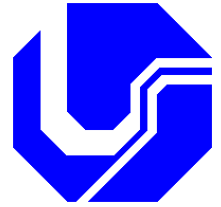




UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES



JOSÉ RAPHAEL BRITO DOS SANTOS

DESMONTAGEM CÊNICA:
investigação das poéticas do ator em teatro de grupo

UBERLÂNDIA

2015

JOSÉ RAPHAEL BRITO DOS SANTOS

DESMONTAGEM CÊNICA:

investigação das poéticas do ator em teatro de grupo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes/Mestrado do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para obtenção do Título de Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Práticas e Processos em Artes.

Área de Concentração: Teatro.

Orientador: Narciso Larangeira Telles da Silva.

UBERLÂNDIA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S237d Santos, José Raphael Brito dos, 1989-
2015 Desmontagem cênica: investigação das poéticas do ator em teatro de grupo / José Raphael Brito dos Santos. - 2015.
200 f. : il.

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

1. Teatro - Teses. 2. Criação (Literária, artística, etc.) - Teses.
3. Atores - Teses. 4. Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho - Teses.
I. Telles, Narciso, 1970-. II. Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 792

FOLHA DE APROVAÇÃO



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

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

Desmontagem Cênica: Investigação das Poéticas do Ator em Teatro de Grupo.

Dissertação defendida em 25 de agosto de 2015.

Prof. Dr. Narciso Larangeira Felles da Silva
Presidente da banca

Prof. Dr. Ana Cristina Colla - UNICAMP
Membro externo

Prof. Dr. Mara Lúcia Leal
Membro interno (PPG Artes - UFU)

Dedico,
aos meus pais, Ecilene e Severino.
aos meus avós, Nazira e Antônio.
aos meus irmãos, Thayna e João.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Deus, meu pai e amigo onipresente, existente além da qualquer religião, dogma ou ordem estabelecida pelo homem.

Agradeço aos meus pais, Ecilene Castro Brito dos Santos e Severino Rodrigues dos Santos, pelo apoio incondicional, coração cheio de amor, ligações diárias e torcida incansável.

Agradeço aos meus avós, Nazira Almeida Castro Brito e Antônio Vieira Brito, pela força, amor, exemplo de experiência de vida, coração gigantesco e pelas ligações telefônicas cheias de ânimo e estímulo.

Agradeço aos meus irmãos Thayna Caroline Brito dos Santos e João Paulo Brito dos Santos, pela preocupação, torcida, carinho e amor constante apesar da distância.

Agradeço ao meu amigo Cleiton Barbosa, pela preocupação, grande apoio, cuidado e, principalmente, por ter me recebido em sua casa nos primeiros dias na cidade de Uberlândia, estado de Minas Gerais. Agradeço também pelo carinho de toda sua família e por me apresentarem a excelente culinária mineira.

Agradeço ao meu grande amigo Rafael Lorrán, por ter sido um esteio de extraordinária importância nesta jornada acadêmica e por compartilhar medos, crises, frustrações, obstáculos, guerras, emoções, sorrisos, trabalhos, indagações, perdas, angústias e provações. Para além de um amigo de turma, um grande presente do mestrado. Muito obrigado por tudo amigo.

Agradeço ao meu amigo Ernane Fernandez, pela preocupação, conversas filosóficas, torcida, amizade e grande prontidão quando a palavra é ajudar.

Agradeço à Valéria Gianechini, pela amizade, preocupação, diálogos provocadores, companhias nas aulas de francês e pelo empréstimo de livros importantíssimos para a realização dessa pesquisa.

Agradeço à Jarbas Siqueira, pelas conversas, amizade, provocações e inquietações sobre esta pesquisa.

Agradeço à Barbara Leite, recém amiga, pela grande preocupação e torcida na finalização deste trabalho.

Agradeço à todos os meus colegas de turma do Programa de Pós-Graduação em Artes, em especial da área de artes cênicas: Alessandro Carvalho, Ana Maria, Angie Mendonça, Breno Jadvas, Emiliano Freitas, Marly Magalhães, Marcia Sousa, Rafael Leite e Stephanie Paranhos, pela partilha de idéias e provocações muito bem-vindas dentro das disciplinas do Mestrado e nos diálogos informais.

Agradeço aos meus amigos paulistanos: Gabriel Módolo, Eliane Goliver, Thyago Emerich e Bruno Simões, pelo apoio, torcida, força, amizade fiel e verdadeira e milhares de mensagens trocadas.

Agradeço à Juliana Marise dos Santos, pela amizade, torcida e apoio na finalização deste trabalho.

Agradeço à Alynne Sipaúba, pela preocupação, torcida, conversas filosóficas e ideológicas, e principalmente pela amizade de todas as horas.

Agradeço ao meu orientador e amigo, Prof. Dr. Narciso Telles, pela grande preocupação, apoio, cuidado e orientação provocadora. Obrigado pelas propostas de diálogos na praia, no bar, no restaurante e nos espaços mais improváveis para orientação acadêmica.

Agradeço aos professores Mara Lucia Leal e Mario Ferreira Piragibe pelas importantíssimas contribuições nas disciplinas do Programa de Pós-Graduação em Artes e principalmente pelas ricas provocações realizadas na qualificação deste trabalho.

Agradeço à professora Ana Cristina Colla por ter aceitado compor a banca de defesa final desta pesquisa de mestrado.

Agradeço ao Grupo de Dança e Teatro Acazô por três grandes presentes: conhecer pessoas incríveis no processo de criação do espetáculo “O oco no novo de novo” em um período de seis meses na cidade Uberlândia-MG; por ter me proporcionado uma experiência única com a Dança; e por não deixar meu corpo morrer sozinho entre os livros nos períodos tensos dessa jornada acadêmica.

Agradeço ao Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho: Abimaelson Santos, pela torcida e amizade infundável; Alana Araújo, pela grande preocupação, força, estímulo e amizade verdadeira; Aline Nascimento, pelos conselhos, amizade e por dividir noites de debates para a contribuição nesta pesquisa; Brenda Oliveira, pelo carinho e sorriso cativante; Fernanda Areias, pelas horas de ligações, amizade, conselhos, compartilhamentos estéticos e estímulo incansável; Gilberto Martins, pelos cafés, almoços e jantares teatrais, provocações conceituais, companheirismo, torcida e, principalmente, preocupação; Pryscilla Carvalho pelo apoio, torcida e amizade. Agradeço por colaborarem na minha formação enquanto ator e principalmente pelas experiências e vivências compartilhadas de grande importância para a existência dessa pesquisa. Agradeço em especial a todos vocês por terem me ajudado no envio de tantos materiais imagéticos e sonoros perdidos na última etapa desta pesquisa. Isso sim é trabalho de grupo.

Agradeço à atriz Tânia Farias, pela prontidão, disponibilidade, generosidade e por ter aceitado abertamente a ser entrevistada para a pesquisa desta dissertação. Agradeço pelas madrugadas de conversas por horas e horas. Grande atriz, grande pessoa, grande mestra.

Agradeço ao meu grande amigo e artista visual Dinho Araújo, pela amizade, força, companheirismo e por aceitar fazer a arte gráfica deste trabalho e de tantos outros de forma tão espetacular.

Agradeço aos meus novos amigos André Buriche e Livia Estagne pela amizade, torcida, estímulo e por me ajudarem em complicações técnicas nas últimas horas antes da impressão deste trabalho.

Agradeço à CAPES pela bolsa concedida.

“Considero a vida e a criação como uma viagem no tempo físico e interior na qual a esperança é dada sem cessar por meio de encontros inesperados, provações, confusões, retornos, buscas da estrada certa. A evolução é uma adaptação constante do artista à sua época, até o final de suas forças intelectuais. Ai de mim”

Tadeusz Kantor

RESUMO

SANTOS, José Raphael Brito dos. **Desmontagem cênica**: investigação das poéticas do ator em teatro de grupo. 2015. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES (subárea Teatro). Universidade Federal de Uberlândia – UFU.

Esta pesquisa é uma reflexão da desmontagem como modo de investigação dos processos de criação cênica, com ênfase nas poéticas do ator no contexto de teatro de grupo. As poéticas do ator, no caso deste trabalho, compreendem suas experiências na criação coletiva e/ou processo colaborativo – redes cooperativas em que a construção do espetáculo é estabelecida em conjunto. A desmontagem é uma prática que iniciou com grupos de teatro latino-americanos que se utilizam deste procedimento para apresentar testemunhos, tessituras, traços e trajetos de um processo de criação. A pesquisa seguiu vertente qualitativa com fundamentações teóricas, entrevista e em algumas partes o autor utiliza a narração em primeira pessoa para a apresentação de suas experiências pessoais. A análise teórica foi fundamentada em pesquisas sobre Teatro de grupo, Ator em rede cooperativa de criação e Desmontagem, a partir dos estudos de Rosyane Trotta (2008), André Carreira (2007) e Ileana Diéguez (2009) respectivamente, para citar alguns. A dissertação está dividida em três capítulos: no primeiro capítulo contextualiza-se as práticas da criação do ator em teatro de grupo pontuando questões conceituais e históricas, finalizando com a provocação: como pesquisar os processos de criação? No segundo capítulo apresenta-se a desmontagem cênica como um procedimento de investigação das poéticas do ator e convida-se a atriz de teatro de grupo Tânia Farias para nos relatar sua experiência sobre o exercício de desmontar os seus espetáculos, auxiliando no levantamento de questões sobre a temática. E no terceiro capítulo finaliza-se com o exercício da desmontagem escrita em que o autor tece o seu trajeto da criação com base em suas experiências no Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho, compartilhando os processos de criação dos seguintes espetáculos: Lullaby; Esperando Godot; Primeiro Amor e Siameses.

Palavras-chave: Desmontagem cênica; Teatro de grupo; Poéticas do ator.

ABSTRACT

SANTOS, José Raphael Brito dos. **Scenic disassembly**: investigation of the actor's poetics in the group theatre. 2015. (Master) Dissertation – Postgraduate Program in Arts – PPGARTES (subarea Theater). Federal University of Uberlândia – UFU.

This work is a thought concerning disassembly as a way of research about the scenic creation processes, with emphases in the actor's poetics in the group theatre context. The actor's poetics, in the case of this work, comprehend his experiences in the collective creation and/or the collaboration process – cooperative nets in which the performance construction is established in group. Disassembly is a practice that began with Latin American theatre groups that would use this procedure in order to present testimonies, *tessituras*, features and trajectories of a creation process. This research follows the course of the quality aspect with theoretical foundations, interviews and, in some parts, the author uses the first-person narrative to expose his personal experiences. The theoretical analysis was based upon investigations about Theatre in group, Actor in Cooperative Net of Creation and Disassembly, from the previous studies of Rosyane Trotta (2008), André Carreira (2007) and Ileana Diéguez (2009), to name some of them. This document is divided in three chapters: the first one contains a contextualization of the actor creation practices in a group theatre, lightening out conceptual and historical matters. Finally an incitation is presented: How to research the creation processes? The second chapter encloses the scenic disassembly as an investigation procedure about the actor's poetics, and invites the group theatre actress Tânia Farias to narrate her experience in the exercise of unset her performances, contribution that encourage the development of proposals about the topic. The third chapter regards the exercise of written disassembly, in which the author spins his creation path based on his own experiences at the Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho, (Core of Theatrical Research Rascunho) and shares his creation processes of the following shows: Lullaby; Esperando Godot (Waiting Godot); Primeiro Amor (First Love) and Siameses (Siamese).

Keywords: Scenic disassembly; Group theater; Actor's poetics.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Performance “O Homem-árvore”	24
FIGURA 2 – Proposta de ilustração a partir dos estudos de Marco De Marinis (2005)	59
FIGURA 3 – Espetáculo “Viúvas - Performance sobre a ausência”	77
FIGURA 4 – Espetáculo “A Missão - Lembrança de uma revolução” / Personagem Sasportas (ano de 2006)	77
FIGURA 5 – Espetáculo “Aos que virão depois de nós - Cassandra in process” / Personagem Cassandra (ano de 2002)	78
FIGURA 6 – Espetáculo “Hamlet Máquina” / Personagem Ofélia (ano de 1999)	78
FIGURA 7 – Desmontagem “Evocando os mortos: poéticas da experiência” (Atriz Tânia Farias)	79
FIGURA 8 – Desmontagem “Evocando os mortos: poéticas da experiência” (Atriz Tânia Farias)	81
FIGURA 9 – Desmontagem “Evocando os mortos: poéticas da experiência” (Atriz Tânia Farias)	83
FIGURA 10 – Desmontagem “Evocando os mortos: poéticas da experiência” (Atriz Tânia Farias)	85
FIGURA 11 – Desmontagem “Evocando os mortos: poéticas da experiência” (Atriz Tânia Farias)	87
FIGURA 12 – Desmontagem “Evocando os mortos: poéticas da experiência” (Atriz Tânia Farias)	89
FIGURA 13 – Desmontagem “Evocando os mortos: poéticas da experiência” (Atriz Tânia Farias)	90
FIGURA 14 – Desmontagem “Evocando os mortos: poéticas da experiência” (Atriz Tânia Farias)	92
FIGURA 15 – Desmontagem “Evocando os mortos: poéticas da experiência” (Atriz Tânia Farias)	93
FIGURA 16 – Desmontagem Cênica “Experiências do sensível: travessias artísticas”	97
FIGURA 17 – Desmontagem Cênica “Experiências do sensível: travessias artísticas”	101
FIGURA 18 – Desmontagem Cênica “Experiências do sensível: travessias artísticas”	101
FIGURA 19 – Poema “Quero te deixar” de Felipe Campos do Vale	111

FIGURA 20 – Presentes de Felipe para Aline	113
FIGURA 21 – Poema “Lullaby” de Aline Barbosa Nascimento	115
FIGURA 22 – Catálogo da exposição “Cuide de Você”	117
FIGURA 23 – Coleção de Pedras	119
FIGURA 24 – Espetáculo “Lullaby por quem choram as pedras”	120
FIGURA 25 – Espetáculo “Lullaby por quem choram as pedras”	121
FIGURA 26 – Espetáculo “Lullaby por quem choram as pedras”	121
FIGURA 27 – Espetáculo “Lullaby por quem choram as pedras”	122
FIGURA 28 – Pedra Jaspe à esquerda e Pedra Ágata à direita	123
FIGURA 29 – Espetáculo “Lullaby por quem choram as pedras”	124
FIGURA 30 – Espetáculo “Lullaby por quem choram as pedras”	124
FIGURA 31 – Espetáculo “Lullaby por quem choram as pedras”	125
FIGURA 32 – Espetáculo “Lullaby por quem choram as pedras”	125
FIGURA 33 – Ensaio com Iluminação e Caracterização	130
FIGURA 34 – Ensaio com Iluminação e Caracterização	131
FIGURA 35 – Ensaio com Iluminação e Caracterização	132
FIGURA 36 – Espetáculo “Esperando Godot”	134
FIGURA 37 – Espetáculo “Esperando Godot”	137
FIGURA 38 – Espetáculo “Esperando Godot” (Irla como <i>Pozzo</i>)	138
FIGURA 39 – Espetáculo “Esperando Godot” (Aline como <i>Lucky</i>)	139
FIGURA 40 – Espetáculo “Esperando Godot” (Abimaelson como <i>Pozzo</i>)	139
FIGURA 41 – Espetáculo “Esperando Godot” (Almir como <i>Lucky</i>)	140
FIGURA 42 – Espetáculo “Esperando Godot” (Esquerda: Gilberto como <i>Vladimir</i> – Direita: Raphael como <i>Estragon</i>)	140
FIGURA 43 – Espetáculo “Esperando Godot” (Esquerda: Raphael como <i>Estragon</i> – Direita: Gilberto como <i>Vladimir</i>)	141
FIGURA 44 – Espetáculo “Esperando Godot” (Esquerda: Gilberto como <i>Vladimir</i> – Direita: Raphael como <i>Estragon</i>)	141
FIGURA 45 – Espetáculo “Esperando Godot” (Jurandir como <i>Menino</i>)	142
FIGURA 46 – Laboratório de Corpo e Experimentação de Luz	144
FIGURA 47 – Propostas para pesquisa de figurino	146
FIGURA 48 – Laboratório de Corpo – Pano Vermelho	147
FIGURA 49 – Laboratório de Corpo – Chapéu	148

FIGURA 50 – Espetáculo “Primeiro Amor”	150
FIGURA 51 – Espetáculo “Primeiro Amor”	152
FIGURA 52 – Espetáculo “Primeiro Amor”	153
FIGURA 53 – Espetáculo “Primeiro Amor”	153
FIGURA 54 – Espetáculo “Primeiro Amor”	154
FIGURA 55 – Espetáculo “Primeiro Amor”	155
FIGURA 56 – Espetáculo “Primeiro Amor”	155
FIGURA 57 – Perfil do “Gêmeo da Direita” na rede social	158
FIGURA 58 – Perfil do “Gêmeo da Esquerda” na rede social	159
FIGURA 59 – Perfil do “Monga Monckey” na rede social	159
FIGURA 60 – Perfil do “Mujer Barbada” na rede social	160
FIGURA 61 – Breve diálogo do Gêmeo da Direita com os usuários	161
FIGURA 62 – Breve diálogo do Gêmeo da Esquerda com os usuários	161
FIGURA 63 – Breve diálogo da Monga Monckey com os usuários	162
FIGURA 64 – Breve diálogo da Mujer Barbada com os usuários	162
FIGURA 65 – Breve diálogo do Gêmeo da Direita com Gêmeo da Esquerda	162
FIGURA 66 – Gêmeos Chang e Eng	164
FIGURA 67 – Gêmeos Chang e Eng com Figurino para Apresentação	165
FIGURA 68 – Foto de Família, Adelaide e Chang à esquerda, Sarah e Eng à direita e seus filhos	166
FIGURA 69 – Cena do filme “The Elephant Man” (“O Homem Elefante”) interpretado pelo ator John Vincent Hurt	169
FIGURA 70 – Obra “Os Amantes II”, 1928, Rene Magritte	170
FIGURA 71 – Obra “A gigante”, 1929, Rene Magritte	170
FIGURA 72 – Ensaio e experimentação de corpo	172
FIGURA 73 – Ensaio e experimentação de corpo	173
FIGURA 74 – Ensaio e experimentação de corpo	174
FIGURA 75 – Ensaio e experimentação de corpo	175
FIGURA 76 – Espetáculo “Siameses”	175
FIGURA 77 – Espetáculo “Siameses”	176
FIGURA 78 – Espetáculo “Siameses”	177
FIGURA 79 – Espetáculo “Siameses”	177
FIGURA 80 – Espetáculo “Siameses”	179

FIGURA 81 – Espetáculo “Siameses”	179
FIGURA 82 – Espetáculo “Siameses”	180
FIGURA 83 – Espetáculo “Siameses”	180
FIGURA 84 – Rabiscos e anotações do processo de escrita	183
FIGURA 85 – Desenho “Angelus Novus” do pintor Paul Klee	189

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1	Criação coletiva e Processo colaborativo	42
QUADRO 2	Enunciados de Ileana Diéguez em palestra sobre desmontagem	70
QUADRO 3	Perfil artístico do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho	107
QUADRO 4	Cronograma de atividades do espetáculo “Esperando Godot”	129

LISTA DE ANEXOS

Lullaby	197
Esperando Godot	198
Primeiro Amor	199
Siameses	200

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	18
CAPÍTULO 1 – O ATOR EM TEATRO DE GRUPO.....	29
1.1. Teatro de grupo: sobre históricos e conceitos.....	29
1.2. Criação coletiva e Processo colaborativo: conexões e paradoxos	37
1.3. O ator-expandido em rede cooperativa	46
1.4. Como investigar os processos de criação?.....	55
CAPÍTULO 2 – DESMONTAGEM CÊNICA	65
2.1. Histórico.....	65
2.2. Desmontar: tecer e destecer	67
2.3. Breves aproximações conceituais	71
2.4. Sobre a voz do criador: dialogando com Tânia Farias.....	75
CAPÍTULO 3 – RASCUNHO DAS POÉTICAS DO ATOR.....	95
3.1. Contextualizando	95
3.2. Ator em desmontagem	96
3.3. Confessionário	102
3.4. Espetáculo “Lullaby”	109
3.5. Espetáculo “Esperando Godot”.....	126
3.6. Espetáculo “Primeiro Amor”	142
3.7. Espetáculo “Siameses”.....	156
CONSIDERAÇÕES FINAIS	181
FONTES	190
REFERÊNCIAS	191
ANEXOS	197

INTRODUÇÃO

ou primeiros vestígios da carne em verbo

Escrevi como alguém que se perde, se cansa, reconquista o ritmo e retoma seu inexplicável trajeto. Sujeito em fluxo, cavando espaços, que sejam lá minúsculos, de produção de um presente cotidiano potente, leve e indisciplinado (Rosane Preciosa).

Porque não começar com breves confissões?

O trajeto da escrita deste trabalho foi doloroso e ao mesmo tempo prazeroso. Senti-me um verdadeiro sujeito em processo de transformação e, conseqüentemente, a escrita não foi diferente. Para isso inicio apresentando duas principais razões.

A *primeira* razão refere-se ao fluxo de idéias que alterou meu campo corpóreo/sinestésico e que, conseqüentemente, influenciou na trajetória de escrita desta pesquisa. Na medida em que eu estava decidido em pesquisar os processos de criação para a formação do artista-docente, outros desejos estavam escondidos e, para isso, foi necessário me reconstruir, me rasgar por inteiro, me permitir ao desespero, e finalmente encontrar uma razão de pesquisa que preferencialmente me causasse maior prazer – me tirasse da zona de conforto e me gerasse confusão. Eu gosto de experimentar riscos e novas estratégias e, por conta disso, corri alguns perigos. Mas resolvi arriscar. Estou aqui cheio de marcas para provar isso.

Ao sair do conforto do seio da minha família e da minha terra – preciosidades tão especiais para mim – em uma distância de aproximadamente dois mil e quinhentos quilômetros eu escolhi me doar ao acaso, aos imprevistos e aos impasses dessa jornada longe de casa. Por isso, resolvi ser fielmente sincero comigo mesmo, principalmente em se tratando de pesquisar o que realmente me deixava confuso e me desse o maior prazer possível.

O primeiro desejo desta pesquisa veio desde o meu trabalho monográfico, quando investiguei a validade da prática artística nos projetos políticos pedagógicos de alguns cursos de Teatro Licenciatura do Brasil juntamente da análise de dois processos de criação de espetáculos de grupos de teatro diferentes formados por estudantes da graduação em Teatro Licenciatura (Universidade Federal do Maranhão e Universidade de São Paulo). Com esse levantamento de material, eu tive como resultado de monografia a discussão sobre o conceito “artista-docente”.

Nesta pesquisa de mestrado, meu objetivo inicial era continuar investigando a temática discutida na monografia tendo como objeto de investigação a análise de quatro espetáculos de grupos de teatro em diferentes localidades do país. Desta forma, o objetivo era centrar minha atenção no processo de criação como eficaz experiência para a formação do professor. Só que algo me causava tensão. Eu estava com meu olhar muito mais voltado para a questão “artística” do que “docente”. Observar o movimento da criação dos espetáculos era tão rico que os pequenos rascunhos e os traços que antes eu não observava, tornavam-se cada vez mais os vestígios de ouro na minha pesquisa. No primeiro semestre de 2013 eu comecei então a fazer seleções dos principais objetivos desta pesquisa de mestrado.

