Sente prazer no sujo.)

Cinco reais?

Preciso comer!

Quero fumar!

d) Terezinha de Jesus (atores cantam música Terezinha de Jesus)

Essa mulher é o subterfúgio que passa ao redor dos seus arquétipos, as outras quatro mulheres. Violentada pelo pai, irmão e noivo. Figura jovem. O resumo de tudo, de todas as mulheres juntas. Mulher de quatro faces, é a própria Uberlândia, a uber de “ubere”. Todas que servem pros outros. Serve ao progresso, mas não cabe nele, mas serve para. Para o progresso ela é uma úbere.

(ator em cena)

Eu fui o primeiro! Brincava de casinha. Ela tinha quatro anos, eu a sentava em meu colo...

Eu fui o segundo. Adorava bater nela... Não fazia nada direito... vagabunda

Eu fui o terceiro... quando casei... não era mais virgem... bati mesmo....

*(todos formam um círculo junto à Terezinha de Jesus! jogam farinha retomam **TODOS SE UNEM***

PROFETA

Iniciamos este espetáculo tentando contar a história de uma mulher que só queria ter o direito de enterrar seu irmão. Mas não nos deixaram contar! Então desenterramos aqueles que eles tentaram enterrar. Aquelos muitos que pensam que basta jogar terra por cima para que esqueçam...

Mas

É preciso lembrar que “o diálogo com os mortos não deve ser interrompido até que desvelem Reprovo esse povo que aqui chega para não trabalhar. Esse lugar é de progresso! Fora! Fora os artistas.

o futuro que com eles foi enterrado “ (Heiner Muller)

canção :somos assim um pedaço do nada... um resto... (*passam o chapéu*)

Expulsão pela violência (Platona entra atirando, agindo com violência)

Eles são o passado, o atraso. FORA!

formam o trem caipira e saem