Ao participar da disciplina “Tópicos Especiais em Ensino e Aprendizagem em Artes: Pedagogia(s) do Teatro – Práticas Contemporâneas”, ministrada pela Profa. Dra. Mara Lucia Leal, entrei em contato com a Desmontagem como procedimento artístico-pedagógico e encontrei nas vísceras poéticas do meu corpo uma provocação norteadora. E ao realizar o exercício de desmontar minhas experiências artísticas desde o teatro na escola ao curso de Teatro na faculdade, percebi o quão era importante falar das minhas vivências em grupo aliado ao meu processo de criação enquanto ator¹. Foi então que eu percebi que eu ainda carregava interrogações pessoais sobre meu próprio fazer e o quanto esse procedimento da desmontagem possibilitava na investigação dessas poéticas que estavam guardadas como fantasmas na memória.

Essa reflexão não aconteceu de forma rápida e repentina, pelo contrário, foi cansativa, árdua e trabalhosa. Esses confrontos nortearam as decisões da pesquisa e com o tempo percebi que cada escolha era um desejo gritante de ser extremamente honesto comigo mesmo. E que maravilha ter tido contato com esse procedimento tão cheio de questões e dúvidas provocantes. Grande responsável pelos rumores mais íntimos da minha pesquisa.

**Eu estava me despindo. Eu estava me desnudando.
Eu estava me reconstruindo. Eu estava me desmontando.**

A *segunda* razão refere-se a um acidente doméstico corriqueiro em trabalhos de conclusão de curso: a perda quase que total de todos os meus arquivos na etapa final para conclusão desta dissertação. Eu nunca imaginei que isso poderia acontecer. Mas como diz o ditado, “tudo tem sua primeira vez”. Eu não sei se vou viver o suficiente para experimentar

¹ No terceiro capítulo desta pesquisa, na desmontagem escrita, há um relato mais detalhado dessas experiências.

“todas as primeiras vezes” que o acaso ou o destino da vida nos reserva. É impossível que isso aconteça. Será? Não sei. Mas a experiência de perder pela primeira vez quase todos os meus arquivos não podia ter sido agora. Eu senti como se tivesse perdido todas as minhas lembranças.

Silêncio, pausa para uma respiração profunda

“Eu tive que aceitar que toda aquela memória não era minha. Esse fato me fez refletir sobre a qualidade e as relações com meu momento presente” (ARAÚJO, 2014, p. 125). Corri. Chorei. Desesperei. Gritei. Respirei. E com a ajuda de profissionais de várias assistências técnicas de informática, tentei de toda forma imaginável resgatar alguns documentos, mas não foi possível salvar nada que estava no computador, meu HD foi totalmente apagado. Salva-guarda meu trabalho de qualificação e outros documentos específicos guardados em HD eletrônico. Salve, salve tecnologia. Obrigado mundo contemporâneo. Sem falar também que quase todos os meus arquivos perdidos, como fotos, vídeos, textos e depoimentos, eram resultado de processos de criação em grupo. E desta forma a mobilização dos meus companheiros de trabalho foi extremamente importante no levantamento do material. Muito obrigado ao Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho².

Mas acredito que nada acontece por acaso. Senti que fiquei mais velho uns cinquenta anos e toda essa confusão me transportou para vários questionamentos. “Algo decerto perturbador, mas liberador também, porque daí surgem formas imprevistas, que forçam o sujeito e linguagem a se desacomodar, e inventar sentidos aventureiros” (PRECIOSA, 2010, p.16).

Tudo isso me tirou ainda mais da minha zona de conforto – literalmente – e na coleta e seleção dos materiais bibliográficos, imagéticos, sonoros, entrevistas, repetição de leituras, anotações, rascunhos, gráficos, entre outras coisas mais, o desejo da pesquisa se confirmou ainda mais na pulsação do meu corpo. Nada de paixão avassaladora, nada de romantismos. É como se cada re-coleta e cada re-leitura do material fosse ganhando um novo sentido. Não como um esclarecimento da pesquisa, nada disso, pelo contrário. Mas como uma reflexão ainda mais complexa da principal causa sobre o ato de desmontar.

² No terceiro capítulo desta pesquisa, na desmontagem escrita, apresenta-se os membros e as metodologias de trabalho de alguns espetáculos deste núcleo.

Finalmente consegui e a base de muita insistência eu finalizei este trabalho. Só peço que não sinta pena de mim. Pois como diz o ditado “há mal que vêm para o bem”. Também não quero distinguir o bem do mal, longe disso. Mas considerando as devidas contribuições que todos esses prejuízos me causaram eu prefiro não baixar a cabeça, mas olhar para o horizonte. Existe mais, muito mais. Nada estar por encerrado.

Eu confesso que não é fácil dar um testemunho tão pessoal e começar um trabalho acadêmico dessa forma. Mas como eu já disse antes, eu decidi ser honesto com todo o meu trabalho. E nada mais verdadeiro que iniciar as primeiras linhas dando um testemunho de uma experiência pessoal, ou melhor, me desmontando.

A desmontagem – tema desta pesquisa – é uma prática que se iniciou com grupos de teatro latino-americanos que se utilizam deste procedimento para apresentar testemunhos, confissões, escolhas, intimidades, tessituras, traços e trajetos de um processo de criação. Este trabalho é uma reflexão sobre a desmontagem como modo de investigação dos processos de criação cênica, com ênfase nas poéticas do ator no contexto de teatro de grupo.

Porque o desejo em pesquisar os processos de criação cênica? Eu não sei dizer causas concretas e quando esse desejo começou exatamente, mas desde a graduação isso sempre me chamou muita atenção. Lógico que isso foi construído aos poucos e obviamente as influências que a vida nos oferece são responsáveis por nos transformar. É por essa transformação geradora de tantas questões que eu decidi pesquisar isso. E para apresentar um exemplo dessas influências, quero relatar minha primeira experiência artística na faculdade de Teatro como um possível lampejo que me despertou o interesse nos processos criativos.

Relato de uma experiência epifânica

Eu era muito jovem, tinha dezoito anos – já se passaram oito – e tinha acabado de sair do ensino médio básico. Minhas experiências teatrais na escola tinham sido muito tímidas e as referências para a construção de um espetáculo eram as seguintes: decorar o texto, assistir novelas e filmes, reproduzir a realidade de forma verossímil e apresentar as cenas com a ajuda de uma pessoa – escondida – que repetia o texto quando a gente esquecia³. Tempos depois, na faculdade, eu soube que isso já existia na História do Teatro e chamava-se de “ponto”. Quando eu entrei na Universidade Federal do Maranhão conheci um professor em que os ânimos em produzir espetáculos com os alunos ingressos no curso de Teatro saltavam-lhe os

³ No terceiro capítulo desta pesquisa, na desmontagem escrita, apresenta-se de forma mais detalhada essas experiências com o teatro na escola.

olhos. Ele é da área de Interpretação, chama-se Prof. Msc. Luiz Roberto de Sousa, grande “Pazzini”, como é conhecido até hoje.

A convite deste professor eu e grande parte da minha turma entramos em um processo de pesquisa do Grupo de Pesquisa Teatral Cena Aberta⁴. Além das pesquisas teatrais e laboratórios de cena, lembro-me que o professor Pazzini nos estimulava a olhar o mundo de outras formas, e para isso nos apresentou textos de autores como Heiner Müller, ~~Walter Benjamin~~ e Antonin Artaud. E foi neste espaço de criação que eu tive a minha primeira experiência teatral na faculdade com a Performance “O Homem-Árvore”, texto de autoria do Antonin Artaud.

A performance foi realizada em conjunto e cada participante elaborou sua própria instalação corporal. Nos laboratórios de criação em sala de pesquisa foram realizados exercícios corporais baseados na exaustão, trabalho físico, corporeidade e desmistificação do sexo a partir do contato corporal direto com outras pessoas e outros corpos, usávamos poucas roupas e o objetivo era me relacionar com meu parceiro de trabalho observando-o enquanto massa corpórea assexuada, que come, defeca, vomita, anda, cai, pula, mata, destrói e sente orgasmo – parafraseando o texto de Antonin Artaud trabalhado para esta performance.

Ou seja, comparando essa primeira experiência na faculdade com os trabalhos anteriores de teatro na escola, posso dizer que realmente foi algo avassalador, tanto do ponto de vista estético quanto metodológico. Ter contato com um texto tão complexo e fragmentado foi impactante. Eu ainda não tinha tido contato com algo assim, a cidade que eu morava antes de entrar na faculdade era muito tradicional e possuía poucas manifestações teatrais artísticas. Na performance éramos cerca de trinta pessoas e cada participante escolheu uma parte do texto para servir como mote de investigação da instalação. As criações eram das mais variadas e lembro isso de forma repentina. As únicas coisas que consigo lembrar são: alguém comia frutas sem parar; outro esfaqueava uma pequena boneca de pano com uma faca de cozinha; outro se amarrava em um poste com camisas de força; outro enjaulou sua cabeça em uma gaiola de pássaro e outro engolia muitos remédios.

No meu processo de pesquisa eu busquei várias referências e acabei me centrando no próprio título do texto: “O Homem-árvore”. Quando eu olho para trás percebo que o fato de querer ser a própria árvore revela resquícios da representação do teatro na escola. Eu queria mostrar a realidade como ela é. Parece engraçado e eu solto altas gargalhadas disso tudo ainda hoje. Estou rindo agora mesmo. Mas um fato curioso é que quando eu comecei a entender um

⁴ Grupo de pesquisa, ensino e extensão fundado em 2005 no curso de Teatro da UFMA. No terceiro capítulo, na desmontagem escrita, apresenta-se de forma mais detalhada as metodologias de trabalho deste grupo.

pouco mais da proposta artaudiana eu cheguei à conclusão de que eu não devia representar a própria árvore, mas sê-la de fato.

Durante o processo, escolhemos um espaço de apresentação, o anfiteatro Beto Bittencourt, localizado no centro histórico da cidade de São Luís-MA. Nesse local têm algumas árvores que possuem um caule fragmentado, como se fosse vários caules em uma só árvore. Em seus troncos existem espaços vazios e, por conta disso, como eu já tinha a idéia de ser o próprio homem-árvore, eu resolvi estabelecer uma espécie de camuflagem parcial do meu corpo. E para isso eu me encaixava nas lacunas do tronco de uma árvore. Meus braços e pernas eram amarrados com barbantes de cinco metros em galhos diferentes e assim eu podia me movimentar fora da árvore em um espaço limitado e depois voltar para o tronco.

Para ajudar na camuflagem, todo meu corpo foi revestido de argila, e também foram amarrados alguns pedaços de galhos na minha cabeça, barriga, braços, pernas, costas e pés. Minha construção se realizou em uma espécie de instalação corpórea, a partir de palavras propulsoras como: transfiguração, vômito, resto, sobras, defecação, vestígios, excrementos. A parte mais inspiradora do texto de Antonin Artaud e escolhida por mim para gritar, falar, sussurrar, grunhir e gemer durante a performance foi a seguinte.

**“Quem foi Baudelaire?
Quem foi Edgar Poe, Nietzsche, Gérard de Nerval?
Corpos que comeram, digeriram, dormiram,
ressonaram uma vez por noite,
cagaram entre 25 e 30 000 vezes,
e em face de 30 ou 40 000 refeições,
40 mil sonos, 40 mil roncos,
40 bocas acres e azedas ao despertar,
Tem cada qual de apresentar 50 poemas,
O que realmente não é de mais,
e o equilíbrio entre a produção mágica e produção automática
está muito longe de ser mantido,
está todo ele desfeito,
mas a realidade Pierre Loeb, não é isso.
Nós somos os 50 poemas,
O resto não somos nós
mas o nada que nos veste, se ri, para começar, de nós.
Um organismo de engolir vive de nós a seguir.
Ora, este nada nada é,
não é qualquer coisa mas alguns.
Quero dizer alguns homens.
Animais sem vontade nem pensamento próprio”**

(Trecho do texto “O Homem-árvore” de Antonin Artaud)

FIGURA 1 – Performance “O Homem-árvore”

Fonte: Arquivo pessoal / Fotografia: Luís Antônio Freire

Acredito que essa experiência foi uma das principais causas geradoras da minha vontade em continuar investigando os processos de criação em grupos de teatro tanto na monografia como agora na dissertação. Participar da trajetória de uma obra teatral – nesse caso de uma performance – e ver o movimento das idéias acontecendo como uma colcha de retalhos sendo tecida foi algo que me chamou muita atenção e me causou grandes inquietações e incômodos significativos, como vem causando até hoje.

Além disso, o fato de vivenciar uma criação em grupo onde os vários apontamentos individuais colaboravam para o levantamento de todo o material de trabalho foi poeticamente excitante. Lembro-me que durante a construção dessa performance e principalmente depois da sua apresentação eu perdi várias noites de sono tentando entender como aquele quebra-cabeça de tantas idéias com tantas pessoas tinha chegado naquele estado de criação. Para mim isso tudo era muito curioso, novo e estimulante.

Sobre a estrutura da pesquisa

Após este exemplo de importante significação para justificar os motivos pessoais dessa pesquisa é que apresento nas próximas linhas a estrutura deste trabalho que é movido por algumas indagações, tais como: Como investigar os traços da criação? Como acessar essas experiências e como elaborar uma reflexão sobre elas? Como relatar vivências da construção do ator em teatro de grupo?

Esta pesquisa é uma reflexão sobre a desmontagem e o seu objetivo principal é uma reflexão desse procedimento como dispositivo de investigação do ator e sua própria criação. Dentro dessa prerrogativa, a pesquisa aborda o trabalho do ator e suas experiências no contexto de *teatro de grupo*, terminologia utilizada por alguns estudiosos para classificar os grupos que trabalham na montagem de espetáculos a partir das práticas teatrais construídas em vivências grupais. De acordo com alguns pesquisadores – que serão apresentados ainda neste tópico nas linhas que se seguem – no espaço do teatro de grupo existem duas possibilidades de ação: *criação coletiva* e *processo colaborativo* (TROTТА, 1995). Esses aspectos de construção do espetáculo interferem diretamente na função do ator que passa a desempenhar papéis diferentes nesse espaço, atuando não somente enquanto intérprete na representação das personagens, mas também colaborando de forma direta na construção dos outros elementos da cena, como: dramaturgia, encenação, direção, iluminação, sonoplastia, caracterização, dentre outros. Isso sugere não só a participação ativa do ator junto desses elementos, mas também o aprofundamento da pesquisa destes (FISCHER, 2010). Como procedimento metodológico, utilizo uma abordagem qualitativa em que os conceitos, entrevista e experiências pessoais acessadas possibilitam refletir as subjetividades na análise das práticas artísticas. De acordo com Chizzotti (2000, p. 79) em seu livro Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais:

A abordagem qualitativa parte do fundamento de que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, uma interdependência viva entre o sujeito e o objeto, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito. O conhecimento não se reduz a um rol de dados isolados, conectados por uma teoria explicativa; o sujeito-observador é parte integrante do processo de conhecimento e interpreta os fenômenos, atribuindo-lhes um significado. O objeto não é um dado inerte e neutro; está possuído de significados e relações que sujeitos concretos criam em suas ações.

Na realização de uma entrevista com uma atriz desmontada e na observação das minhas experiências em desmontagem enquanto ator, posso dizer que pesquiso “subjetos”,

espaços em que observo o material de trabalho como objetos/sujeitos ou como sujeitos/objetos, a confluência desses termos em um só conjunto está relacionada pela linha tênue estabelecida entre uma *pesquisa de inacabamentos* ou *acabamentos provisórios* – sujeitos que são objetos ou objetos que são sujeitos em constante transmutação.

Portanto, é com base nesses espaços de criação que a desmontagem entra como um modo de investigação significativo das poéticas do ator em teatro de grupo. A desmontagem, como pesquisa principal deste trabalho, é adotada como um procedimento artístico dentro desse espaço de criação do ator no universo coletivo/colaborativo. De acordo com esses apontamentos, apresento a seguir a divisão dos capítulos com os principais objetivos e algumas referências utilizadas.

O primeiro capítulo denominado de “O ator em teatro de grupo” tem como objetivo contextualizar o universo em que o ator está inserido nesta pesquisa, apontando como se estabelecem suas experiências e quais os papéis desenvolvidos neste espaço. Para isso, o próprio título faz alusão a esse contexto: o ator envolvido em processos grupais – sejam estes coletivos ou colaborativos. Inicia-se apresentando um breve histórico de como este termo começou a circular entre alguns grupos no Brasil, a partir da década de 1960.

E qual seria a fronteira entre os trabalhos de criação coletiva e processos colaborativos em teatro de grupo? Quais as conexões e divergências? Para isso apresento uma rápida proposta conceitual inacabada em que denomino de *rede cooperativa*, que indica o trabalho do ator interligado nessas confluências de criação coletiva e processo colaborativo, tentando abarcar esses dois espaços da criação em que muitos pesquisadores apresentam como modos diferentes na operação da cena. Na rede cooperativa o ator desenvolve papéis que lhe garantam uma multiplicidade de funções que o torna um *ator-expandido* – outra rápida denominação conceitual de proposta inacabada – com autonomia dentro do processo de criação, não como um agente independente/autoritário, mas como um atuante que constrói a partir do diálogo com os outros e principalmente na exposição da sua própria voz. Diante disso: como pesquisar o ator expandido dentro desses espaços de criação em rede cooperativa?

Para isso, utilizo alguns materiais bibliográficos para construir um possível panorama histórico e conceitual acerca das questões apresentadas no parágrafo anterior e as principais referências são: *Teatro de grupo* com Silvia Fernandes (2000) e Rosyane Trota (1995); *Processo colaborativo* com Stela Fischer (2010) e Antônio Carlos de Araújo Silva (2008) e *Trabalho do ator em grupo* com Clóvis Domingos dos Santos (2010).

Já o segundo capítulo denominado de “Desmontagem Cênica” tem como objetivo apresentar uma análise voltada somente para o estudo desse termo, procedimento que se expandiu através das demonstrações de trabalho e investigações cênicas realizadas por grupos de teatro de alguns países da América Latina, como Lima, Peru, Colômbia, Cuba, para citar alguns (DIÉGUEZ, 2009). Portanto, primeiramente apresento uma contextualização de rasuras históricas sobre a desmontagem; após isso, faço uma reflexão conceitual catalogada a partir de poucas bibliografias e também de algumas anotações de palestras sobre o tema; em seguida, de acordo com os estudos de Ileana Diéguez (2009), verso relações que a autora faz da desmontagem com a desconstrução em Jacques Derrida e a filosofia da composição em Edgar Allan Poe. E para contribuir no levantamento de questões sobre temática realizo uma possível conexão com a genética teatral ou genética da encenação de acordo com os estudos de Josette Féral. Para isso utilizo algumas referências, tais como: *Desmontagem* com Ileana Diéguez (2009) e Mara Lucia Leal (2013); *Desconstrução* com Jacques Derrida (2002) e *Genética Teatral* com Josette Féral (2013).

No último tópico do segundo capítulo na discussão sobre desmontagem, utilizo fragmentos de uma entrevista realizada com Tânia Farias, atriz da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, em que eu relato como ocorreu nosso primeiro contato – que foi justamente através da sua desmontagem⁵ – e que a partir desse encontro resolvi estabelecer diálogos direcionados com perguntas sobre o ato pessoal de desmontar os seus processos de trabalho. Dessa forma, neste tópico inicio uma escrita em que a voz em primeira pessoa – de Tânia Farias – passa a ecoar nas folhas desta pesquisa dando lugar à voz corpórea/sinestésica; a voz da experiência.

No terceiro e último capítulo denominado de “Rascunho das poéticas do ator” quase totalmente escrito na voz em primeira pessoa eu faço um relato da minha experiência enquanto ator nos processos de criação cênica contextualizado em teatro de grupo. Neste caso, verso sobre meu primeiro contato com o grupo de teatro na escola até os grupos de teatro na faculdade, colocando uma atenção especial ao *Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho* com a desmontagem escrita dos seguintes espetáculos: Lullaby; Esperando Godot; Primeiro Amor e Siameses. A princípio a desmontagem chamava-se “Experiências do sensível: travessias artísticas” e para este trabalho ganha um formato e denominação especial, chamada de “Rascunho: vestígio das poéticas do ator”.

⁵ Desmontagem “Evocando os mortos: poéticas da experiência”, apresentada pela primeira vez na Universidade Federal de Uberlândia no primeiro semestre de 2013 como parte da programação do “III InterFaces Internacional” organizado pelo Grupo de estudos e investigações sobre criação e formação em artes cênicas (GEAC).

Nas Fontes deste trabalho, acrescentei os vídeos da Desmontagem “Evocando os mortos: poéticas da experiência”⁶, da atriz Tânia Farias e também da minha desmontagem em uma versão anterior, “Experiências do sensível: travessias artísticas”⁷, como links para consulta.

Por fim, em algumas partes deste trabalho eu coloco algumas frases em destaque dentro de pequenos blocos em uma licença poética de enfatizar a voz da experiência como significativo campo desta pesquisa, como já realizado nesta introdução.

⁶ Visualizar esta desmontagem no final da leitura do segundo capítulo.

⁷ Visualizar esta desmontagem no final da leitura do terceiro capítulo.

CAPÍTULO 1 – O ATOR EM TEATRO DE GRUPO

ou sobre rasuras conceituais da pesquisa

1.1. Teatro de grupo: sobre históricos e conceitos

A discussão que busca compreender a terminologia *teatro de grupo* possui um quadro de várias proporções conceituais que não se encerram no campo de um conceito único e fechado, mas estão contaminados em contextos no campo poético, técnico e estético com controvérsias que tornam ainda mais difícil dizer o que significa estritamente este termo.

[...] a primeira coisa que vem à mente é que o “teatro de grupo” é uma tautologia das mais estranhas – todo teatro deveria ser “de grupo”, uma vez que a definição da palavra *grupo*, se consultarmos um dicionário, é a seguinte: “Reunião de seres formando um conjunto”, ou “conjunto de pessoas reunidas em um mesmo local”, ou, ainda, “conjunto de indivíduos com um determinado número de características em comum e cujas relações (sociais, psicológicas) obedecem a uma dinâmica específica”. Segundo essa definição, o teatro é certa e necessariamente praticado por um grupo de artistas e técnicos, mesmo no caso de um espetáculo solo (PICON-VALLIN, 2008, p. 83).

Contudo, o aparecimento desta definição, mesmo que de forma líquida e provocativa, estabelece relação com o modo de fazer e pensar teatro, não associado necessariamente ao conjunto organizacional da palavra em seu sentido primeiro, “o conceito de teatro de grupo indica, assim, uma radicalidade, a exigência de um teatro diferente” (PICON-VALLIN, 2008, p. 85).

A partir dessa nomenclatura observamos várias formas de se trabalhar, desde as mais tradicionais até as mais contemporâneas. O próprio modo de fazer do grupo são condições que determinam sua sobrevivência e longevidade, ao passo em que refletem seu caráter estético e suas soluções para as diferentes resoluções e compreensão da cena.

Um grupo existe não apenas na cena, mas principalmente nas condições que cria para ela, em tudo o que a cena pressupõe. O espetáculo é apenas a parcela do trabalho do grupo que se torna pública. Portanto, o estudo do teatro que ele produz deve ser, antes de mais nada, o estudo do seu fazer teatral, de todas as atividades que se desenvolvem antes, durante e depois da cena – do método organizativo ao processo e criação, do convívio humano à luta pela sobrevivência (TROTTA, 1995, p. 28).

Portanto, podemos pensar que o teatro de grupo é um processo de convívio constante que está relacionado com os modos de criação, percepção, função e opção dos membros. A escolha por esse modo de “fazer/pensar/executar teatral” está diretamente relacionada à estrutura dos artistas criadores. Cada grupo possui seu “projeto artístico” com seus objetivos e ideais que constituem um movimento de identificação. Ou seja, a identificação é compreendida como um fluxo contínuo de desestruturação das formas que são (re)articuladas de acordo com o surgimento das necessidades.

Desse modo, a cada desestruturação são gerados novos atritos inevitáveis à sobrevivência do grupo. De acordo com Maria de Lourdes Rabetti (1993, p.12), é necessário para os grupos “enunciarem, também, as diferenças de percurso, e de assim proclamarem a instauração do que é heterogêneo”. Enunciar as diferenças como um modo de reconhecimento das individualidades que, ao se encontrarem no mesmo espaço, tornam-se conflituosas. Como compreender a noção de grupalidade? Como destacar os possíveis parâmetros históricos e conceituais acerca desse termo?

Neste trabalho, o conceito de teatro de grupo está direcionado ao contexto histórico brasileiro com alguns apontamentos específicos sobre o termo. Portanto, ao nos referirmos ao teatro de grupo no Brasil é importante destacar as diferenças existentes nos processos de criação em conjunto, sejam coletivos ou colaborativos, característicos das décadas anteriores e os princípios norteadores até os dias atuais.

Nas últimas décadas do século XX, houve uma grande transformação no panorama cultural brasileiro que originou um possível surgimento da prática do teatro de grupo produzido a partir da efervescência das artes cênicas no Brasil. Grupos de teatro consolidados em sua forma de produção, atuação e organização que conquistaram espaços significativos, com espetáculos em circulação e locais de trabalho estabelecidos (CARREIRA, 2013). No entanto, essa realidade é estritamente particular de grupos específicos e a maior parte dos grupos brasileiros sobrevive de condições precárias, constantemente ameaçados ao desaparecimento e a falência de suas produções (STREVA, 2014).

Alguns grupos começaram a optar pela criação coletiva caracterizadas pela experimentação, improvisação, produção horizontal e liberdade artística como contraponto à relação verticalizada e autoritária do governo, a exemplo disso temos os grupos: Asdrúbal Trouxe o Trombone (1974); Pod Minoga (1972); União e Olho Vivo (1972). Dessa forma, começou então uma democratização das funções grupais, com a criação de novos textos, temas e formas, construídos pelo ator e pelo diretor, que também se transformava em dramaturgo (FERNANDES, 2000).

Os atores participavam de todas as etapas do processo de criação dos espetáculos – tais como proposição, criação, produção, escrita de texto, atuação – e desempenhavam várias funções como podemos observar no depoimento do ator Hamilton Vaz Pereira, do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone.

Na criação de um espetáculo pra gente, ficou importante não deixar na mão de um autor ou de um diretor a cabeça geral do espetáculo. A primeira atitude, então, era abolir o autor: o grupo seria o autor da transação. Esta descentralização do autor e do diretor tem a ver com um caminho próprio do grupo em acreditar que se as pessoas estão dentro de um esquema de produção, para se sustentar, para comer às custas do seu trabalho, elas deveriam ter uma capacidade maior de imaginar, de querer, de produzir arte, ou produzir teatro. Somos várias sensibilidades dentro de um espetáculo e não a sensibilidade de um autor ou de um diretor a quem todo mundo está filiado (FERNANDES, 2000, p. 71-72).

Os artistas não estavam destinados às funções específicas, mas interligados no projeto teatral coletivo, construindo e investindo no trabalho de grupo e não somente na sua carreira pessoal. Talvez desempenhar somente a função de interpretar significava estar em uma posição hierárquica e autoritária, lugar que não constituía a relação coletivizada. O ator possuía uma autonomia, mas não no sentido autoritário, e sim no sentido propositivo de criação e decisão dentro do conjunto artístico. Rosyane Trotta cita as expressões “grupo-autor” e “ator-autor”, apontando na criação coletiva um lugar em que o ator passou por significativas transformações.

O ator-autor não existe como função autônoma: sua prática está condicionada a um conjunto formado por outros atores que desempenham a mesma função, caracterizando o que se poderia chamar de um grupo-autor, cuja obra se estende além dos limites da cena. Os materiais, as técnicas, as condições que envolvem a obra, o processo e o grupo fazem parte da elaboração desta autoria (TROTTA, 2008, p. 57).

O grupo é formado por um conjunto de potências atorais que, por exigência espontânea da prática coletiva, executam outras funções que não apenas interpretar/representar uma personagem, mas também, junto com os criadores, o ator possui autonomia na criação e autoria do trabalho.

Na prática em que “todo mundo faz tudo” e “todo mundo opina em tudo”, expressão que caracteriza a idéia de criação coletiva colocada por Sílvia Fernandes (2000, p. 72) em seu livro “Grupos Teatrais: Anos 70”, também podemos identificar algumas dificuldades: a fragilidade estética dos espetáculos em seus resultados finais; o tempo excessivo dos

processos de criação sem perspectiva de estréia; a falta de sistematização do trabalho, como aponta Luís Alberto Abreu (2003):

A Criação Coletiva possuía, no entanto, alguns problemas de método. Um deles era talvez a excessiva informalidade do próprio processo. Não havia prazos, muitas vezes os objetivos eram nebulosos e se a experimentação criativa era vigorosa, não havia uma experiência acumulada que pudesse fixar a própria trajetória do processo. Era ainda, uma abordagem da criação totalmente empírica que se resumia, muitas vezes, em experimentação sobre a experimentação⁸.

Na criação coletiva é possível avaliar diferentes ações metodológicas, o que torna ainda mais complicado encerrar em critérios conceituais acerca da temática. Não se pode considerar apenas questões técnicas e estéticas, mas principalmente questões políticas e sociais que são caracterizadas pelo trabalho coletivo que visa à consolidação de um espetáculo com base na criação produzidos através da vivência em conjunto – como forma de resistência cultural ao autoritarismo vigente do governo brasileiro na época.

Com o fim da ditadura na segunda metade dos anos de 1980, ocorreram algumas transformações como a dissolução de alguns grupos teatrais que fecham suas portas. Sem o apoio de empresas patrocinadoras, surge o mercado da televisão, principalmente nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo e os atores dos grupos de teatro – em uma busca solitária – passam a fazer parte dos elencos de peças de teatro, desvinculados de uma identidade grupal. Surge então a *década dos encenadores* com processos de criação hierarquizados e um mercado teatral caracterizado pelos diretores como autores dos espetáculos e centro da elaboração da cena (TROTТА, 2008).

Além disso, o pesquisador André Carreira (2011) coloca no artigo “Teatro de Grupo: um território multifacético” que nos anos de 1980 presenciou-se um movimento com novas referências e procedimentos cênicos através do contato com os grupos Odin Theatret, Farsa, e Tásabile, organizados pelo projeto International School of Theatrical Anthropology (Ista), possibilitando o compartilhamento de metodologias de trabalho entre os grupos teatrais brasileiros e europeus.

Com a consolidação da democratização no Brasil no começo dos anos de 1990, os grupos de pesquisa e produção coletiva voltam a se reunir de forma independente com vistas à profissionalização e a necessidade de relação contínua e duradoura de mercado. Dessa forma são realizados alguns encontros e eventos para investigar o panorama teatral brasileiro como: I Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo, realizado em Ribeirão Preto-SP em 1991 – neste

⁸ ABREU, Luís Alberto. Disponível em <http://escolalivredeteatro.blogspot.com.br/2006/01/processo-colaborativo-relato-e-reflexo.html>. Acessado em 10 de janeiro de 2015.

mesmo ano surge também a Associação Movimento Teatro de Grupo de Minas Gerais – e o II Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo, também realizado em Ribeiro Preto-SP em 1993 (STREVA, 2014).

Tais eventos reúnem grupos com o objetivo de articulação política, intercâmbio cultural e produção artística de reconhecimento sobre o fazer teatral, com a participação dos seguintes grupos de teatro: Grupo Imbuça (SE); Grupo Ói Nóis Aqui Traveiz (RS); Grupo Tá na Rua (RJ); Grupo Parlapatões, Patifes & Paspalhões (SP); Grupo Teatro de Anônimo (RJ) e Grupo Galpão (MG)⁹, para citar alguns.

Na década de 1990 os grupos de criação coletiva produzem espetáculos sob uma nova configuração chamada de Processo Colaborativo, com uma nova definição na função do ator que passa a se relacionar com a criação artística global da obra e a colaborar com os outros criadores na sala de ensaio como: iluminador, cenógrafo, figurinista, diretor, dramaturgo, dentre outros. Mas o que seria a nova expressão *processo colaborativo*? Antônio Araújo nos traz a seguinte colocação.

A expressão *processo colaborativo* começou a ser usada na segunda metade da década de 90 dentro de um contexto de retomada do movimento de teatro de grupo na cena paulistana. O retorno desta perspectiva grupal, que aparece quase como um contraponto à hegemonia do encenador no teatro brasileiro da década anterior, vai, aos poucos, ganhando uma dimensão nacional. Não que os grupos tenham deixado de existir após a década de 70 – entre outros coletivos importantes e atuantes nesse período, poderíamos destacar o Grupo Galpão, o Imbuça, o Ponkã ou ainda o Ói Nóis Aqui Traveiz – mas o forte da produção nacional orbitava em torno dos encenadores. São, desse período, montagens importantes de Gerald Thomas, Ulysses Cruz, Bia Lessa, Gabriel Vilella, entre outros (SILVA, 2008, p. 57).

Os artistas que fazem parte do chamado Processo Colaborativo trabalham no jogo de complementaridade em que cada criador tem uma função específica, mas que possui abertura para receber a colaboração de outras áreas da criação e Silva (2008, p.56) ainda defende que “melhor do que ausência de hierarquias, seja mais apropriado pensarmos em hierarquias momentâneas ou flutuantes, localizadas, por algum momento, em determinado pólo de criação”.

De acordo com os apontamentos anteriores, pode-se traçar possibilidades conceituais acerca da idéia de teatro de grupo. Pesquisadores dessa área de pesquisa, como Carreira (2007) e Trotta (2008), têm abordado que o teatro de grupo se define por uma busca de independência com relação aos paradigmas da indústria cultural, e este posicionamento não seria uma recusa total do mercado de trabalho, mas a busca por um espaço de autonomia e

⁹ Disponível em: <http://www.foradoserio.net/bio16.htm>. Acessado em 10 de janeiro de 2015

criação. A realização de um espetáculo criado em espaço conjunto fortalece a formação dos artistas do processo criativo que, geralmente, desenvolvem suas pesquisas individuais dentro do próprio grupo. Dessa forma, existem pequenas redes de pesquisa e convívio que retroalimentam a rede maior da pesquisa do grupo. Ou seja, cada artista está responsável por um trabalho que exige uma autonomia “que vai se constituindo na experiência de várias, inúmeras decisões, que vão sendo tomadas” (FREIRE, 2005, p. 107). Nessa conjugação entre redes de pesquisa individual e coletiva, Rosyane Trota contribui com a seguinte colocação.

O objetivo de cada integrante é o de formar e expressar a personalidade e a profissionalização do coletivo – e não a sua própria, ou melhor dizendo, quando as individualidades se colocam disponíveis para criar uma cultura comum e se deixar formar por elas (TROTTA, 1995, p. 22).

A participação individual no grupo se estabelece como um verdadeiro exercício de auto-expressão associado ao posicionamento inacabado como um exercício ético. Ou seja, para que a autonomia seja exercida é necessário criar espaço de diálogo e relacionamento contínuo (FREIRE, 2005).

Os pesquisadores Narciso Laranjeira Telles da Silva e Getúlio Goes de Araújo (2014) apontam que neste modo de fazer teatral existem várias formas de grupalidade e que a característica principal deste modo de criação está ligada na coletivização dos processos. E os pesquisadores André Carreira e Valéria Maria de Oliveira (2003, p. 96) identificam o teatro de grupo “como uma promessa de permanente reflexão sobre os fundamentos do teatro, bem como do desejo de construir métodos de formação do ator baseados em uma ordem ética para o trabalho coletivo”.

O teatro de grupo está caracterizado pela noção do trabalho do ator e suas experiências de investigação coletiva/colaborativa, a partir do pensamento crítico e poético que é estabelecido na sua prática de pesquisa. A idéia da criação do ator é o parâmetro que produz a identidade das pesquisas em grupo. O novo olhar sobre o treinamento do ator funciona como uma forma de estabelecer um campo de possibilidades diferenciadas nos procedimentos de criação dos espetáculos. O ator do teatro de grupo tem autonomia no processo de criação com sua capacidade de invenção e reinvenção constante estabelecendo novas formas de pensamentos e construção da cena (CARREIRA, 2007).

As linguagens cênicas colocadas no centro do teatro de grupo estão voltadas para o processo de criação, treinamento do ator, capacidade de experimentação e criação, jogos que permitam a elaboração espontânea dos fluxos de investigação da cena articulados com

projetos de produção de espetáculos, oficinas, palestras, demonstrações técnicas e trabalhos pedagógicos de formação teatral na comunidade (CARREIRA, 2007).

Estar em grupo é estar em constante processo de reinvenção de si mesmo e de compreensão do outro; estabelecer estratégias de oscilação e aceitação das mudanças do processo; articular e rearticular os modos de pensamento; movimentar campos híbridos de oscilação e atrito entre os membros. Eugenio Barba, pesquisador da antropologia teatral e diretor do grupo Odin Theatret, afirma que, para um grupo existir é necessária harmonia.

Harmonia não é beleza estética, mas proporção ativa, movimento em quietude. A necessidade de harmonia não é a necessidade de procurar a solução de um problema, mas o impulso por trocar as coisas de lugar, difícil de explicar até para si mesmo. Harmonia é o acordo entre tensões (BARBA, 1991, p. 20-21).

Em teatro de grupo é inevitável estar em constante ciclo de tensões, choques, riscos e perigos, e a partir das crises se estabelecem as fronteiras conflituosas na busca pelo acordo entre as partes e a combinação, articulação e concordância do organismo do movimento criador, ético, estético e político da cena. O acordo do discurso do teatro de grupo pode ser gerado ou não, dependendo da fruição dos posicionamentos e da idéia de criação cênica das partes do todo.

Em outros termos, para criar, devemos golpear-nos uns aos outros. Nós nos atacamos de maneira criativa, nós podemos nos bater, disputar, desconfiar uns dos outros, propor outras soluções. Entre nós haverá tanto rixas e dúvidas quanto momentos marcados por uma atmosfera viva de trabalho (BOGART, 2003, p. 41).

A sobrevivência do teatro de grupo dá-se através do conflito entre as manifestações, desejos e opiniões que são colocadas em um mesmo espaço de trabalho. No processo criativo o sujeito caminha da pluralidade para a singularidade, ou da singularidade para a pluralidade estabelecendo conectivos do projeto do grupo e os posicionamentos individuais. O objetivo do grupo e a constituição de sua manutenção são baseados, muitas vezes, em artistas com perspectivas ao exercício autoral, no qual a atuação e a composição cênica não se resumem aos procedimentos técnicos, mas aos vários anseios presentes nas questões que são apresentadas em grupo, na busca das potencialidades, motivações, desejos e vocações. Além disso, os membros desempenham vários papéis e se deparam com inúmeros problemas em que a todo tempo se tornam cada vez mais difíceis a resolução destes, como aponta Samantha Agustin Cohen:

No âmbito do TG [teatro de grupo], de modo geral as relações se dão de maneira horizontal. Todos e cada um dos integrantes assumem funções múltiplas. Além de desempenharem suas atividades artísticas, eles dividem a responsabilidade de manter a estrutura organizativa e de produção do grupo. Com a multiplicidade de papéis assumidos e de microrrelações estabelecidas em grupo, a resolução de conflitos torna-se uma ação muito mais complexa que a de um núcleo formado por duas pessoas, ou daqueles agrupamentos em que os cargos são fixos. Quanto maior for o número de participantes, mais complexas serão a teia de microrrelações e, por conseguinte, a resolução de problemas no interior do grupo (COHEN, 2010, p. 77).

No decorrer do convívio e do conhecimento das relações do grupo, os membros criam seus próprios modos de solução e desenvolvem estratégias de organização dos conflitos. Portanto, os problemas são fundamentais para o aprofundamento das idéias que norteiam o processo de criação e, também, o processo de convivência das partes. “Assim, o grupo é constituído por meio da tensão gerada entre distintas forças e do esforço para mantê-las unidas” (COHEN, 2010, p. 76).

A idéia de teatro de grupo também gerou nos processos de criação e nos resultados dos espetáculos novos modos de pensar e novas estéticas geradoras de um conhecimento imagético diferenciado, refletindo diretamente na cena teatral brasileira.

O grupo tem que descobrir técnicas adequadas para o seu próprio processo de produção. Trabalhos encenados por grupos tornam-se, portanto, discussões em torno da linguagem do teatro. O que é o teatro, como ele deve e pode ser, como executá-lo, são questões que permeiam o cotidiano dessas produções (LIMA, 2005, p. 255).

No seu artigo “Quem faz teatro”, Mariângela Alves de Lima (2005) toca nos aspectos criativos dos grupos e revela a necessidade de expandir as fronteiras da cena, prerrogativa que nos faz pensar em arte como vida. A mudança na estética da cena entra em choque com as estruturas rígidas do teatro de empresa e da superficialidade presente no teatro comercial e de grande parte das produções.

A cena torna-se diferenciada com a elaboração e execução dos novos procedimentos de pesquisa nos processos artísticos dos grupos de teatro, que produzem os espetáculos fundamentados da criação e fruição espontânea gerada pelas metodologias que proporcionam a construção de um olhar poético, político e estético caracterizado por um fluxo orgânico e um discurso cênico de todas as partes presentes na criação.

Neste tópico sobre teatro de grupo – na breve trajetória histórica e nas possíveis conceituações apresentadas – arrisco observar que as referências ora são sólidas, ora são líquidas, outrora são as duas coisas e ao mesmo tempo não são nenhuma delas. E isso reflete o próprio caráter efêmero e subjetivo presente não só no teatro de grupo, mas também nas

relações humanas que circundam este fazer. A exemplo disso houve duas etapas no modo de criação em teatro de grupo apresentadas anteriormente – denominadas pelos pesquisadores da área como *criação coletiva* e *processo colaborativo* – que ora tem relações, outrora tem divergências, e serão discutidas no tópico a seguir.

1.2. Criação coletiva e Processo colaborativo: conexões e paradoxos

A escolha por determinadas formas de “fazer teatral” é o reflexo direto da estrutura do grupo de criadores. Cada grupo possui o seu “projeto artístico” que contém o seu perfil provisório – levando em consideração que esse perfil se modifica com os acontecimentos – que traça os objetivos e parâmetros e, com muita insistência e dedicação, devem ser seguidos ou descartados de acordo com as necessidades de trabalho e de cada criação.

No caso de uma experiência teatral coletivizada, presume-se a criação de um espaço no qual cada artista possa construir e colaborar com seu saber específico, ou seja, em um desejo de formar, com os outros criadores, um conjunto de saberes coletivos (SANTOS, 2010, p. 21).

Nessa prerrogativa de Clóvis Domingos dos Santos (2010) – colocada em sua dissertação de mestrado denominada de “A Cena Invertida e a Cena Expandida: projetos de aprendizagem e formação colaborativas para o trabalho do ator” – a individualidade e a coletividade se estabelecem pela vivência, experiência e criação em grupo, apontando para a importância do trabalho em equipe. Porém, “não é certo dizer que, na criação coletiva, diluem-se, prioritariamente, as funções que passam a ser assumidas por todos os integrantes da equipe. Essa seria uma maneira reducionista e estigmatizada de conceituá-la” (FISCHER, 2010, p. 72). Fernando Peixoto em seu livro “Um teatro fora do eixo: Porto Alegre” coloca algumas observações acerca do termo.

A partir de uma postura ideológica próxima ou vizinha do anarquismo, seria um processo que acaba com a presença, no grupo, de alguém como ‘chefe’ ou ‘autor’ ou ‘diretor’, porque para estes isto seria a negação do conceito, já que todo grupo é igual e deve participar igualmente no processo criativo (PEIXOTO, 1993, p. 4).

Não existe um cabeça-chefe dentro do processo de criação. Todos os artistas são responsáveis pela apropriação do discurso e da elaboração da cena; um processo, aparentemente, sem hierarquia. Esse modo de criação dentro do grupo é análogo com o

processo de trabalho do Living Theatre¹⁰ que desenvolveu um trabalho coletivo com os membros do grupo e, quando veio ao Brasil em 1970, influenciou o grupo brasileiro Teatro Oficina, compartilhando novos procedimentos de trabalho coletivo na criação teatral. Ainda pode-se destacar as influências de Antonin Artaud ao grupo Living Theatre, assim como as idéias de Bertolt Brecht que foram de grande importância para a criação do grupo La Candelaria¹¹ por Santiago Garcia, na Colômbia. (NICOLETE, 2002). Em segunda colocação apontada por Fernando Peixoto, temos a seguinte citação:

Um coletivo em processo de criação, do texto ou do espetáculo, ou de ambos, significa uma participação essencial e íntegra de todos, mas permanecem como coordenadores ou organizadores dessa vontade coletiva, figuras que assumem as tarefas de ‘autor’ ou ‘diretor’ (PEIXOTO, 1993, p.4).

O processo de criação coletiva pressupõe-se uma via democrática sem excluir delegação de responsáveis para a administração de determinados setores. A divisão de tarefas é conservada de acordo com a especialização das funções e a partir do interesse dos integrantes que podem contribuir – colaborar – em diferentes campos da criação (FISCHER, 2010). Ou seja, podemos observar uma aproximação da criação coletiva com os conceitos de processo colaborativo apresentados por alguns pesquisadores, porém, “não se trata de um mesmo fenômeno, apenas alcunhado de forma diferente. Ainda que o processo colaborativo se constitua como uma decorrência ou uma reconfiguração da experiência da década de 1960 e 1970” (SILVA, 2008, p. 112). No processo colaborativo as funções são devidamente separadas, no entanto, tais funções não são autoritárias e são realizadas através da colaboração do coletivo envolvido na criação. O diretor Antônio Araújo faz a seguinte colocação sobre o procedimento de trabalho do grupo Teatro da Vertigem.

Em nosso trabalho, contudo, utilizamos o conceito de “coletivo” associado a um modo de fazer, à maneira como as diferentes funções ou atribuições se articulam rumo à criação da obra cênica. Nessa perspectiva é que utilizamos a noção de “dinâmicas coletivas de criação”, cujo atento e foco se encontram em um processo compartilhado, cooperativado e democrático do fazer artístico. Ou seja, não há um criador epicêntrico para onde tudo convirja, mas um conjunto de criadores que vão definindo, coletivamente, os rumos, os conceitos, as práticas e as materializações de sua obra/processo (SILVA, 2008, p. 6).

¹⁰ O Living Theatre foi criado pelos artistas Julian Beck e Judith Malina nos Estados Unidos na década de 1950. Este grupo norte-americano criou espetáculos que contestavam a sociedade capitalista e recusavam o tradicional circuito de teatro comercial da época.

¹¹ Grupo expoente da criação coletiva na América latina, dirigido por Santiago Garcia há mais de 40 anos.

A criação coletiva e o processo colaborativo possuem pontos de relação e divergências em seus procedimentos, assim como metodologias e resultados diferentes. Nesse sentido se estabelece a operação de uma técnica/estética/política de organização de grupo com funções dentro e fora da cena, o que torna ainda mais complexo o fazer artístico. Dessa forma, as questões são decididas com base nas regras estabelecidas pelo coletivo teatral, que são discutidas, pensadas, anotadas, elaboradas e colocadas em prática de acordo com a necessidade do conjunto, a partir do movimento espontâneo do grupo. Estes processos contribuem para o desenvolvimento da liberdade individual, resultante de uma prática em conjunto. Cada indivíduo possui o livre arbítrio para criar em diferentes aspectos e é estimulado dentro das vias das normas do coletivo; desenvolvem a capacidade de se movimentarem com o grupo e ao mesmo tempo possuem um movimento de criação pessoal (FISCHER, 2010).

É importante destacar que este é o viés buscado, mas não é em todas as vezes que ele é alcançado, principalmente em casos de urgência em que se faz necessária a decisão mais rápida e o diretor, coordenador, ou responsável pela administração do processo é a chave-mestra que resolve a questão em sua ordem final. Deve-se eliminar os anseios de ordem individual para que o trabalho aconteça, o que torna inevitável – em possíveis casos – um dos membros do grupo sentir-se tolhido e inútil para a criação. Quanto mais energéticas e incisivas for a personalidade dos membros, “quanto mais acirrado o embate entre as questões de conflito, mais vivo o processo de construção pode se tornar” (FISCHER, 2010, p. 78). Sobre as decisões e tensões existentes na sua companhia, Antônio Araújo faz a seguinte citação:

Durante os ensaios é bastante comum o choque ou a contraposição de visões de mundo díspares. Tais contradições, contudo, não são extirpadas, mas sim, alimentadas. Ou seja, elas estarão explicitamente presentes dentro da obra, revelando cisões inerentes ao grupo. Por outro lado, haverá o movimento de busca por territórios intermediários, mínimos denominadores comuns, enfim, soluções viáveis para que os diferentes pontos de vista sejam atendidos (SILVA, 2008, p. 80).

No processo colaborativo do grupo Teatro da Vertigem o exercício constante para a agregação das individualidades e os seus diferentes pontos de vista é o trabalho de ouvir o outro e tentar encontrar soluções na criação em que todos sejam atendidos. O confronto entre os posicionamentos e o atrito entre as opiniões deve ser um ideário construtivo, o que torna o trabalho mais desafiador para grupos com esse perfil. O objetivo em atender todas as individualidades no processo de criação é construído através de uma “ética interna” capaz de

conter o pensamento egocêntrico e autoritário nas relações do grupo. Mesmo assim, é importante ressaltar – repetidas vezes – que este objetivo pode ser alcançado ou não dependendo da relação dos membros. E pode ocorrer, em casos mais sérios, o cancelamento do espetáculo ou o encerramento do grupo (FISHER, 2010).

No procedimento da criação coletiva ou processo colaborativo existem choques e tensões que buscam solução através da dialética das decisões, do posicionamento crítico e da criação, afirmados nos conflitos da dinâmica do grupo. E na citação a seguir a autora aponta também suas possíveis diferenças.

O diferencial encontra-se no resultado final que, enquanto na criação coletiva é usual considerar todas as opiniões e sintetizá-las de acordo com o ideal do grupo, no processo colaborativo, o responsável pelo seu campo estabelecido de acordo com a divisão das funções é quem irá determinar o ajuste que melhor responde à ação cênica (FISHER, 2010, p. 80).

Ou seja, de acordo com a autora, enquanto na criação coletiva as funções são líquidas e solucionadas por todos os criadores, no processo colaborativo, apesar da ordem coletiva presente no processo, há a presença de responsáveis por cada função, que durante a construção do espetáculo, recebem colaborações externas.

É importante colocar que essas condições do “fazer teatral” não são colocadas como metodologias únicas de trabalho, mas como espaços de vivências e experiências colocadas em jogo e determinadas a partir das regras modificáveis – espaço de erros, tentativas, repetições e experimentações. Ou seja, cada processo pode ser considerado único e específico com potências de criação, que não possuem princípios que são reproduzidos, e sim, estabelecidos e movimentados em cada processo. Dessa forma, podemos destacar: proposições horizontalizadas, funções específicas ou coletivizadas, interferências constantes, experimentações criativas, diálogo de complementaridade, ausência de hierarquias ou hierarquias momentâneas, dentre outros. Em entrevista realizada por Stela Fischer para sua pesquisa de mestrado, temos uma colocação de Paulo Flores, diretor, fundador e membro de grupo Ói Nós Aqui Traveiz a respeito da solução das divergências e choques no processo de criação do grupo.

O que define o trabalho do Ói Nós é a ideologia bem precisa que é a nossa base. Agora, como se alcança que todos os integrantes caminhem no mesmo sentido, mesmo com as diferenças, cada um com sua experiência e no seu momento de vida, realmente é uma dificuldade. O teatro só se realiza porque encontramos o equilíbrio, o trabalho do grupo se harmoniza. O que move o grupo é acreditar que seja possível construir uma relação socialista, solidária. Estamos nessa busca de harmonizar (Entrevista de Paulo Flores para Stela Fischer, em julho de 2002).

O constante exercício na luta pela equalização das diferenças e o anseio pela equiparação dos modos de pensamento é o trabalho rotineiro e o quebra-cabeça que movimenta os processos de criação do grupo do sul do país. O conflito e as tensões são trabalhados com o objetivo de encontrar um possível equilíbrio que harmonize o ideal do projeto na criação. Na citação observo que há uma preocupação no respeito pelo posicionamento do outro e uma busca permanente pela compreensão. O que não deve ser fácil, mas construído diariamente.

No trabalho em grupo com criação coletiva ou processo colaborativo há um movimento de destruição, construção e reconstrução. Processos de criação em nível de linguagem, de conceituação e procedimentos. Os artistas estão sujeitos a um processo desafiador e instável em que a interferência de todos os indivíduos do grupo causa a confrontação necessária à construção do espetáculo. Desta forma, tem-se uma criação baseada na obra em processo por conta do acaso, dos acontecimentos, das falhas e experimentações na trajetória da criação. A obra nunca está totalmente encerrada ou construída por materiais sólidos, mas pela adição de procedimento, de recortes, soluções, problemas, dificuldades e descobertas. O tempo necessário para a criação da obra é, muitas vezes, imprevisível e exige paciência na convivência com os conflitos que possivelmente desgastam as relações e continuidade do processo (SANTOS, 2010).

A partir dos apontamentos colocados até agora e das relações e contradições existentes nos procedimentos para a construção dos espetáculos, apresento a seguir um quadro de características da criação coletiva e dos processos colaborativos sem distinção ou valorização de um ou de outro, como um possível mapeamento de trabalhos presentes nos dois âmbitos de operacionalização, conjugados e sistematizados no mesmo quadro a partir das leituras realizadas para esta pesquisa. Este trabalho não pretende um estudo aprofundado da temática, mas somente a apresentação de proposições acerca do tema com o objetivo de situar a criação e a poética do ator nesse tipo de trabalho coletivo/colaborativo.

QUADRO 1 – Criação coletiva e Processo colaborativo

Atitude autoral e propositiva;

Os atores, o diretor e todas as outras funções elaboram em conjunto a concepção, construção e produção do espetáculo ou a encenação se constrói na proposição do diretor durante o processo de criação;

Elimina-se o autor dramático como função específica e especializada ou insere-se o escritor no processo de criação, como função específica e especializada;

O ponto de partida para a experimentação cênica é a proposta criada pelo grupo ou pelo projeto apresentado pelo encenador;

Vontade e capacidade de cooperação;

Existência e potencialização de funções artísticas específicas, definidas antes do início dos ensaios;

Tempo indeterminado de ensaio;

Interesse em pesquisa e experimentação;

Realização de pesquisa teórica e de campo;

Texto e cena são instâncias indissociáveis ou cabe ao diretor e dramaturgo estabelecer a forma como se opera o diálogo entre texto e cena;

Prática baseada em improvisações;

Construção cênica ancorada na tensão entre depoimento pessoal e depoimento coletivo;

Ênfase no caráter processual, incorporando o precário e o inacabado à própria constituição da linguagem;

Perspectiva de compartilhamento pedagógico;

Abertura do processo de ensaio a estagiários, convidados e público interessado;

Interferência dos espectadores na construção da obra.

Nota: Proposta adaptada pelo autor com base nas características da criação coletiva e do processo colaborativo apresentados pelos pesquisadores Rosyane Trotta (2008) e Antônio Araújo Silva (2008) em suas teses de doutorado referenciadas neste trabalho.

Se, por um lado, os pesquisadores apresentam esses procedimentos como característicos deste tipo de “fazer teatral”, por outro lado, é importante observar que há também suas exceções e discrepâncias, assim como outros tipos de produção e realização de processos por outros grupos em contextos diferentes. Faz-se necessário esclarecer que Trotta (2008) faz seus apontamentos de acordo com uma perspectiva histórica nos modos de criação teatral de alguns grupos brasileiros na passagem das décadas de 1960/70 para 1980/90 e que Antônio Araújo (2008) se baseia no tipo de procedimento realizado pelo seu grupo – Teatro da Vertigem – para apresentar o espaço metodológico de construção dos espetáculos. Estamos tratando de um possível campo de estudo e não de idéias fechadas e acabadas. Observo mais, acredito que seja um tipo de procedimento específico e não o melhor e mais inovador campo de trabalho de criação cênica, assim como aponta Mirian Rinaldi na sua dissertação de Mestrado “O Ator do Teatro da Vertigem: o processo de criação de Apocalipse 1,11”.

Não consideramos o processo colaborativo uma maneira eficiente de se criar espetáculos, seja no sentido de produzir o efeito desejado como de garantir bom resultado. Pois, como vimos, ele se faz de tentativas e erros, de exaustivo compartilhamento de escolhas, de discussões, por vezes complexas, que exigem longos períodos de produção. No entanto, ele permite o desenvolvimento de outras habilidades, decorrentes das interferências em distintas áreas de criação. Para que isso ocorra é necessário um corpo coletivo com potencialidades além daquelas específicas em sua área de atuação, além de desejo propositivo (RINALDI, 2006, p.20).

Os processos de criação se transformam e se modificam gradativamente, possuindo seus equívocos e suas virtudes de trabalho. A proposição contínua da coletivização é uma característica que reverbera no pensar/fazer deste tipo de trabalho, o que possibilita, muitas vezes, o aprendizado e a criação de potencialidades no indivíduo que até então as desconhecia. No entanto, “o processo colaborativo só faz sentido como ferramenta de conscientização, desalienação e coletivização, isto porque muitos processos podem ser, na verdade, estratégias de autoritarismo e centralização por parte de algum criador” (CARVALHO, 2009, p. 68).

Na dissertação de Mestrado “O Ator em Questão: Um foco na função do ator no Processo Colaborativo do Grupo Teatro Invertido” de Rita Maia, a autora aponta relações do processo colaborativo com a discussão de “poder” e “saber” em Michel Foucault, na tentativa de exemplificar como se dá o jogo colaborativo na relação entre as forças dentro do processo de criação.

O poder, para Foucault, não é uma coisa, algo que se toma ou se dá, se ganha ou se perde. É uma relação de forças. Circula em rede e perpassa por todos os indivíduos. Neste sentido, não existe o “fora” do poder. Trata-se de um jogo de forças presentes em toda a sociedade (MAIA, 2010, p. 31).

A relação do processo colaborativo com “poder” e “saber” apontada por Maia (2010) se dá através da circulação dos poderes, ou melhor, da circulação dos saberes no processo criativo que é praticado de forma alternada e coletivizada, em que não fica centrado em um único criador. Os saberes da cena e os procedimentos no processo de criação estão disponíveis para todos. Nesse caso, o grande desafio é colocar o poder em circulação nos modos de decisão do grupo e acredito que o bom senso, o diálogo e a ética são pontos norteadores nesse trajeto de construção – um grande exercício de formação na criação coletivizada do artista. Nesse sentido, na tentativa de atender todos os saberes e todas as vozes presentes no processo de criação, algumas expectativas são frustradas e/ou transformadas em outros desejos, que devem entrar em consonância com o grupo. O acordo entre as partes são colocados em jogo e os espaços de artesanaria do pensamento coletivo acontecem em prol da construção do espetáculo.

É indispensável a disponibilidade para falar e ouvir e, mais do que tudo, para refazer. Isso demanda maturidade nas relações grupais e a confiança de que as melhores escolhas serão feitas em prol do trabalho, acima de qualquer vaidade ou visão pessoal. Nesse sentido, podemos dizer que o Processo Colaborativo demanda qualidade poética, na maneira de fazer, e ética, na inter-relação dos artistas e destes frente à obra (RINALDI, 2006, p. 21).

Nesse processo entre ética e estética na criação do espetáculo, há um sistema polifônico de vozes em articulação e compartilhamento de idéias que “caracteriza-se pela presença simultânea de vozes autônomas e a criação se dá a partir de materiais heterogêneos” (SILVA, 2008, p. 79). No processo colaborativo há uma aprendizagem através dos próprios processos na resolução das tarefas, no levantamento de questões, na tentativa de solucionar desafios, no quebra-cabeça dos problemas e na própria vivência e experiência de todo esse processo.

Um processo de natureza tateante, composta pelo movimento contínuo de se fazer, desfazer e refazer. Ele é regido pelo princípio da incerteza. No desenrolar de sua trajetória, os poucos marcos de orientação sinalizam, às vezes, apenas aquilo que não se quer. O descarte, o “não”, a recusa tem força de germinação. A forma vai surgindo de uma dinâmica de exclusões. Por esse ângulo, o processo não é democrático, ele não acolhe tudo, ele expõe e regurgita, põe para fora, elimina. Por outro lado, na medida em que permite que os elementos, as propostas, as idéias venham à tona e sejam discutidas e/ou experimentadas, ele assume um caráter democratizante. É esse o lugar paradoxal do processo colaborativo (SILVA, 2008, p.85).

As indecisões, problemáticas, escolhas e dúvidas são resolvidas de forma conjunta e os próprios problemas podem ser resolvidos na prática da cena, em que todos podem opinar, decidir ou até votar pela melhor proposta. E quando a dúvida persiste ou o encontro pela solução estética não atende as necessidades do grupo são realizadas novas pesquisas e experimentações, tornando a investigação ainda mais provocadora. Nesse caso, “quanto mais pomos em prática a nossa capacidade de indagar, de comparar, de duvidar, de aferir, tanto mais eficazmente curiosos podemos nos tornar” (FREIRE, 2005, p. 62). Os criadores estabelecem relação no verdadeiro laboratório de pesquisa com indagações constantes. Silva (2008) ainda coloca que no processo colaborativo o “procedimento de criação” e o “espetáculo” são experimentados com o mesmo valor estético.

Ao analisarmos o processo colaborativo, percebemos que ele não tem uma estrutura homogênea, nem metodologia rígida e nem mesmo compreende um único estilo. Ao contrário, trabalha com procedimentos e técnicas variadas e os espetáculos dele resultantes têm linguagens as mais distintas. Trata-se, fundamentalmente, de um processo de caráter experimental (SILVA, 2008, p. 66).

“Experimentação” talvez seja uma das melhores denominações para o processo colaborativo, tendo em vista que o termo assegura o erro e a tentativa como pressuposto de investigação e descoberta que existem neste campo. Proposição de questões e levantamento de materiais em que “a liberdade amadurece no confronto com outras liberdades e na defesa de seus direitos em face de qualquer autoridade” (FREIRE, 2005, p. 105). Os comprometimentos e os riscos são essencialmente exercidos pelo artista no ato da criação. Estar disponível ao acaso, ao desconhecido, avaliar-se o tempo todo e reconhecer seus próprios limites e também os limites do outro dentro da investigação.

Assim, as relações de criação se contaminam e são influenciadas pela produção e indagação dos membros participantes do processo. Assim como aponta Cecília Salles no livro “Redes da Criação – construção da obra de arte”.

É interessante pensar que a rede da criação se define em seu próprio processo de expansão: são as relações que vão sendo estabelecidas durante o processo que constituem a obra. O artista cria um sistema a partir de determinadas características que vai atribuindo em um processo de apropriações, transformações e ajustes; que vai ganhando complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas (SALLES, 2006, p. 33).

À medida que as relações acontecem, o movimento da criação pode ser expandido no complexo jogo de inter-relações em que os criadores estabelecem campos de conhecimentos e tornam-se apropriados um dos outros na contínua rede de cooperação. Aliás, levando em

consideração o significado das palavras *coletivo* e *colaborativo*, o dicionário Aurélio nos orienta para as seguintes colocações. Coletivo: Que pertence a muitos. Diz-se de substantivo que, mesmo no singular, representa pluralidade. Colaborativo: Trabalhar em comum com outrem. Ter participação em obra coletiva, geralmente literária, cultural ou científica¹².

Os dois significados apresentam sorradeiras conexões e paradoxos e a discussão não pretende finalizar nesse sentido, mas provocar os sentidos da linha tênue existente nas duas áreas e os procedimentos de criação, que se confundem e se relacionam e que, definitivamente, não possuem significados concretos, mas estão mergulhados neste campo líquido da discussão.

Arrisco dizer – e até prefiro – que os dois modos de criação, se é que existem modos totalmente diferentes, estão submersos no campo de uma *rede cooperativa* e que independente de como se originam ou se desenvolvem os processos criativos, podemos observar que há um constante jogo de cooperativismo em que o ator pode “colaborar no coletivo” independente dos modos de operacionalização. E o próprio dicionário Aurélio também nos assegura que o significado de Cooperativo é prestar cooperação. Operar simultânea ou coletivamente; colaborar. Dessa forma, não apresento nada de novo, mas proponho uma possível palavra que possa dar conta deste espaço confuso presente na esfera da discussão e que reverbera totalmente na criação do ator e no desenvolvimento de suas potencialidades na cena, aspecto que será discutido a seguir.

1.3. O ator-expandido em rede cooperativa

Ao analisar o repertório histórico da interpretação no teatro, podemos observar a preocupação de alguns teóricos ou encenadores com análises significativas acerca da arte teatral, principalmente nos métodos de formação e criação sobre as funções do ator na cena; o ator como veículo central na arte teatral.

Com datas a partir do século XX, o desenvolvimento da arte do ator acontece através dos estúdios, laboratórios, oficinas e ateliês de criação teatral que surgem como novos espaços para a proposição de metodologias investigativas da formação do ator. A valorização do ator também ocorre a partir dos diretores pedagogos com contribuições no exercício da formação pedagógica – através de Constantin Stanislavski; Vsevolod Meyerhold; Jerzy Grotowski; Eugenio Barba; Peter Brook, para citar alguns (FISCHER, 2010).

¹² Disponível em: <http://dicionariodoaurelio.com/>. Acessado em janeiro de 2015.

Nas possibilidades artísticas e nos processos da cena, a criação do ator torna-se expandida, no qual podemos destacar sua vivência em teatro de grupo – espaço que privilegia a construção de experiências cênicas – em que a autonomia, como lugar de decisão e responsabilidade, é a premissa do processo contínuo no exercício da criação cênica (SANTOS, 2010).

O ator coloca em prática novos princípios em rede cooperativa (coletiva/colaborativa), por exemplo: criação de uma nova linha própria de trabalho, contaminação de práticas artísticas, desenvolvimento de novas habilidades e estratégias, disponibilidade e maior abertura na relação com o outro, dentre outras. Desta forma, é possível, nos processos de rede cooperativa que o ator entre em contato com novas possibilidades de criação a partir da relação em teatro de grupo?

Com as contribuições do educador brasileiro Paulo Freire pode-se destacar uma importante relação da criação do ator em teatro de grupo com a pedagogia da autonomia, que diz:

Amadurecimento do ser para si, processo e vir a ser. Não ocorre em data marcada. É nesse sentido que uma pedagogia da autonomia tem de estar centrada em experiências estimuladoras da decisão e da responsabilidade, vale dizer, em experiências respeitosas da liberdade (FREIRE, 2005, p. 107).

Apesar de o educador especificar os seus estudos na educação em defesa da classe opressora e marginalizada, é possível estabelecer, com as devidas limitações, uma relação significativa do aspecto da autonomia com a criação do ator em teatro de grupo. O ator autônomo, através das experiências coletivas/colaborativas, estabelece relações de intervenção e transformação capaz de dialogar através de uma vivência compartilhada, sendo um sujeito-artista que atua na costura dos tecidos da cena e na construção de uma obra teatral.

Então, o ator passa a fazer novas conexões e o seu trabalho não se resume em somente criar uma personagem, mas também explora novas capacidades criativas no fazer/pensar/elaborar os outros elementos da cena (DESGRANGES, 2003). De acordo com Alberto Guzik (1944 – 2010), no Brasil, o ator torna-se o centro do processo de criação cênica na última década do século XX, logo após o breve período da chamada era dos encenadores das décadas anteriores.

Os palcos de teatro têm um novo dono: o ator. Depois de algumas décadas submetidos à vontade e aos caprichos dos diretores todo-poderosos, os atores a partir de meados dos anos de 1990, reocuparam à custa de intensa pesquisa e desempenhos marcantes o centro do processo de criação (GUZIK, 2002, p. 105).

O ator passou a desenvolver novas habilidades com relação ao seu cargo o que tornou sua atividade plural e exigente, tendo participação em quase todos os procedimentos da rede cooperativa (coletiva/colaborativa), não só nas experiências de construção e composição da cena, mas também nas tarefas administrativas e de produção do grupo. O ofício do ator está caracterizado pelo caráter técnico/estético e também pela autonomia criativa, reinvenção, pesquisa, formação e desenvolvimento de outras potências artísticas, desenvolvendo a capacidade de orientar sua própria trajetória técnica e formativa. De acordo com Antônio Araújo – diretor do grupo Teatro da Vertigem – em entrevista concedida à pesquisadora Stela Fischer, ele faz a seguinte colocação sobre o papel do ator no grupo.

É o ator que vai opinar, sugerir, propor, compartilhar, interferir na criação do outro e essa interferência deve necessariamente ser bem-vinda. [...] Não é o ator da “marca”. É um ator propositivo, o ator que pensa, que discute os rumos do trabalho. Em geral, no teatro mais convencional, o conceito da obra está muito ligado ao dramaturgo e ao encenador. O ator está como um executor, um fazedor. É claro que o ator é um fazedor, é ele quem vai estar diante do espectador. Mas o fato de ser um fazedor, não suprime a possibilidade de pensar os rumos da obra. (Entrevista de Antônio Araújo para Stela Fischer, em julho de 2002).

O ator atua principalmente nas decisões e rumos da composição e produção cênica. Ele pode pesquisar e propor idéias, inclusive, em atividades que possuam criadores específicos, pois estes estão abertos à criação de modo compartilhado em que os horizontes metodológicos se expandem para a zona da colaboração em coletivização. Em alguns casos, os grupos que criam em rede cooperativa (coletivo/colaborativo) estabelecem no início do processo as ideologias estéticas do trabalho ou os anseios poéticos e os discursos que pretendem abordar no espetáculo – e estes também podem gerar outras propostas técnicas e poéticas dependendo das escolhas e transformações decorrentes da trajetória criadora. O ator e os outros criadores selecionam materiais de pesquisa e criação e a partir deste levantamento iniciam as improvisações e experimentações – em alguns casos na elaboração do texto e da composição da encenação (FISCHER, 2010).

A autonomia criativa é a grande responsável para selecionar os modos de produção da cena. O ator é o artesão que tece as articulações poéticas ocorrentes na sala de ensaio através dos materiais que são explorados no confronto com o espaço físico, palavras, luz, objetos, ações físicas dos outros criadores, dentre outros aspectos. O posicionamento do ator diante da criação da obra pressupõe um engajamento poético, ético, ideológico e político, um espaço

em que a subjetividade dialoga e/ou se confronta com a coletividade gerando idéias, contaminações e novas relações (SANTOS, 2010).

No percurso da criação cênica, o ator se movimenta por associações pessoais, descobre sua apreensão da realidade, questiona os diferentes elementos materiais e imateriais que surgem na trajetória da criação e se coloca em uma atitude investigatória de pesquisa. E parafraseando Paulo Freire (2005) o sujeito-ator está na condição de um sujeito-inconcluso e trabalha de forma ativa, intervencionista e propositora na transformação do mundo – na transformação do processo de criação cênica, para ser mais específico.

O ator tornou-se o centro do processo criativo e o protagonista nos trabalhos dos grupos de teatro na atualidade, interferindo na concepção da encenação, na construção da dramaturgia, na produção e gestão artística e na sua qualificação e formação técnica, garantindo maior domínio da sua arte. Trabalhar a voz e o corpo da personagem, criar aspectos pré-estabelecidos pelo dramaturgo do texto, construir características psicológicas são algumas das atividades exercidas pelo intérprete. No entanto, nos processos contemporâneos de criação cênica o papel do ator como criador vai um pouco além das funções citadas.

Para André Carreira (2007), a noção de ator-criador está vinculada à interferência do ator na autoria do texto e na concepção da encenação. Em sua análise realizada na investigação de alguns grupos de teatro brasileiro na atualidade ele delimitou algumas denominações do ator no processo de teatro de grupo em três aspectos: *ator-autor*, que é a participação direta do ator na construção do texto cênico e dramático ou sua intervenção na dramaturgia trabalhada; *ator-criador*, que é a intervenção do ator na composição dos elementos da cena e a investigação a partir das experimentações práticas em sala de ensaio, essa contribuição pressupõe que os outros criadores ainda assinem suas respectivas funções (diretor, dramaturgo, iluminador, cenógrafo, dentre outros); *ator-encenador*, o ator que tem total interferência na concepção da encenação que é assinada coletivamente.

Todas essas nomenclaturas têm por objetivo expressar uma práxis, uma condição de trabalho que orienta a criação do ator. Apesar dos conceitos ainda em forma genérica, observamos noções da multiplicidade das linhas de trabalho do ator na cena contemporânea.

A respeito das idéias apontadas por André Carreira – considerando as experiências do ator em teatro de grupo – temos três respectivos exemplos a citar. O *ator-autor* pode ser observado na criação do espetáculo “Gaiivota – tema para um conto curto”, baseada na obra

original de “A Gaiivota” do dramaturgo de Anton Tchekhov, realizada pela Cia. Dos Atores¹³, na cidade do Rio de Janeiro, em 2007. No processo de criação, o grupo parte de um texto clássico para cortar, fragmentar, reconstruir e ressignificar em uma narrativa própria, metalingüística e com depoimentos não ficcionais dos próprios atores na encenação do espetáculo. Já no *ator-criador* temos o exemplo do grupo Teatro da Vertigem¹⁴, no qual a figura do diretor e dramaturgo existem, e também permitem a interferência direta do ator na criação. Podemos citar a produção de três espetáculos – Trilogia Bíblica – produzidos em espaços alternativos e públicos da cidade de São Paulo para a elaboração dos seus projetos artísticos. A experimentação dos atores nesses espaços e a utilização dos materiais bíblicos produziam a criação dos outros elementos da cena. Tais espetáculos são, “O Paraíso Perdido” encenado no interior de um templo religioso católico; “O Livro de Jó” encenado em vários compartimentos de um hospital desativado; “Apocalipse 1,11” encenado em um presídio abandonado. E para citar o *ator-encenador* temos a Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz¹⁵ que privilegia a interferência de todos os criadores no processo de encenação em que não há ficha técnica específica de funções, mas uma afirmação de todos os participantes como criadores de todos os elementos do espetáculo (CARREIRA, 2007).

No processo em rede cooperativa, de acordo com o nível de interferência do ator, essas funções se diferenciam seja na participação da autoria da cena, dramaturgia, linguagem, estética do grupo, práticas pedagógicas e de gestão e produção; podemos identificar uma polivalência de funções colocados por Patrice Pavis (2001) sobre os processos de criação coletiva/colaborativa.

A ampliação da interferência do ator na construção da obra teatral contemporânea não é resultante do acaso, mas de uma série de ideologias éticas, políticas e estéticas surgidas no seio do teatro de grupo. No caso dos processos de rede cooperativa (coletivo/colaborativo), todos os artistas possuem o mesmo grau de valor e contribuem com seus pontos de vista e sugestões na construção do espetáculo. Ao investigar grupos de teatro brasileiros de rede cooperativa – criação coletiva e processos colaborativos – Sílvia Fernandes aponta que a função do ator sofreu modificação nos grupos estudados, e o ator não é somente um

¹³ A Cia. dos Atores é um grupo da cidade do Rio de Janeiro, que existe desde 1988, que trabalha com processo colaborativo e os criadores interferem livremente na construção dos espetáculos. Mais informações: www.ciadosatores.com.br.

¹⁴ O grupo Teatro da Vertigem iniciou seus trabalhos em 1991, na cidade de São Paulo e inovou a cena contemporânea brasileira, criando espetáculos a partir da criação colaborativa e se tornou referência na história o teatro nacional. Mais informações: www.teatrodavertigem.com.br.

¹⁵ A Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz surgiu em 1978, na cidade Porto Alegre, e durante mais de três décadas construiu uma história que marcou definitivamente a passagem cultural do Brasil. O teatro como modo de vida e veículo de idéias é a sua defesa. Mais informações: www.oinoisaquitraveiz.com.br.

“executor” da arte de interpretar personagens, mas também exercita novas capacidades como criação e adaptação de textos, concepção e execução de figurinos, compositor de músicas, idealizador de iluminação, gestor e produtor cultural, dentre outros.

Operacionalizada por meio do jogo dramático e das improvisações, [...] resulta na inauguração de um modo próprio de ser ator, que se afasta da mera função de intérprete de uma personagem. Mantendo-se ainda como mediador do mundo imaginário projetado em cena, o ator de teatro de grupo trabalha todos os elementos que compõem o espetáculo (FERNANDES, 2000, p. 236).

Na construção do espetáculo a função de todos os criadores torna-se imprecisa e os limites da criação estão cada vez mais invisíveis. Segundo André Carreira a autonomia do ator é observada na participação da gestão cooperativa do grupo e na ruptura da hierarquia no processo de criação. Esta autonomia é assegurada por uma escolha do grupo no modo de fazer e pensar a cena, que pressupõe um posicionamento ético na qual o processo de criação está diretamente conectado. Ao mesmo tempo, dentro do contexto autônomo e libertário o ator segue um conjunto de regras grupais já pré-estabelecidas que orientam a trajetória do seu trabalho. Há, portanto, uma contradição nessa autonomia. Porém, os acordos e regras se tornam necessários para assegurar a liberdade dos criadores. Ou seja, é no equilíbrio entre as regras estabelecidas e a liberdade individual que se constrói a autonomia criativa (CARREIRA, 2007).

Outro aspecto que contribui para a presença da autonomia do ator na criação da cena é o seu exercício de preparação e o seu domínio sobre os elementos da cena. Nesse sentido, a dramaturgia contemporânea contribui para a construção dessa autonomia na criação. Em alguns textos, há uma inexistência de personagens definidos, a falta de informações temporais e espaciais e também a ausência de rubricas detalhadas, o que sugere um espaço de criação e composição ainda mais complexo por parte do criador (RAMÍREZ, 2004).

Matteo Bonfitto afirma que a criação do ator pode ser o ponto de partida para a construção do sentido da cena. O *ator-compositor* é capaz de gerar sentido ao texto e aos outros elementos da cena por meios de partitura de ações físicas e composições, e não somente pelos dados psicológicos da personagem apresentada em um texto dramático. “Diante da complexidade dos fenômenos teatrais contemporâneos, o ator, a fim de ser criador, precisará saber compor. Mas para poder compor, ele deverá ser capaz não só de fazer, mas de pensar o fazer” (BONFITTO, 2002, p. 143). Com base na citação anterior, a noção do ator-compositor está relacionada na capacidade de criar um material expressivo e gerar sentido a um conteúdo, tendo o texto como mais um elemento na criação da obra teatral. Desta forma,

observamos que há uma conjugação entre técnica e poética reinventada no pensar e no fazer do artista da cena.

Outro exemplo sobre a autonomia criativa do ator está nos trabalhos coletivos/colaborativos do grupo de teatro Lume¹⁶, que entende a técnica como um conjunto de potências da criação para aquisição e assessoria dos conhecimentos que irão desenvolver a arte do ator. Não são técnicas acabadas e fechadas, mas potencialidades propositivas, abertas, integradas e polissêmicas capaz de conduzir a produção cênica do ator em trabalhar o seu processo pessoal/artístico com as descobertas e investigações. A função da técnica é auxiliar nas dificuldades que possam surgir no trabalho, ou seja, um facilitador na compreensão e criação do trabalho conjugados com as poéticas e discursos da cena e os outros materiais que surgem na criação (FISCHER, 2010).

De acordo com Luís Otávio Burnier (1956 – 1995), fundador do Lume, “um ator sem técnica é um guerreiro sem armas, em um campo propício para que qualquer usurpador do trono tome posse dele. Quanto mais forte, mais bem estruturada, mais verdadeira e profunda for sua técnica, mais forte serão suas armas” (2001, p. 248). Para citar outra importância e operacionalização da técnica dos atores do Lume, temos a explicação do ator-pesquisador Renato Ferracini, que faz a seguinte colocação.

Nosso objetivo é trabalhar a arte do ator em profundidade, focando seus diversos componentes – as técnicas e os métodos de trabalho. Não estamos preocupados em produção artística, mas primeiramente em pesquisar o homem e seu corpo-em-vida em situação de representação – o ator como pessoa, como filho de determinada cultura e como profissional do palco (FERRACINI, 2001, p. 252).

A busca pela perfeição técnica corporal e vocal e a doação do ator em cena são os protagonistas da manifestação cênica do Lume. E a partir de uma base técnica sólida, o ator pode transitar com liberdade e autonomia na investigação dos seus próprios meios de colocar em cena suas vivências pessoais; o objetivo é como transpor o material técnico de cada ator em arte.

A investigação da técnica do ator resulta em uma rede de experiências individuais que favorecem o desprendimento de uma técnica pela técnica, resultando na capacidade criativa de um ator que é ao mesmo tempo um pesquisador com autonomia e liberdade. “Acredita-se que a capacidade criativa individual, fortalece a capacidade grupal, pois o ator pode interferir

¹⁶ Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, que existe há mais de 25 anos sediado na cidade de Campinas-SP. É um coletivo de sete atores que se tornou referência nacional e internacional para artistas e pesquisadores em artes da cena no redimensionamento técnico e ético do ofício do ator. Mais informações: www.lumeteatro.com.br.

mais radicalmente nos processos de criação artística” (SANTOS, 2010, p. 36). A rede cooperativa artística acontece através das singularidades e subjetividades dos criadores. Na contemporaneidade é inevitável o anseio por uma marca, uma ação e um discurso pessoal. Na sociedade contemporânea em que os egos do individualismo estão presentes com maior força, exige que cada um de nós – principalmente os artistas que escolhem produzir em grupos que valorizam a voz e o posicionamento de todos – tente forjar uma possível identidade, ainda que provisória e temporária.

Ainda que o ator seja o criador que apresenta suas propostas e inquietações em sala de ensaio, é importante se manter aberto e conectado na recepção dos diferentes olhares e proposições. É um jogo de contradição na ação do grupo em que primeiramente é pedido um posicionamento pessoal do ator, mas logo depois ele deve exercitar a flexibilidade no confronto com as outras idéias, perdendo, renunciando ou transformando a idéia apresentada.

Em processos desta natureza o ator arrisca-se na experimentação e estudo de outras habilidades. Para apresentar uma idéia que entre em diálogo com o discurso da cena é necessário o entendimento de um pouco de direção, dramaturgia, sonoplastia, iluminação, cenografia, figurino, dentre outros. Em teatro de grupo a criação do ator parte de uma atuação polifônica, ou seja, o ator é instigado ao conhecimento de diferentes áreas no contexto interdisciplinar da criação, conforme aponta o pesquisador Ernani de Castro Maletta.

A formação polifônica do ator realiza-se a partir da incorporação dos conceitos fundamentais das diversas linguagens artísticas (literatura, música, artes plásticas, além das teorias e gramáticas da atuação), com base em relações intersemióticas fundamentadas na prática efetiva da inter e transdisciplinaridade (MALETTA, 2005, p. 266).

A atuação polifônica é a articulação de várias vozes que buscam compartilhar a criação de uma obra através da multiplicidade do diálogo, do conflito e da contaminação. Cada função possui um discurso na construção cênica e, a partir das experimentações e dos encontros, a colcha dos retalhos da criação é tecida. Torna-se essencial que o ator inclua em seu próprio trabalho os outros discursos presentes no processo criativo da cena. Rosyenne Trotta faz a seguinte colocação acerca da formação e criação do ator em teatro de grupo.

Um processo forma o ator que almeja. [...] Há grupos em que a formação antecede o próprio processo criativo ou serve dele para preparar o ator e gradativamente retirá-lo da função de intérprete, que ele imagina ter sido chamado a desempenhar, para conduzi-lo à função de autor, que ele necessita de tempo e exercício para realizar (TROTТА, 2008, p. 70).

O ator, através da vivência em processos que exigem a experimentação em trânsitos coletivos e colaborativos, cria e se transforma no aspecto técnico, artístico e também pedagógico – por parte das experiências e exercícios compartilhados. O ator estabelece sua criação no grupo e de grupo. O ator em rede cooperativa (coletivo/colaborativo) entende, então, que “aprender é uma aventura criadora, algo, por si mesmo, muito mais rico do que meramente repetir a lição dada. Construir, reconhecer, constatar para mudar, o que não se faz sem abertura ao risco e à aventura do espírito” (FREIRE, 2005, p. 69).

Neste contexto, o ator convive com inevitáveis inseguranças do processo de trabalho que pode ter rendimento significativo ou não, além das crises e instabilidades que surgem em sala de ensaio – sujeito ao nervosismo, ansiedade, insegurança e impaciência – por conta dos inacabamentos e imprecisões ocorrentes na trajetória da montagem.

É indispensável a disponibilidade para falar e ouvir e, mais do que tudo, para refazer. Isso demanda maturidade nas relações grupais e a confiança de que as melhores escolhas serão feitas em prol do trabalho, acima de qualquer vaidade ou visão pessoal. Nesse sentido, podemos dizer que o Processo Colaborativo demanda qualidade poética, na maneira de fazer, e ética, na inter-relação dos artistas e destes frente à obra (RINALDI, 2006, p. 21)

Escutar é um importante processo nas relações grupais e na proposta pedagógica de Paulo Freire (2005, p. 118) “significa a disponibilidade permanente por parte do sujeito que escuta para a abertura à fala do outro, ao gesto do outro, às diferenças do outro”.

Para contribuir com as idéias já abordadas, Cecília Salles aponta que no processo de criação e composição o artista opera no universo do inacabamento, da imprecisão, da dinamicidade, da mutabilidade e probabilidade.

O estado de dinamicidade organiza-se na confluência de tendências e acasos, tendências essas que direcionam, de algum modo, as ações, nesse universo de vagueza e imprecisão. São rumos vagos que orientam, como condutores maleáveis, o processo de construção das obras (SALLES, 2006, p. 22).

Desta forma, em se tratando da criação do ator nos processos cênicos, ele é o artista que transita nesse universo da imprecisão e vagueza, com o objetivo de gerar um material simbólico, técnico, poético e estético e organizá-lo em cena. Dentre os materiais que o artista tem para transitar destacamos o seu próprio corpo cotidianamente transbordado, dilatado, atravessado, dentro de uma zona de experiência caótica, na qual constrói seu potencial criativo.

Para Salles (2006) as escolhas e decisões durante o processo da criação proporcionam a formação de linhas de força, influências, tendências que são diretamente responsáveis pela expansão do pensamento da criação e do criador. No caso das escolhas que se fazem necessárias ao processo, o artista seleciona o que é significativo ao seu trabalho e faz com que o caos das impressões que o atravessam se organize em um universo de potências no verdadeiro cosmos das experiências.

“É a criação como seleção de determinados elementos que são recombinações, correlacionados, associados e, assim, transformados de modo inovador” (SALLES, 2009, p.99). Portanto, a poética da criação não está na reprodução do material real observado, mas em sua transfiguração artística que é realizado através da percepção – o artista cênico é um captador de rascunhos da experiência e dos detritos da realidade. “O artista é um receptáculo de emoções vindas não importa de onde: do céu, da terra, de um pedaço de papel, de uma figura que passa, de uma teia de aranha” (PICASSO, 1985, p. 16).

Este movimento criador de seleção, adaptação, reorganização, dentre outros procedimentos, caracteriza-se, então, pela complexa rede de associações, relações e conexões. É nesse sentido do *pensar o fazer em ação* que o corpo é atravessado pelo próprio desenvolvimento do processo de criação, o que caracteriza o ator e sua criação em rede coletiva/colaborativa abordado nesta pesquisa.

No movimento criador do ator nos processos de criação cênica surgem rastros, marcas e traços éticos e estéticos importantes para a compreensão do percurso na montagem dos espetáculos. Os trajetos são, na pesquisa em artes cênicas, materiais importantes para a investigação da composição e produção cênica. No tópico a seguir são levantadas questões sobre os modos de investigação do processo de criação em artes cênicas, com ênfase no trabalho do ator.

1.4. Como investigar os processos de criação?

Como pesquisar os processos criativos do ator? Quais as possibilidades de investigação das práticas teatrais contemporâneas? Existem métodos ou modos? Quais as reflexões desenvolvidas em teatro de grupo na cena teatral na atualidade?

As perguntas anteriores surgem como provocações acerca das novas possibilidades de investigação do saber da cena a partir das recentes práticas e reflexões teatrais na contemporaneidade sobre o processo de criação do ator em teatro de grupo. A construção da

cena tem apresentado novas possibilidades artísticas e também pedagógicas para a formação do ator com a realização de oficinas, palestras, intercâmbios artísticos, dentre outros eventos.

As práticas cênicas contemporâneas têm se configurado, em sua maioria, em espaços que mobilizam a criação por meio da fruição e da capacidade estética em realizar percursos artísticos através da espontaneidade, investigação e do trabalho coletivo/colaborativo. Além disso, “os conceitos e as teorias vão sendo construídos com base na prática dos artistas que, se utilizam de procedimentos híbridos, em um cruzamento com outras linguagens” (LEAL, 2013, p. 200). As práticas cênicas se apresentam como dispositivo de intermediação que sofrem constante tensão e transformação e, por isso, os novos procedimentos de investigação e criação dão lugar às novas tendências e pensamentos discursivos.

Neste sentido, o teatro contemporâneo trata de manifestações e acontecimentos cênicos atuais que, geralmente, estão em contraposição ao drama clássico, ao modelo de convenção teatral, à manipulação do espectador, à poética clássica e à imitação de um estado de mundo da ação humana que, por vezes, desconsideram as novas práticas teatrais, como a autonomia do espectador e do ator no processo cênico (PAVIS, 2010).

O teatro contemporâneo apresenta dispositivos na cena que fazem usos de códigos, signos, textos, leituras, imagens, perspectivas e apropriações, nas quais ativam a capacidade interpretativa do espectador que está atento, não somente, ao resultado da manifestação teatral, mas também ao processo e ao movimento criador, que deu sentido ao estado de criação cênica (SALLES, 2009).

As práticas teatrais contemporâneas questionam os estreitos limites da criação e investigação da cena, ao mesmo tempo em que apresentam novas possibilidades de pesquisa em teatro, discutindo novos objetos-sujeitos, métodos-modos e criação-investigação artística. Desta forma, coloco as palavras anteriores com *hífen*, para situar o não-lugar dos próprios conceitos nas teorias teatrais, com o objetivo de nos provocar enquanto artistas-pesquisadores da área.

Neste contexto, a cena contemporânea tem provocado uma discussão que influencia diretamente os modos de agir, pensar e investigar os processos cênicos. Estas questões têm direcionado os discursos teóricos e as práticas investigativas, como afirmam os autores na citação a seguir.

A investigação em artes cênicas representa um campo emergente de investigação que trata de abordar os novos fenômenos e transformações que se operam no pensamento das práticas cênicas contemporâneas¹⁷ (BILBAO; MARTÍNEZ; JIMÉNEZ, 2013, p. 4, tradução nossa).

Levando em consideração a afirmação anterior, os fenômenos da cena contemporânea têm proporcionado o surgimento de novos campos investigativos, que viabilizam novas tendências e práticas, e produzem suportes para estratégias inovadoras de discurso e pensamento na investigação cênica. Vale ressaltar que os novos procedimentos de pesquisa e criação não estão categorizados no espaço hierárquico de poder, mas de possibilidades que surgem no decorrer das práticas artísticas.

A reflexão dos processos da cena na atualidade está diretamente ligada ao traço, rascunho, esboço e movimento da criação cênica – nesta pesquisa, em especial ao movimento criador do ator. Investigar e relatar a experiência em arte, mais especificamente no teatro, não coloca o discurso pronto, acabado, definitivo e fechado do processo, mas registra o movimento criador da cena na perspectiva inacabada, transitória, volúvel e inconstante (SALLES, 2009). O processo de criação artística é um movimento de sensações, pensamentos, diálogos e reflexões, que sofrem constantes interferências no percurso de sua experimentação.

Portanto, na criação cênica a experiência é uma práxis necessária à produção de conhecimento e principalmente como atitude de discurso cênico. Desta forma, a partir dos estudos de Jorge Larrosa Bondía é necessário entender o significado etimológico da palavra experiência.

[...] vem do latim *experiri*, provar (experimentar). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-européia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a idéia de travessia (BONDÍA, 2002, p. 25, grifo do autor).

A experiência é o ato de se colocar em zona de risco, de tensão, de busca pelo desconhecido, de ser guiado pelo inacabado, cruzar fronteiras invisíveis e inventariar-se com o desespero da incerteza. Nesse confronto, o sujeito da experiência é um ser que se expõe e que atravessa um espaço irreconhecível e indeterminado, pondo-se ao perigo e à subversão do estranho. Um ser que se permite ser dilacerado, confundido e provocado.

¹⁷ No original: “La investigación en artes escénicas representa un campo emergente de investigación que trata de abordar los nuevos fenómenos y transformaciones que se operan en el pensamiento y en las prácticas escénicas contemporáneas” (BILBAO; MARTÍNEZ; JIMÉNEZ, 2013, p. 4).

O artista de teatro – neste caso o ator – é o sujeito que atravessa a vivência do processo criativo; descobre e redescobre sua reflexão, não a partir de métodos, roteiros e modelos, mas de possibilidades de execução da criação imaginativa do percurso. O não-lugar da experiência e o discurso da cena é atravessar e relatar a prática, não como pensamento ideológico e pragmático, mas de compreender a sua própria diversificação e dinâmica criadora.

Para Bondía (2002), o sujeito contemporâneo está submerso na sociedade da informação, o excesso de opinião, da falta de tempo e o excesso de trabalho. A experiência da cena está ligada ao que nos acontece na medida em que respondemos ao que nos toca e ao que nos provoca ao longo da trajetória criadora, assim como as epifanias que surgem ao longo do processo de criação.

O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em que encarna. Não está como o saber científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como se configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez, ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo). (BONDÍA, 2002, p. 27).

A experiência do processo criativo da cena é uma vivência que possibilita uma reflexão específica e única para cada ator que está dentro do processo cênico. A autonomia da reflexão artística é particular e permite a capacidade de intervenção, criação e fruição para vários territórios e fronteiras, na medida em que possibilita a multiplicidade de abordagens, acerca das formas e modos do fazer teatral na atualidade.

Portanto, a experiência do fazer teatral é entendida como o fluxo de práticas, pensamentos e reflexões que fazem parte das atividades da trajetória criadora, como: diálogos, conversas, rascunhos, debates, procedimentos de ensaio, montagem, jogos, laboratórios de criação da cena, obra de arte, produto, etapa final, apresentação do espetáculo para um público, recepção teatral, dentre outros aspectos que caracterizam o percurso da criação, que geralmente passa pelo caminho da idéia, ensaio, e por último, a apresentação do espetáculo.

Segundo Marco de Marinis (2005), não existe um único tipo de saber/fazer/pensar teatro. A experiência e a compreensão são múltiplas em suas proposições conceituais, então ter experiência na arte não implica necessariamente em fazê-la de forma ativa, mas também apreciá-la, refleti-la e estudá-la. A figura abaixo propõe e ilustra a variedade das experiências cênicas, com as possibilidades de acontecimento que podem ocorrer em três situações distintas.

FIGURA 2 – Proposta de ilustração a partir dos estudos de Marco De Marinis (2005)



O *processo de criação* é a operacionalização da linguagem cênica. Construção dos sentidos a partir do exercício artístico, seja na sala de ensaio, seja no espaço de apresentação para o público. O artista ao interpretar a personagem, dirigir o espetáculo, elaborar o plano de iluminação, construir a maquete cenográfica ou o boneco de manipulação, analisar e criar a atmosfera da sonoplastia, desenhar o croqui de figurino, elaborar a maquiagem, produzir o espetáculo, dentre outros, passa pela experiência de construção e criação em um processo (PAVIS, 2010).

O *diálogo reflexivo* consiste no diálogo do artista com o espectador que possibilita a discussão dos questionamentos do processo da construção do espetáculo, a partir da elaboração do discurso com os espectadores que visualizaram o processo criativo, no ensaio aberto ou na apresentação do espetáculo. O espectador coloca suas indagações, críticas e sugestões ao que foi visualizado (DESGRANGES, 2006).

A *recepção teatral* refere-se à prática da apreciação do espectador que elabora signos sensoriais e cognitivos. Cria sentidos e conceitos a partir da sua visão de mundo e reelabora seu olhar crítico. São experiências significativas que constroem novas percepções sobre o teatro (DESGRANGES, 2006).

A experiência cênica possibilita a investigação dos sentidos técnicos e estéticos a partir de um caráter subjetivo, que processa o signo, significado e significante a partir da capacidade do sentir como ferramenta fundamental na construção e organização do conhecimento. Portanto, a investigação nos processos de criação cênica coloca o apreciar e o

fazer enquanto atividade intelectual significativa, caracterizada pela subjetividade dos acontecimentos.

Todo processo de criação se dá com estalos de paixão. Por conta disso, a investigação do processo cênico se torna problemática ou não sob diferentes pontos de vista. A extensão do seu acontecimento é temporal e sofre constante oscilação de sentidos e idéias, como aponta o autor do livro “Teatro pós-dramático” na citação a seguir.

O teatro sempre apresenta significados em uma extensão temporal, de modo que algo já desaparece tão logo quantos novos momentos se anunciam. A cada passo dissolve-se a força instituidora do sentido da moldura, da articulação estética; as construções são permanentemente abaladas por essa oscilação. Tudo, inclusive o sentido mais profundo, recai em um deslocamento que suspende a doação de sentido. (LEHMANN, 2007, p. 335).

De acordo com essa citação, a investigação cênica se torna desafiadora, instigante e provocadora, na medida em que possibilita a aquisição de conhecimento a partir de questões sensoriais, corpóreas, efêmeras, subjetivas e inconstantes. Ao pesquisar um conjunto de experiências que foram atravessadas e vividas, o ator se encontra corporalmente envolvido no campo de tensão, e ao mesmo tempo busca compreensão e percepção das dinâmicas do processo. Com fluxos e refluxos, o processo artístico está engendrado por incertezas e improbabilidades. A prática teatral é, em sua essência, relativa, subjetiva, e transdisciplinar.

O não-lugar expandido e complexo é o ambiente que move as fronteiras e horizontes do processo de criação, e que permite visitar diferentes trânsitos no campo do conhecimento teatral. Para problematizar essa questão, é necessário analisar a criação no contexto da própria criação, assim como ela é. Desvinculando de outros parâmetros conceituais pragmáticos e visões de mundo generalizadas.

Ao construir um discurso acerca do processo criativo, têm-se visões específicas de análise. Entretanto, isso não significa, exclusivamente, que há total diferença de idéia e sentido em todos os processos de criação analisados. O compartilhamento de ações e percepções dos procedimentos é o que constrói o discurso cênico destas práticas.

Na medida em que as relações e as diferenças dos processos são partilhadas entre os atores-pesquisadores que investigam o ato criador, o conhecimento multifacetado é explorado, o que permite várias reflexões e definições, em processos, muitas vezes, com localidades, contextos, realidades e estéticas diferentes.

O que está em questão é a complexidade que envolve a pesquisa em artes cênicas e o modo pelo qual os próprios procedimentos se referem uns aos outros na construção da dinâmica da criação. Digo com isso que o processo de criação estabelece seus próprios procedimentos e sentidos abordados [...] e, conseqüentemente, adquirem outras definições em outros processos. (ALEIXO *apud* TELLES, 2012, p. 11).

Desta forma, os processos de criação são caracterizados pela multiplicidade investigativa que permite autonomia na construção dos sentidos. E esta condição colabora para o mapeamento das ações de pesquisas desenvolvidas na área e contribui para o acréscimo de experiências, conceitos e dinâmicas importantes, para situar o campo de investigação dos processos em artes cênicas. Portanto, os modos de produções e pesquisa na área representam o esforço em redimensionar o fenômeno “espetáculo”, e suas várias manifestações na contemporaneidade. A reinvenção constante dos seus significados abre a perspectiva para novos lugares na definição dos processos. Desta forma, o teatro está relacionado a uma percepção oblíqua e imprevisível e não de espelho e repetição.

O conhecimento em teatro não está fechado ao espetáculo acabado e pronto, mas para além do resultado artístico está totalmente ligado à criação e a fruição. O processo de criação contempla diferentes percepções da arte, e conseqüentemente, revela novas formas de proposição e produção do saber.

A prática artística incorporada como fonte de pesquisa e investigação no teatro, provoca novas formulações para a elaboração do discurso cênico. Na verdade, acredito que a questão da pesquisa em artes cênicas está no fato de que, a arte não serve a nada. Ou seja, ela não está “a serviço de”, não necessita de julgamento de valor para afirmar sua relevância. A arte não serve a nada, ela é por si só, no sentido próprio da sua criação.

De acordo com a dissertação de mestrado do Clóvis Domingos do Santos (2010), no processo de criação cênica o ator trabalha na experimentação de alguns procedimentos de pesquisa na construção do espetáculo, que serão apresentados resumidamente a seguir:

Seleção de material teórico: os criadores selecionam textos referenciais que contribuam no aprofundamento da temática escolhida, realizam seminários e debates e organizam arcabouços de materiais imagéticos;

Visitas de campo: experimentações e jogos cênicos em espaços que dialogam diretamente com o eixo temático da proposta, os atores investigam a dramaturgia, interpretação, vestimentas, linguagem sonora, dentre outros;

Treinamentos corporais: para cada espetáculo um tipo de treinamento específico e direcionando para as necessidades da encenação, preparação corporal e vocal que condiciona o trabalho físico e individual do ator;

Exercícios de vivências: práticas que visam o estímulo da imaginação e visualização interna que funciona como um aquecimento emocional para ativar os estados de potência sensorial do atores;

Improvisação e jogos: podem surgir a partir de notícias de jornal, músicas, textos, fotografias, imagens e objetos, utilizados para muitos objetivos como construção de cena, ocupação de espaços, criação de personagens, dentre outros;

Escrita automática: procedimento de escrita livre diante de uma provocação ou pergunta, devem realizar sem juízo de valor e colocar no papel as primeiras impressões que vem a mente, sem se autocensurar ou buscar uma lógica prévia;

Depoimento pessoal: é uma forma de testemunho emitida pelo ator de forma estritamente subjetiva, autobiográfica, confessional, crítica e opinativa, podendo ser utilizado no processo de criação como coleta de material para o contexto da cena ou como suporte dramaturgico da cena de um espetáculo.

Todos esses procedimentos são alguns exemplos dos espaços de criação do ator nos processo de montagem de espetáculos. Essas atividades são experiências de composição que podem ser investigadas para a compreensão do processo criativo que podem ser caracterizados como vivências artísticas e pedagógicas pelo seu potencial criador, experimental, transformador e laboral. No caso específico da experimentação prática em jogos cênicos para o ator, Sílvia Fernandes aponta – no livro “Teatralidades contemporâneas” – traços pedagógicos presentes em atividades dessa natureza como apresenta a citação a seguir.

Deve-se ressaltar que o objetivo do jogo não é a interpretação, mas a atuação, que surge durante o processo criativo e libera o participante da responsabilidade de criar um personagem, permitindo que ele se fixe no relacionamento com o parceiro da cena e do grupo. É dessa forma que os procedimentos de criação do ator dentro dos grupos acabam resultando em técnicas pedagógicas específicas. O que explica o envolvimento com trabalhos de educação. (FERNANDES, 2010, p. 198).

De acordo com essa argumentação, destaca-se que a pedagogia da cena é um fator presente, em alguns casos, nos procedimentos de criação dos espetáculos, visto que o caráter determinante é o modelo de criação coletiva/colaborativa, que permite ao participante apropriar-se das práticas produtivas, aproximando-se, neste aspecto, das experiências pedagógicas.

A experiência da cena é pedagógica por si só, visto que estabelece a construção de sentidos através da vivência e do movimento criador na investigação. Não existem métodos,

mas modos que são compartilháveis do saber/fazer/pensar teatro, que não está ligado aos ideais formalizados e fechados.

Como transitar por esses processos de criação? Qual a importância na análise do seu estudo? Como são realizadas as seleções e pesquisas? A pesquisadora Josette Férral nos aponta que a investigação de um processo pode acontecer a partir da análise das etapas de um processo de criação ou da recepção do espectador em uma obra acabada. Nesta pesquisa nos interessa o primeiro procedimento apresentado pela autora como suporte de pesquisa tanto para os criadores-pesquisadores que participam do próprio processo ou outros pesquisadores que se dedicam na observação da construção de uma obra teatral.

Todo espetáculo que é estudado, a partir de uma análise, constitui apenas um momento de um processo que deve ser incessantemente reafirmado. Ele se encontra precisamente na interface entre as etapas passadas que podem ser objeto de um estudo sistemático a partir de documentos ou sessões de trabalho e a preservação da obra como objeto vivo percebido pelo espectador (FÉRRAL, 2013, p. 567).

No primeiro exemplo – que se relaciona com o objetivo desta pesquisa – a análise do espetáculo acontece nas observações do trabalho desde a preparação da obra, como por exemplo, pesquisa sobre a direção, encenação, construção dos elementos de sonoplastia, iluminação ou plasticidade, trabalho de atuação com pesquisas sobre partitura, vocalidades, textos e criação de personagens, seleções, recortes, objetivos e escolhas da cena. No segundo exemplo, trata-se da análise do espectador na recepção de obra, principalmente em espetáculos participativos nos quais as múltiplas reações são os objetivos de pesquisa, para citar algum.

“De fato, os vestígios das formas espetaculares existem desde a origem da arte e particularmente da arte teatral” (FÉRRAL, 2013, p. 668). Os vestígios se caracterizam como os procedimentos de construção do espetáculo, descrições das etapas de criação, quadros, esboços, arquivos, narrativas, documentos, rascunhos, anotações, dentre outros que constituem os traços da memória da obra teatral e possibilitam a análise não somente dos espetáculos, mas também do próprio fazer do artista e seus caminhos na criação. A autora nos aponta que a investigação dos processos de criação remota de tempos atrás, mesmo quando a própria “investigação em si” não era o principal objetivo do ator.

Quando certos atores do século XIX se escondem na caixa do ponto para aprender as técnicas de jogo do ator, nós já estávamos diante da observação de um processo de criação. A diferença maior, no entanto, é que essa observação não tem por objetivo compreender o processo de criação da obra, mas poder fazer uso de uma técnica de atuação e imitá-lo quando necessário (FÉRRAL, 2013, p. 568).

Mesmo não se tratando, grosso modo, de uma análise específica de um espetáculo, a observação do ator e a repetição de uma técnica de aprendizagem quando registrada, anotada e memorizada representa a utilização de esboços e traços que constitui um exemplo rudimentar da pesquisa e investigação dos processos de criação.

Pesquisadores estudam há tempos a natureza desses traços deixados pelo espetáculo e, antes dele, pelo processo de feitura do espetáculo. Nós o chamávamos em outros lugares de **esboços** (textuais, visuais e sonoros), mas seria mais exato, penso, incluí-los hoje sob uma denominação mais geral, que eu chamaria de **traços** (FÉRRAL, 2013, p. 569, grifo do autor).

A autora escolhe a palavra *traços* como conceito que cobre, de forma mais extensa, os modos dos trabalhos artísticos atuais, pela semântica polissêmica e múltipla que a palavra apresenta, podem ser traços sonoros, imagéticos, sinestésicos, escritos, gráficos, tangíveis ou até mesmo invisíveis, o que caracteriza a diferença da genética literária para a genética teatral (FÉRRAL, 2013).

Com todo esse arcabouço sobre os modos de investigação dos processos de criação e as inúmeras tendências e variedades de análise do movimento criador, no próximo capítulo apresentamos a *desmontagem* como procedimento que possibilita a análise dos processos de criação – em especial da construção do ator contextualizado em espaços de criação em teatro de grupo – como atividade prática que vem sendo realizada por artistas cênicos na América-Latina com o objetivo de compartilhar os seus procedimentos de trabalho, principalmente de mostrar – e aqui entendemos que o ator mostra e oculta questões dependendo da sua escolha – os caminhos pessoais e grupais que o influenciaram na construção de uma obra teatral.

CAPÍTULO 2 – DESMONTAGEM CÊNICA ou notas sobre o procedimento de investigação

2.1. Histórico

Para um esclarecimento prévio, devido o pouco repertório teórico de discussão sobre desmontagem, as considerações a seguir fazem parte de uma estruturação de idéias teóricas, apresentadas por Ileana Diéguez¹⁸ (2009) no livro “Des/tecendo cenas. Desmontagem: processo de investigação e criação”¹⁹, assim como suas considerações feitas no “III Interfaces Internacional - Intercâmbio em Artes Cênicas: A desmontagem como procedimento artístico-pedagógico”²⁰ organizadas e sistematizadas nas linhas que se seguem, com breves reflexões.

Para discutir a desmontagem, faz-se necessário destacar que esta prática se iniciou com os grupos de teatro latino-americanos na década de 80, que apresentavam demonstrações técnicas de trabalho ou desmontagens, não só para mostrar os seus resultados, mas também para compartilhar seus processos de busca, investigação, treinamento e construção da tessitura cênica – exercício de exposição da trajetória criadora dos processos de criação da cena (DIÉGUEZ, 2009).

“Em minha memória, a palavra desmontagem foi registrada no contexto do movimento dos criadores inquietos que se perguntavam sobre os seus processos de trabalho e que sentiam prazer em compartilhar suas estratégias poéticas e cênicas”²¹ (DIÉGUEZ, 2009, p. 15, tradução nossa). Neste caso, a citação de Ileana Diéguez faz referência às demonstrações de trabalho e investigações cênicas realizadas por grupos, especialmente em países da América Latina, tais como: Odin Teatret; Grupo Buendía; Teatro Obstáculo; Teatro a Cuestas; Teatro Ridotto; e do Grupo Yuyachkani (DIÉGUEZ, 2009).

Na desmontagem são desvelados os véus em forma de compartilhamento do trajeto do processo criador que se encontram guardados. O artista mostra questões mais íntimas e

¹⁸ Pesquisadora cubana radicada no México. Professora do Departamento de Humanidades da Universidade Autónoma Metropolitana, Unidade Cuajimalpa, México (UAM-C).

¹⁹ No original: “Des/tejiendo escenas. Desmontajes: proceso de investigación y creación”.

²⁰ O “III InterFaces Internacional-Intercâmbio em Artes Cênicas: A desmontagem como procedimento artístico-pedagógico”, – do qual participei como escriba das palestras e desmontagens – ocorreu na Universidade Federal de Uberlândia-UFU, entre os dias 15 e 18 de abril de 2013, organizado pelo Grupo de estudos e investigações sobre criação e formação em artes cênicas (GEAC).

²¹ No original: “En mi memoria, la palabra desmontaje quedó registrada en el contexto de un movimiento de creadores inquietos que se preguntaban sobre los procesos de trabajos, que indagaban en fuentes culturales marginadas, que sentían placer por compartir sus estrategias poéticas y escénicas” (DIÉGUEZ, 2009, p. 15).

secretas que estiveram presentes no processo de criação através da apresentação de testemunhos, confissões, segredos e revelações.

Optar por compartilhar processos de trabalho, e não somente mostrar resultados, é empreender caminhos arriscados, em uma direção muito diferente da montagem ou representação de um texto prévio. O que se decide compartilhar ou mostrar não é uma técnica ou regra de como fazer o trabalho de mesa para interpretar o texto ou como dividir os papéis entre os autores e lhes marcar uma característica cênica. Talvez por isso estas experiências contribuam para alargar o horizonte de estratégias poéticas, colocam à prova os cânones tradicionais, abrem portas, oxigenam os marcos e, muito especialmente, propõem novos desafios para aqueles que estudam e refletem em torno da cena²² (DIÉGUEZ, 2009, p. 10, tradução nossa).

Não existe um protocolo estabelecido para a apresentação da desmontagem, esse procedimento de trabalho apresenta suas proximidades com a demonstração técnica de trabalho, mas ao mesmo tempo têm divergências e consonâncias, pois apresenta questões mais profundas do processo de criação, muitas vezes, de ordem pessoal e memorial.

A Escola Internacional de Teatro da América Latina e Caribe²³ (EITALC²⁴) organizou alguns eventos em que as práticas da desmontagem proporcionaram uma aproximação dos artistas com os processos de criação – uns dos outros – favorecendo o diálogo e proporcionando o levantamento de questões sobre as referências poéticas dos artistas-criadores, assim como o conhecimento dos processos de trabalho dos grupos de teatro (DIÉGUEZ, 2009).

Essa prática se torna comum em eventos, festivais e encontros com o objetivo de mostrar não somente questões técnicas de trabalho, mas também as experiências e trajetórias dos grupos em que os atores irão revisitar suas próprias experimentações como uma reflexão inédita do seu próprio processo e não somente a demonstração técnica do que foi construído.

Em 1995, o grupo Yuyachkani organizou o evento XVI Taller, na cidade de Lima, com o título “Desmontagem: encontro com Yuyachkani”²⁵ em que o procedimento de desmontar os processos de trabalho dos grupos teatrais estava em evidência. No texto “Notas

²² No original: “Optar por compartir procesos de trabajo, y no sólo mostrar resultados, es emprender itinerarios arriesgados, en una dirección muy distinta al montaje o representación de un texto previo. Lo que se decide compartir o mostrar no es una técnica o regla de cómo hacer el trabajo de mesa para interpretar el texto o cómo repartir los papeles entre los actores y marcarles un trazo escénico. Quizás por ello estas experiencias contribuyen a extender el horizonte de estrategias poéticas, ponen a prueba los tradicionales cánones, abren puertas, oxigenan los marcos y, muy especialmente, proponen nuevos retos para quienes estudian y reflexionan en torno a la escena” (DIEGUEZ, 2009, p. 10).

²³ No original: “Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe”.

²⁴ Instituição de ordem não governamental e escola itinerante em diferentes países da América Latina que realiza oficinas totalmente vinculadas a prática cênica ministradas por pedagogos-criadores de diversos países (AGUILAR, 2013).

²⁵ No original: “Desmontaje: encuentro con Yuyachkani”.

sobre os trabalhos”²⁶, Miguel Rubio – membro do grupo citado anteriormente – explica como a prática de mostrar os processos de trabalho possibilitaram o compartilhamento de uma nova tessitura cênica.

Esta temporada tem um início diferente, não se começa propriamente com o espetáculo, mas sim com a reflexão de uma atriz acerca dos fundamentos de seu trabalho. Para muitos pode parecer estranho, mas, pelo ângulo do vínculo que temos com o público parece-nos muito pertinente. Partimos do pressuposto de que o espectador que vem nos assistir não está interessado somente nos resultados, mas também nos processos. O público deve saber o que sua presença provoca nos atores, porque não se pode imaginar um espetáculo sem imaginar um espectador. É para que essa comunicação aconteça que trabalhamos; para que exista esse momento que torna possível o acontecimento teatral. “Uma atriz se prepara” pretende compartilhar que o ator ou a atriz, antes de ser um corpo intuitivo, talentoso, especial, etc., antes de tudo é um ser que trabalha e cada aspecto do seu trabalho tem uma razão²⁷ (RUBIO, 2001, p. 88, tradução nossa).

Na desmontagem de um espetáculo o que está em evidência é a análise e investigação sobre o próprio processo de criação, e não uma apresentação técnica sobre seus resultados. Não é a obra em si em sua forma completa, mas a trajetória revelada através do compartilhamento do trabalho, através de escolhas e seleções do que se entende por importante para a compreensão do processo criativo e não apenas o resultado final.

2.2. Desmontar: tecer e destecer

Levando em consideração os modos de investigação dos processos criativos e os vários motivos que provocam o artista cênico para a construção da obra de teatro, temos como possibilidade de reflexão o que tem sido denominado de *Desmontagem*. Apresentação artística de caráter pedagógico em que o artista mostra o seu trajeto – através de escolhas e seleções – para a construção de um espetáculo; dispositivo que apresenta potência significativa em que o próprio criador revela ao público os principais nortes que influenciaram o seu processo de criação.

²⁶ No original: “Notas sobre los trabajos”.

²⁷ No original: “Esta temporada tiene un arranque distinto, no empieza propiamente con el espectáculo sino con la reflexión que hace una actriz acerca de los fundamentos de su trabajo. Para muchos puede parecer extraño, pero en la lógica del vínculo que tenemos con el público nos parece pertinente. Partimos de que el espectador que viene a vernos nos está interesado solamente en los resultados sino también en los procesos. El público debe saber lo que su presencia motiva en los actores, cómo no se puede imaginar un espectáculo sin imaginar un espectador. Para esta comunicación trabajamos, para que exista ese momento que hace que el hecho teatral sea posible. ‘Una actriz e prepara’ pretende compartir que el actor o la actriz antes de un ser intuitivo, talentoso, especial, etc., antes de nada es un ser humano que trabaja y cada aspecto de su trabajo tiene una razón” (RUBIO, 2001, p. 88).

A desmontagem é um dispositivo tecido por palavras, como um conjunto de idéias verbais, visuais, textuais, sonoras, dentre outros. Portanto, ao pensar no roteiro de apresentação da desmontagem, o artista organiza sua trajetória de um processo de criação específico a partir dos seus arquivos, traços, esboços, dentre outros, ou seja, não existe método pronto e acabado para organização da desmontagem.

O artista apresenta, por assim dizer, uma espécie de “seminário prático aberto”, como afirmou Ileana Diéguez em uma de suas palestras no “III Interfaces Internacional - Intercâmbio em Artes Cênicas”, que é organizado de forma autônoma e sem regras ou formulações específicas que definam a concepção do roteiro. Ao desvelar o processo criativo, o artista estabelece uma estratégia única de apresentação dos fatos que teceram o processo de criação e revela o modo de fazer e o percurso do seu movimento criador. Há uma exposição dos afetos, motivos, paixões, segredos, questões, dúvidas, passos, descompassos e provocações.

É importante destacar também que mostrar e ocultar são características presentes no procedimento da desmontagem, neste caso, as próprias escolhas do artista – do ator no caso específico desta pesquisa – apresentam diretamente seu modo de fazer, pensar e agir nos seus processos criativos. É um procedimento artístico-pedagógico, na medida em que promove um procedimento do encontro²⁸.

“Testemunhos, perguntas, reflexões, experiências e nenhuma certeza, nenhum método, nenhum saber a priori”²⁹ (DIÉGUEZ, 2009, p. 9, tradução nossa). A desmontagem não é uma análise – no sentido de juízo de valor – de um processo de criação, mas um diálogo que é reconstruído junto ao público, uma espécie de confessionário das incertezas, trajetos e escolhas do ator.

As desmontagens são sessões de trabalho que enfatizam a construção do espetáculo e desenvolvem reflexões acerca da criação, tornando visíveis as tessituras do ator; portanto, desvela compromissos, negociações e subjetividades em uma relação intersubjetiva. A desmontagem torna visível o aspecto resguardado da obra em que as questões mais pessoais do artista são colocadas à mostra em um exercício de exposição das personalidades e das motivações que influenciaram um determinado processo de criação.

²⁸Termo utilizado por Ileana Diéguez em uma de suas palestras no “III Interfaces Internacional - Intercâmbio em Artes Cênicas”.

²⁹ No original: “Testimonios, preguntas, reflexiones, experiencias y ninguna certeza, ningún método, ningún saber a priori” (DIÉGUEZ, 2009, p. 9).

A desmontagem é uma proposta de investigação interessada em fazer visível o tecido criativo através dos testemunhos, desconstruções e reconstruções dos próprios criadores³⁰. (DIÉGUEZ, 2009, p. 18, tradução nossa).

Os modos de apresentação da desmontagem não buscam fechar em molde ou algum protocolo prático do ator, o que Ileana Diéguez nos apresenta é justamente o contrário disso: a desmontagem possibilita que o ator seja atravessado com diferentes experiências, pessoais e individuais, não formatado em uma metodologia dura, mas por escolhas tecidas em um discurso prático pertencentes unicamente ao sujeito/artista/ator. Nesse sentido a autora nos aponta a seguinte afirmação.

Não há essencialismos nem pedra filosofal para descobrir. Por isso, fazer a desmontagem de um processo nunca seria a construção de uma hermenêutica feliz nem a confirmação de poéticas modeladoras. É mais uma problematização fundamentada – porém necessariamente quente e arriscada – de experiências criativas específicas. Em cada um desses processos, a investigação tem sido uma experiência particularizada pelas necessidades práticas, culturais e sociais de cada contexto representacional (DIÉGUEZ, 2009, p. 12, tradução nossa).

De acordo com a citação anterior, o sujeito/artista/ator é responsável pela própria exposição dos testemunhos e dos riscos que corre por não estar fundamentado em um método acabado, mas em uma exposição de nudez, com compartilhamentos e segredos pessoais.

Portanto, é um procedimento da experiência em forma de artigo vivo³¹, em que o artista é o ser/humano/sujeito/atuante, “um sujeito ex-posto, ou seja, receptivo, aberto, sensível e vulnerável; um sujeito que não constrói objetos, mas que se deixa afetar por acontecimentos” (BONDÍA, 2008, p. 187). E com referência nesses acontecimentos, desnuda suas várias capas e vai revelando suas vontades, anseios, desejos e tensões. A desmontagem torna presente o que estava ausente; convoca e incorpora os vestígios e as principais causas que compõem a obra cênica. É o lugar do testemunho vivo do artista para o público no contexto de um encontro afetivo, pessoal e documental.

De acordo com os registros que eu realizei como escriba nas palestras da Ileana Diéguez na cidade Uberlândia-MG no evento já citado, apresento o quadro abaixo com frases soltas das quais selecionei como significativas para nortear algumas provocações acerca desse procedimento e, com isso, compartilhar idéias e questões metafóricas e desmontadas, vistas a partir de um ângulo desconstruído/reconstruído – parafraseando Derrida.

³⁰ No original: “El desmontaje es una propuesta de investigación interesada en hacer visible el tejido creativo a través de los testimonios, desconstrucciones e reconstrucciones de los propios creadores” (DIÉGUEZ, 2009, p. 18).

³¹ Termo utilizado por Ileana Diéguez em uma de suas palestras no “III Interfaces Internacional - Intercâmbio em Artes Cênicas”.

QUADRO 2 – Enunciados de Ileana Diéguez em palestra sobre desmontagem

<p style="text-align: center;">“reflexos da memória”</p> <p style="text-align: center;">“procedimento artístico-pedagógico”</p> <p style="text-align: center;">“palestra performática ou conferência atuadora”</p> <p style="text-align: center;">“poéticas do avesso”</p> <p style="text-align: center;">“desnudamentos”</p> <p style="text-align: center;">“exposição dos afetos”</p> <p style="text-align: center;">“presença dos vestígios do artista”</p> <p style="text-align: center;">“não é colocar-se em cena é colocar-se em jogo”</p> <p style="text-align: center;">“incorporar, evocar, convocar”</p> <p style="text-align: center;">“a trama que tece o fio”</p> <p style="text-align: center;">“não é o trabalho do artista, mas o artista em si”</p>
--

Fonte: Registro escrito do “III Interfaces Internacional - Intercâmbio em Artes Cênicas” realizado em 2013 na Universidade Federal de Uberlândia.

Nos estudos de Ileana Diéguez (2009) observamos com maior frequência a palavra “desmontagem” de forma isolada, o que me faz pensar na abrangência em que esse procedimento pode ser executado por pesquisadores das artes visuais, da antropologia, da sociologia, da filosofia, da performance, dentre outros, como a própria autora afirma.

Neste trabalho, eu escolho somar a palavra “desmontagem” com a palavra “cênica” para especificar o campo das artes cênicas, em especial dos processos de criação do ator em teatro de grupo. Entendendo que a desmontagem cênica ressoa os campos da cena e da investigação dos diferentes trajetos na criação do artista de teatro. Para isso, ousou afirmar que a desmontagem cênica tem um caráter espetacular, mas, por favor, não entenda mal. Isso não é uma afirmação da desmontagem como um espetáculo, longe disso.

De acordo com os estudos de Jean Marie Pradier, observamos uma tímida conexão da desmontagem cênica enquanto procedimento espetacular, em que ele diz: “Por espetacular é necessário compreender esta física específica do espírito cuja realização surge de uma maneira de ser, de se comportar, de se mover, de agir, no espaço, de se emocionar, de falar, de

cantar e de se enfeitar que contrasta com as ações banais do cotidiano” (PRADIER, 1996, p. 25-26).

Apesar das considerações do autor ter um caráter estritamente voltado para o campo da Etnocenologia, observamos uma ligeira relação com o espírito ativo do ator que realiza uma desmontagem cênica quando ele afirma que a condição espetacular mostra uma forma de se comportar no mundo, de se apresentar na vida, de se manifestar na relação com o espaço e com os outros, de narrar e de fazer escolhas que entram em contraste com a normalidade vigente do dia-a-dia.

O ator em desmontagem é alguém que revela o seu espírito vital e orgânico da poética da sua própria experiência, que se coloca na zona de perigo no confronto com o outro e que se coloca em ação-de-si-mesmo. Ou seja, volto a dizer, a desmontagem cênica não pode ser considerada como um espetáculo, pois não se constitui como tal. Mas quando se trata da ação de colocar-se em jogo no mundo, eu observo uma sutil relação com o conceito de espetacular apresentando por Pradier (1996). E para apresentar outras possíveis relações teóricas apresentamos o tópico a seguir.

2.3. Breves aproximações conceituais

Para apresentar breves conexões, Ileana Diéguez (2009) aponta algumas relações da idéia de desmontagem em dois aspectos: com a *desconstrução* em Jacques Derrida e com a *filosofia da composição* em Edgar Poe.

No primeiro caso, o autor Jacques Derrida faz uso da palavra “desconstrução” não como uma operação negativa, sugerido pelo prefixo *de*, porque “mais que destruir era preciso, assim mesmo, compreender como se havia construído um ‘conjunto’ e, para isso, era preciso reconstruí-lo”³² (DERRIDA, 1997, p.3-4, tradução nossa).

Assim, mais do que destruir determinadas estruturas – seja na filosofia, literatura, arte e lingüística, por exemplo – era preciso reconstruir e tornar visíveis os jogos de construção. Derrida põe em jogo – por exemplo – o tradicional cânone do significado das palavras, quando aborda a inexistência de uma ligação natural entre palavra e sentido, ou seja, entre significado e significante, conceito tão importante para a literatura na época. Portanto a desconstrução é uma operação intelectual que torna relativo e deslocado a dialética tradicional (DERRIDA, 2002).

³² No original: “más que destruir era preciso asimismo comprender como se había construido un ‘conjunto’ y, para ello, era preciso reconstruirlo” (DERRIDA, 1997, p. 3-4).

Desconstrução em Derrida não significa, necessariamente, decompor, destruir ou demolir idéias, meios, objetivos, princípios e posições. Isso significaria continuar no campo destruído em si mesmo, ao redor dos destroços do mesmo material que se fragmentou. Não é somente desestabilizar os centros de uma estrutura, mas observar a possibilidade da existência de outros centros.

A partir dessa noção, observamos uma relação com a desmontagem, que não tem o objetivo de desmontar ou destruir os processos de criação, mas tornar visível a construção. Dispositivo que coloca o sujeito/artista em presença viva revelando suas poéticas e sua trajetória.

No segundo caso, o escritor Edgar Allan Poe contribui com o seu texto “A Filosofia da composição”, publicado em 1946, que trata-se de um texto que critica a criação da poesia como consequência de inspiração – desmistificando este procedimento tradicional da época – colocando a escrita poética como um trabalho árduo e cansativo que possui várias fases em seu processo de escritura. Neste texto, Poe fala sobre o processo de criação do Poema “O Corvo” e apresenta uma série de fatores de caráter humano envolvidos no processo de produção literária, como menciona Fabiana de Lacerda Vilaço:

E para discutir essa idéia, Poe é incisivo e crítico: uma obra literária não cai do céu, não surge sozinha no papel; ela é sim produto de um processo longo, cansativo, nem sempre tão prazeroso para quem o faz, e isso a vaidade dos poetas de sua época não quer que o mundo saiba (VILAÇO, 2010, p. 30).

Todos os procedimentos do trabalho do escritor são partes inseparáveis da sua obra. E Edgar Poe levanta uma crítica afirmando que os escritores de sua época não deixam aparecer o seu processo de trabalho e preferem que a obra seja apresentada como resultado de uma escritura que surge de uma ação transcendente de inspiração – ou quase de uma escritura mística em que a obra é originada a partir de uma fórmula mágica. Defende a idéia de que o poeta é um homem com dores, fracassos e perdas, que ora está cansado, ora está desesperado, um ser humano como qualquer outro e, portanto, seu processo de produção origina marcas e traços específicos. Edgar Poe não entrega uma receita de criação, mas tece teias entre os segredos da criação e as estratégias poéticas (POE, 1999).

De acordo com as considerações de Ileana Diéguez a respeito das idéias do poeta e escritor, ela acredita que a filosofia da composição mostra o trajeto do seu início até chegar no resultado final, como realizado no ensaio crítico do poema “O Corvo”. Sendo assim, ela propõe que a desmontagem é uma filosofia da de/composição que transita no sentido contrário

da construção, ou seja, faz um trajeto inverso que problematiza os tecidos individuais e grupais do processo de criação (DIÉGUEZ, 2009) – problematiza os caminhos percorridos pelo ator em sua criação, no sentido desta pesquisa.

Para acrescentar outra conexão conceitual com a idéia de desmontagem, além destas considerações anteriores apontadas por Ileana Diéguez, proponho a *genética teatral* ou *genética da encenação* apresentada pela autora Josette Féral (2013) como possível aproximação com a desmontagem e, principalmente, como um espaço de pesquisa que auxilia na investigação dos processos de criação do espetáculo – como os traços e esboços já abordados no último tópico do capítulo anterior.

Antes disso é importante colocar que a desmontagem não é necessariamente uma *crítica genética*. Apesar de a pesquisadora Cecília Salles (1992) apresentar este conceito no campo das artes, o seu objetivo é analisar as primeiras anotações e rascunhos do artista e o desenvolvimento do processo, o que também é chamado de *genética textual*.

O interesse da Crítica genética está voltado para o processo criativo artístico. Trata-se de uma investigação que indaga a obra de arte a partir de sua fabricação, a partir de sua gênese. Como é criada uma obra? Esta é sua grande questão. (SALLES, 1992, p. 17).

Embora existam aproximações é necessário destacar que mesmo colocando em consideração a busca pela trajetória criadora e as subjetividades do artista, todo esse levantamento de material é realizado a partir dos documentos, textos, rascunhos, anotações, dentre outros; e a *genética teatral* não está interessada tão somente nesses caminhos.

No conceito de crítica genética apresentado por Pierre-Marc De Biasi (2000, p. 9, tradução nossa), no qual afirma: “A obra é o efeito das suas metamorfoses e contém a memória de sua própria gênese”³³. Portanto, a obra tem efeitos de um movimento criador, que deixa traços, marcas, vestígios e resquícios. E é com base nesses princípios que Féral (2013) faz um levantamento da questão da *genética teatral*. Para isso ela escolhe o conceito de traço como estudo para o levantamento da investigação na *genética na encenação*, diferente de esboço – apresentado brevemente no último tópico do capítulo anterior. O conceito de traço interessa a autora por ser mais abrangente – está presente no campo virtual, imagético, sensorial, memorial, real, dentre outros – além de fazer parte de pesquisas mais atuais (FÉRAL, 2013). Os traços também podem ser vistos nos programas dos espetáculos, em que os artistas apresentam alguns relatos da criação. Os traços não são somente preservados, mas

³³No original: “Le travail est l’effet de ses métamorphoses et contient la mémoire de sa propre gênese” (De Biasi, 2000, p. 9)

também compartilhados como um desejo do grupo em deixar à mostra os caminhos percorridos. Como aponta a autora na citação a seguir.

Se outrora os traços não eram necessariamente destinados a serem preservados, hoje a fabricação dos traços é um sinal dos tempos que deve ser levado em consideração, pois ela pode influenciar sua análise. Pois se antes era o acaso, a coleta, a pesquisa que nos permitia encontrar traços dos espetáculos, reconstituí-los, criar diálogos entre eles, hoje em dia, esses traços são, às vezes, tornados públicos bastante rápido, quando eles não são publicados pouco tempo depois do espetáculo ou até ao mesmo tempo que as apresentações, anotações do diretor, cadernos dos assistentes (FÉRAL, 2013, p. 570-571).

Pequenos vestígios da criação são colocados ao público e isso representa a necessidade dos artistas em compartilhar seus processos de trabalho. A genética teatral entende que os traços podem ser materiais ou imateriais – “traços ausentes, apagados, rasurados” (FÉRAL, 2013, p. 571). E para ir mais além, a autora coloca que a inexistência dos traços coloca em evidência a memória e a experiência do atores como campo de investigação da genética teatral. “Ela está relacionada a perda e pode conservar a falta, o esquecimento, o abandono” (FÉRAL, 2013, p. 572). E para corroborar a diferença entre genética textual e genética teatral a autora salienta outra distinção.

Me parece necessário, indispensável mesmo, operar uma distinção clara entre a análise genética no seu sentido mais geral e unificador e a análise dos procesos de criação propriamente ditos, que estaria no núcleo do estudo genético da encenação teatral. A análise destes últimos se apoiaria, prioritariamente, na observação propriamente dita dos ensaios (FÉRAL, 2013, p. 574).

A autora trata da observação dos ensaios e isso deixa claro que é a análise de um pesquisador diante do processo de criação de outrem, portanto, apesar da possível aproximação com a desmontagem, – no que diz respeito aos traços ou investigação de um processo de criação cênica – a genética teatral ainda possui uma significativa diferença da demontagem.

Na desmontagem, a poética da experiência e a visão única que o ator tem de si mesmo nos processos cênicos é um dos aspectos principais. Suas perdas, quedas, testemunhos, segredos, questões, perguntas e tensões são colocados em evidência. E para auxiliar nesta discussão, trago no próximo tópico uma conversa com uma atriz de vivência em teatro de grupo e que tem apresentado sua desmontagem no Brasil e em países da América Latina.

2.4. Sobre a voz do criador: dialogando com Tânia Farias

Neste último tópico do capítulo sobre desmontagem eu coloco em evidência a voz da atriz Tânia Farias correlacionando com as vozes de outros artistas que já realizaram desmontagens e para isso tenho como referência a citação direta de artigos alguns autores da Revista eletrônica “Rascunhos – caminhos da pesquisa em artes cênicas” no Dossiê Desmontagem³⁴, organizado pela pesquisadora Profa. Dra. Mara Lucia Leal (2014).

Mais do que estudar este procedimento com refutações teóricas e tentar comprovar com referências sólidas, este tópico abre espaço para as experiências pessoais e as evidências práticas através da voz em primeira pessoa da atriz Tânia Farias como potência que contrói um discurso, tão significativo quanto a própria teoria. As vozes da Tânia estão inseridas neste tópico em espaços de destaque com fotografias da sua desmontagem seguidas dos seus relatos da entrevista realizada – destacadas em negrito em pequenos blocos – como contribuições de experiências práticas tão importantes para o aprofundamento desta temática.

É importante deixar claro que as contribuições de Tânia Farias não são observadas sob a ótica de um valor unificado, mas são perspectivas de uma atriz em um contexto específico, que realizando a prática da desmontagem, possui revelações significativas para inserirmos ao corpo desse texto.

Em maio de 2013, quando eu participei do “III Interfaces Internacional - Intercâmbio em Artes Cênicas”, já citado nos tópicos anteriores, eu assisti a Desmontagem “Evocando os mortos: poéticas da experiência³⁵” realizada por Tânia Farias, atriz e atuadora da Tribo Ói Nóis Aqui Traveiz.

Como escriba do evento eu registrei nos meus cadernos as impressões sobre todas as desmontagens realizadas, mas a desmontagem da Tânia me chamou muita atenção por uma questão muito pessoal, especial e tão importante para esta pesquisa: tratava-se de uma desmontagem que apresentava os processos de uma atriz com vivência em teatro de grupo.

³⁴ Os artigos da Revista Rascunhos – Dossiê Desmontagem são uma produção reflexiva dos mestrados em Artes (UFU) e dos doutorandos em Artes Cênicas (DINTER/UNIRIO/UFU) que participaram da disciplina *Pedagogia(s) do Teatro – práticas contemporâneas* e passaram pela experiência de desmontar processos de pesquisa, de vida, de espetáculos acabados e inacabados. Mesmo sendo artigos de desmontagem que não fazem parte do contexto de teatro de grupo, observo a necessidade de apresentar algumas citações desses autores, tendo em vista algumas contribuições significativas para o diálogo com a atriz Tânia Farias.

³⁵ Dica de leitura: O artigo “História íntima de criação” com autoria de Tânia Farias se encontra na Revista eletrônica “Rascunhos – caminhos da pesquisa em artes cênicas” no Dossiê Desmontagem no link: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/27216> em que relata a trajetória da Desmontagem “Evocando os mortos: poéticas da experiência”.

Como minha formação vem de experiências cênicas em grupalidades – como já citado na introdução deste trabalho – foi muito rico observar tantas provocações colocadas pela atriz na sua desmontagem. Ao mesmo tempo em que eu ouvia sua voz é como se eu ouvisse os ecos de muitas outras vozes presentes no discurso tão pessoal de uma única pessoa. Experiência no mínimo curiosa e, para mim, naquela época, quase transcendental. Não somente pela qualidade técnica ou pela potência poética, que também são inegáveis no trabalho da atriz, mas pela minha própria identificação com tantas experiências apresentadas por ela. Não que eu tenha vivido os mesmos processos que a Tânia, mas de alguma forma aquelas palavras me tiravam do eixo. De tal forma que meu corpo começou a suar, meus lábios e língua adormeceram e minhas pernas tremeram.

Na época eu já estava em um processo desconfortável objetivando a mudança da minha pesquisa e foi quando resolvi entrevistar Tânia Farias e conhecer um pouco daquela atriz que me deixou, por algum tempo, submerso naquela atmosfera da experiência teatral. Eu estava com muitas dúvidas e ao mesmo tempo muitas respostas. A decisão de conversar um pouco mais com ela teve o intuito de tentar organizar algumas idéias que ainda estavam fervendo dentro do meu corpo.

Nos próximos dias depois da apresentação da sua desmontagem conversamos muito sobre vários assuntos, foi quando eu percebi que eu não sabia necessariamente o que perguntar. Foi preciso mais alguns dias ou semanas para entender aquele estado efêmero e poético tão provocador para minha pesquisa.

Entrevistar Tânia Farias se deu tanto por esse motivo pessoal que acabo de apresentar, quanto também pela sua significativa carreira na Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz que possui um repertório de espetáculos e ações pedagógicas importantíssimas para a cidade de Porto Alegre-RS e porque não dizer para a história do teatro brasileiro.

Na desmontagem “Evocando os mortos: poéticas da experiência”, Tânia Farias apresentou a construção de quatro personagens de espetáculos diferentes: personagem Sofia do espetáculo “Viúvas – Performance sobre a ausência”, do ano de 2011; personagem Sasportas do espetáculo “A missão – Lembranças de uma revolução”, do ano de 2006; personagem Kassandra do espetáculo “Aos que virão depois de nós – Kassandra in process”, do ano de 2002; e personagem Ofélia do espetáculo “Hamlet Máquina” do ano de 1999, apresentados nessa divisão temporal decrescente.

FIGURA 3 – Espetáculo “Viúvas – Performance sobre a ausência” / Personagem Sofia (ano de 2011)



Fonte: Internet Site Google Imagens / Fotografia: Claudio Etges

FIGURA 4 – Espetáculo “A Missão - Lembrança de uma revolução” / Personagem Sasportas (ano de 2006)



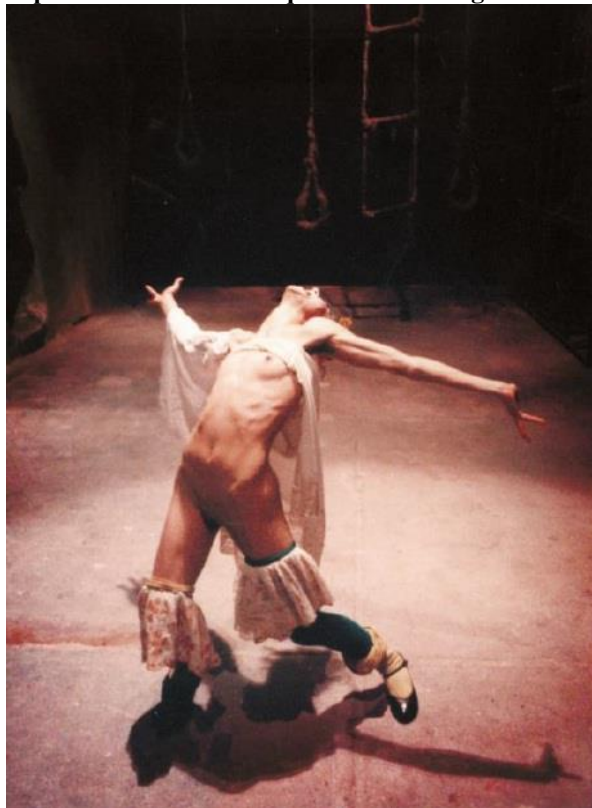
Fonte: Internet Site Google Imagens / Fotografia: Cisco Vasques

FIGURA 5 – Espetáculo “Aos que virão depois de nós - Cassandra in process” /Personagem Cassandra (ano de 2002)



Fonte: Internet Site Google Imagens / Fotografia: Claudio Etges

FIGURA 6 – Espetáculo “Hamlet Máquina” / Personagem Ofélia (ano de 1999)



Fonte: Internet Site Google Imagens / Fotografia: Claudio Etges

Em sua desmontagem a atriz afirma que as escolhas das personagens estavam associadas com questões de gênero, assunto que defende com fervor e ânimo em debates sobre essa temática; ávida no anseio por mudança de alguns paradigmas preconceituosos da sociedade.

Para entender um pouco mais da experiência de Tânia Farias nesta desmontagem eu fiz algumas perguntas básicas e tive como resultado algumas respostas – seguidas do surgimento de outras perguntas – importantes para o entendimento deste procedimento para o ator no contexto de teatro de grupo.

Para começo de conversa a atriz já relata que ainda está descobrindo o que é o ato de desmontar os processos de criação e que isso tem apresentado várias ressonâncias de significação. Ainda é um campo muito aberto e isso não é ruim, pois a cada apresentação a desmontagem expõe sentidos novos. A cada apresentação e a cada troca com o público, novos véus vão caindo. A primeira colocação que a atriz tenta tecer é relacionando a desmontagem como um manifesto existencial.

FIGURA 7 – Desmontagem “Evocando os mortos: poéticas da experiência” (Atriz Tânia Farias)



**Fonte: Acervo Audiovisual do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia
Fotografia: Alessandro Carvalho**

“A primeira história que já me chamou atenção é quando eu percebi que a desmontagem, de alguma forma, tomou uma dimensão na minha vida, quase de um manifesto existencial, não sei exatamente como explicar isso, mas é essa sensação que eu tenho. De me perguntar: Qual é o meu papel na sociedade de hoje? Quais são as minhas angústias? Quais as minhas interrogações? Quais os meus desejos? E ao mesmo tempo a necessidade quase intransigente de compartilhar isso e de sentir isso. Então eu fico pensando: isso é quase um manifesto, também, não é?”

(Entrevista realizada com Tânia Farias da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, em março de 2015).

A atriz estabelece quase uma necessidade vital, um desejo pessoal de lançar-se no pântano das incertezas e de segurar-se nas interrogações como ponto de partida que impulsionam as principais causas para realizar uma desmontagem. O manifesto da própria existência, dos medos, das angústias, das provas, das interrogações, das causas, dos fatos, das questões e das limitações. Qual meu papel no mundo? Em que devo ser útil? Estou a serviço de que? Estou a serviço de quem? Eu sou ou estou? Eu contribuo com o que na sociedade?

Tânia acredita que a desmontagem auxilia o artista na compreensão de si e do mundo. “Trata-se de uma experiência rústica e inacabada, uma espécie de emergência poética, uma necessidade de potencializar esteticamente as questões da minha vida: o meu mínimo vital” (ALEIXO, 2014, p. 53). Desta forma, a atriz afirma que desmontagem é um espaço poético e artístico para a revelação compartilhada das potências mais íntimas do processo de criação de um espetáculo e da própria formação do artista enquanto ser humano pensante, errante e inconstante.

Um segundo ponto apresentado por Tânia Farias é que a desmontagem é uma experiência que proporciona o preenchimento de buracos vazios que só são realizados no encontro – ou mesmo no confronto – com o público que não vê a atriz, mas vê a pessoa, vê o ser humano. E nesse confronto o público passa a ver a atriz com outros olhos e a interrogar novas questões sobre as suas trajetórias.

FIGURA 8 – Desmontagem “Evocando os mortos: poéticas da experiência” (Atriz Tânia Farias)



Fonte: Acervo Audiovisual do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia
Fotografia: Alessandro Carvalho

“O segundo ponto é que chega um momento que a gente tem necessidade dessa troca, de ouvir o outro te falando a respeito do que tu estás fazendo, no sentido de que preencher os buracos vazios, onde ficam milhares de interrogações ao longo de anos. De repente tem sido quase que um caminho de preenchimento dessas lacunas. Como se eu tivesse, de fato, fazendo essa reflexão, que foi um pouco o meu desejo no início antes de fazer a desmontagem. ‘O que eu estou fazendo até agora? O que isso significa para mim e para as outras pessoas?’ Eu acho que a gente passa muito tempo como ‘artista’ ou como ‘intelectual’. Acho que eu precisava me deparar com isso, no confronto com outras pessoas”

(Entrevista realizada com Tânia Farias da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, em março de 2015).

O encontro da atriz com o público no ato de desmontar os seus processos de criação cênica possibilita o compartilhamento não somente das técnicas do espetáculo, mas também mostra os estreitos limites entre arte e vida do artista. Neste caso, não há separação entre esses dois eixos, arte e vida estão conectadas em um processo único na criação. Não é a toa que a desmontagem revela os aspectos da própria vida interferindo diretamente na criação dos espetáculos e vice-versa. De acordo com a citação anterior, na desmontagem o criador depara-se com o público e revela suas potências criativas a partir da mostra das suas próprias intimidades.

A prioridade na relação atuante público é aqui inteiramente afirmada. As próprias modalidades desse encontro são funções da escrita teatral, isto é, de uma experiência que se dá no encontro. Em relação a isso, a opção por uma espécie de artesanaria teatral, de uma escrita cênica cujo propósito principal é possibilitar uma espécie de solidariedade poética: não há um processo de comunicação onde A se comunica com B; há um encontro como um acontecimento poético solidário, onde a escrita se dá justamente nas sensações que emergem desse encontro. [...] É nesse ponto que reconheço e dimensiono a relação arte/vida (ALEIXO, 2014, p. 54).

Apesar de o autor referir-se no encontro relacional do artista com o público no contexto de um espetáculo, observa-se uma estreita relação com as questões anteriores apresentadas por Tânia Farias. O confronto citado pela atriz nada mais é do que o encontro significativo do ator com o público na desmontagem que revela os traços da sua criação e que ao mesmo tempo mostra a validade do seu trabalho, preenchendo lacunas, levantando questões e respondendo possíveis indagações. A solidariedade do falar e do ouvir, da exposição e da apreciação, do desnudamento e da revelação, do confronto em forma de encontro com suas potências e fragilidades criativas.

O terceiro e último ponto sobre o ato de desmontar os espetáculos é uma questão que dá nome a este tópico, em que Tânia Farias relata uma singularidade importante para o entendimento da desmontagem. Em breves palavras ela apresenta uma frase de efeito que eu acredito ser um resumo sintético e que diferencia a desmontagem dos outros procedimentos de investigação, caracterizando a voz do criador como princípio fundamental para a realização deste procedimento.

FIGURA 9 – Desmontagem “Evocando os mortos: poéticas da experiência” (Atriz Tânia Farias)



**Fonte: Acervo Audiovisual do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia
Fotografia: Alessandro Carvalho**

“Agora dando um terceiro passo, eu acredito que a desmontagem seja um instante em que o artista toma sua voz, não é a voz da personagem, não é a voz do espetáculo, não é a voz da criação, é a voz do criador. De repente um espaço que se cria para que a voz do criador possa ser ouvida e dos segredos que essa voz por trazer”.

(Entrevista realizada com Tânia Farias da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, em março de 2015).

De acordo com Tânia Farias, o posicionamento do criador é colocado em primeiro plano e o processo dos espetáculos é mostrado juntamente com o processo da própria vida, em que os segredos e os testemunhos pessoais tornam-se a chave mestra de toda questão no ato de desmontar.

Ou seja, o sujeito/artista desmontador é responsável pelos riscos que corre ao desvelar os seus percursos. Isso porque o mesmo não está fundamentado em um método ou procedimento e também porque se encontra num ponto de exposição, de nudez, de compartilhamentos íntimos e pessoais. Nesse caminho, compreendo que a desmontagem tem a capacidade de alterar as construções lógicas e hermenêuticamente fechadas, trazendo para a cena um pensamento contemporâneo, no qual o artista é o sujeito da sua própria criação (PERES, 2014, p. 78).

A voz do criador é colocada em evidência – sem posição hierárquica – como elemento principal no ato de desmontar. No caso deste trabalho e corroborando questões já citadas, acredita-se que o ator no contexto do teatro de grupo compartilha questões pessoais, mas que ao mesmo tempo é o reflexo das suas experiências grupais. A identidade do ator em grupo é uma identidade móvel, que passa por mudanças constantes entre as decisões e as escolhas de um processo. E na desmontagem isso acaba ressoando. A partir de uma só voz, se ouve os ecos de muitas outras vozes de um processo coletivo/colaborativo importantes para a compreensão da criação em grupo – como já colocado através da minha experiência sinestésica no início deste tópico.

No livro “Des/tecendo cenas. Desmontagem: processo de investigação e criação”, Ileana Diéguez verifica que as desmontagens são apresentadas, geralmente, dos artistas para os próprios artistas que estão interessados em conhecer os processos uns dos outros. A própria Tânia Farias relata que no início da sua prática da sua desmontagem o seu interesse era compartilhar com profissionais do ofício teatral, investigadores, criadores, pesquisadores. Foi quando se deparou em festivais e eventos com um público não necessariamente da área, o que lhe deixou angustiada porque as pessoas iam com o objetivo de assistir um espetáculo. E este equívoco acontecia porque à própria organização de cada evento colocava na divulgação “Espectáculo Desmontagem: evocando os mortos, poéticas da experiência”. Mas desmontagem não é espetáculo. As pessoas iam assistir a um espetáculo e se deparavam com outra coisa, e para a surpresa de Tânia Farias ela conta o seguinte acontecido.

FIGURA 10 – Desmontagem “Evocando os mortos: poéticas da experiência” (Atriz Tânia Farias)



**Fonte: Acervo Audiovisual do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia
Fotografia: Alessandro Carvalho**

“Mas é como tu mesmo falaste no início, é uma coisa muito nova aqui no Brasil. Eu acho que em alguns lugares da América Latina isso já é muito mais difundido, mas aqui isso é muito menos, quando você fala ‘desmontagem’, ninguém sabe do que se trata. Então em alguns lugares as pessoas foram com a esperança de assistir um espetáculo. Um público geral de pessoas que não trabalham com teatro, e eu tensa, no mínimo tensa, pensando: ‘Nossa! Essas pessoas vão sair com muita raiva, porque isso não é um espetáculo’. E eu na verdade tive algumas experiências muito felizes com esses ‘equivocos’, entre aspas, porque eu tive um retorno maravilhoso das pessoas que realmente foram para assistir um espetáculo. Consideraram aquilo mais valioso e me diziam assim: ‘Foi muito mais interessante do que assistir um espetáculo. Porque são coisas que a gente não pensa sobre isso, não pensa como é que tudo foi criado. Ou às vezes a gente tem um monte de interrogações que ninguém não responde’”.

(Entrevista realizada com Tânia Farias da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, em março de 2015).

Nessas experiências, Tânia percebeu que a desmontagem dá ao público uma dimensão do artista essencialmente humano. O ato de expor as fragilidades ao observador – que recebe as paixões e os medos do criador – confere uma explosão de sensibilidades.

É como se a desmontagem humanizasse o artista. Nesta última citação Tânia mostra, considerando os lugares em que apresentou a desmontagem, uma possibilidade de recepção bem-vinda por parte dos espectadores que não são pesquisadores ou artistas de teatro, mas que mesmo assim são curiosos para entender os trajetos e os segredos existentes na construção de um espetáculo.

Outro relato por parte do público, agora em se tratando de um espectador profissional do teatro, foi quando Tânia Farias apresentou a desmontagem na cidade de Belo Horizonte-MG e ouviu a seguinte afirmação: “Ai Tânia, eu acho que a desmontagem me deu uma sensação do quanto esse tipo de narrativa, de discurso cênico e ao mesmo tempo de desmanche, confere dignidade ao nosso ofício” (Fala de Inês Peixoto do Grupo Galpão para Tânia Farias – Entrevista realizada com Tânia Farias da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, em janeiro de 2015). Interessante observar que esta fala é proveniente de uma atriz também contextualizada em experiências em grupo e que faz uma afirmação sobre a validade do profissional de teatro, trabalho tão árduo e difícil em tantos lugares com contextos diferentes.

A desmontagem é vista, neste sentido, como um procedimento que põe à prova os estreitos limites da criação e também comprova a incontestável pesquisa presente, em alguns casos, na construção de uma obra teatral – tão trabalhosas e complicadas como qualquer outro ofício e que depende de muito esforço e dedicação para tornar o espetáculo visível ao público. E todo esse trabalho, muitas vezes, é desconhecido por um grande público.

O ator de teatro também sofre, desiste, persiste, crê, desanima, cai, tropeça, desespera, perde, tenta e com tudo isso volta ao trabalho, porque mais importante do que não ter o seu reconhecimento é trabalhar para a construção da obra teatral, ou muitas vezes, desistir de vez dela e tentar outro caminho. E com isso Tânia acrescenta que “a desmontagem revela o artista como uma pessoa normal e cheia de defeitos, cheia de fragilidades. O artista não é um ser iluminado com super poderes” (Entrevista realizada com Tânia Farias da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, em janeiro de 2015). A desmontagem acaba revelando o quanto o trabalho do artista tem uma relação vital e orgânica; e mostra o quanto o ato criativo, pode ser também, um ato de manifestação da sua própria existência.

Para Ileana Diéguez, a desmontagem é uma estratégia performativa e pedagógica de investigação e criação, em que pretende mostrar a construção do trabalho do artista que, nesse momento, se instala como um palestrante, testemunho do seu tempo. É sempre um elemento político, pois estabelece pensamento crítico para reflexionar e problematizar (SOARES, 2014, p. 90).

Desta forma, o artista é o palestrante testemunhal do seu próprio tempo e da própria vida e a desmontagem é um espaço de provocação, reflexão e indagação. Campo político de criação e de abertura ao pensamento crítico e poético acerca da criação.

No que diz respeito à preparação de uma desmontagem já foi colocado nos tópicos anteriores que cada artista é responsável por criar o seu próprio modo pessoal de

apresentação. Tânia Farias tem seu roteiro de apresentação centrado no compartilhamento de quatro personagens de diferentes espetáculos já apresentados. Porém, a atriz aponta que a escolha entre mostrar e ocultar ocorre em diferentes situações de acordo com vários fatores. E isso acaba tornando a desmontagem mais desafiadora, por que não é um espetáculo, o artista não está protegido por partituras corporais ou vocais que permitam esconder sua personalidade, é justamente o oposto a isso. O artista é alguém que se desnuda diante do público como um sistema de confissões que podem sofrer alterações a todo tempo, porque somos seres humanos em constante transformação e, portanto, na desmontagem não é diferente, como relata Tânia Farias na citação a seguir.

FIGURA 11 – Desmontagem “Evocando os mortos: poéticas da experiência” (Atriz Tânia Farias)



**Fonte: Acervo Audiovisual do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia
Fotografia: Alessandro Carvalho**

“Eu tenho um roteiro de coisas que eu falo. Tem coisas que às vezes acontecem de falar e às vezes não. As coisas mudam a cada dia. Eu acho que o clima de cada pessoa que está ali determina um pouco as coisas que eu vou omitir e as coisas que eu vou falar. Isso eu acho que acontece sempre sabe? As coisas vão se transformando nesse aspecto. E eu acho que isso acontece porque a gente não é o mesmo todo dia, muito menos quando a gente faz teatro. A desmontagem não é como um espetáculo em que tu vais criar esse corpo para ela, mas é realmente tu falando em primeira pessoa. Eu acho que o roteiro vai sofrer super alterações e, sobretudo, a tua vivência vai se transformando no cotidiano a cada minuto. Isso vai necessariamente intervir de uma forma radical na desmontagem”.

(Entrevista realizada com Tânia Farias da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, em março de 2015).

De acordo com Tânia Farias, a desmontagem é um espaço de tensão em que o artista vê-se diante das suas fragilidades, medos e angústias. Se em um espetáculo teatral a atriz é guiada por um roteiro de partituras e ações físicas que lhe proporcionam segurança e domínio técnico na realização do seu trabalho, na desmontagem é o próprio ser-humano-artista que se coloca em ação. Apesar do roteiro previamente definido na desmontagem, o artista não possui um roteiro corporal que lhe assegure convicções na apresentação, exceto nas partes em que mostra suas personagens. Então a desmontagem mostra o artista como ele é em seu próprio estado de espírito no aqui e no agora. “A desmontagem não serve, aliás, para desvelar apenas processos criativos de espetáculos, pode-se desmontar qualquer coisa, inclusive a própria vida” (ARAÚJO, 2014, p. 125).

Há uma dúvida entre estar em cena e não estar em cena. O artista é alguém que está sujeito aos acontecimentos, aos acasos, às diferentes situações e, diante do caos, se apresenta na desmontagem como ele é. Não existem capas, esconderijos ou fórmulas mágicas com técnicas para a apresentação. A partir do seu roteiro de escolhas estabelece sua própria estratégia de ação com base nas suas próprias experiências – e isso talvez seja o que diferencie a desmontagem de uma demonstração técnica de trabalho, por exemplo.

De acordo com a citação de Rosimeire Gonçalves dos Santos na “Revista Rascunhos – caminhos da pesquisa em artes cênicas”, observa-se que a própria desmontagem configura-se, no caso da experiência da pesquisadora, como um procedimento de criação de uma “nova cena”, compreendida não no contexto “fechado” da cena teatral em si, mas uma cena expandida de reflexão real das potências pessoais do artista.

Éramos cúmplices de um processo potente de autoconhecimento e desvelamento dos métodos e, porque não dizer, dos entraves dos métodos de criação. Para alguns o próprio processo se configurou ainda como criação artística, pois a desmontagem traz em si a possibilidade latente de uma (nova?) cena (SANTOS, 2014, p. 69).

Durante a entrevista, fiquei sabendo das constantes apresentações da desmontagem da Tânia e, por conta disso, me senti provocado para perguntar sobre as possíveis colaborações que o ato de desmontar poderia trazer para seu processo de formação enquanto atriz. Tânia parou, pensou e silenciou por cinco segundos e chegou à conclusão de que ainda não possuía respostas tão concretas, pois ela estava – naquele período – no meio dessa travessia de descobertas, realizando apresentações da sua desmontagem em várias cidades do interior do estado do Rio Grande do Sul. Ela estava passando justamente por esse processo de transformação e reinvenção de si mesma. Mesmo assim apresentou uma questão.

FIGURA 12 – Desmontagem “Evocando os mortos: poéticas da experiência” (Atriz Tânia Farias)



Fonte: Acervo Audiovisual do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia
Fotografia: Alessandro Carvalho

“Eu sinto que de alguma maneira esse processo todo está me transformando, me transformando como ser humano, talvez. São seres humanos diante de seres humanos. Então eu fico achando que eu estou vivenciando um processo de transformação e me sinto dentro de um processo em que eu estou permeável. Eu estou nesse estado de exposição ou de super exposição que talvez a minha desmontagem me coloque. Eu sinto que é um momento privilegiado da existência”

(Entrevista realizada com Tânia Farias da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, em março de 2015).

Ainda acrescentou que a reafirmação do seu processo enquanto atuadora se revelava na desmontagem com pequenos estalos da paixão. A prática da desmontagem permite, cada vez mais, Tânia Farias observar que é nesse lugar da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz que ela realmente pretende estar e é isso que a mantém viva e disponível para ser atuadora todos os dias, em todos os espaços e a qualquer hora. E é nesse estado de potência que a atriz observa que toda sua formação teatral deve-se à Tribo de Atuadores, que proporcionou e proporciona todos os dias o amadurecimento individual que parte de criação em coletivização.

O trabalho em conjunto não abre espaços para individualidades ou vaidades pessoais – é preciso ouvir, ceder e entrar em choque. “A escuta é um grande aprendizado e um grande mestre” (Entrevista realizada com Tânia Farias da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, em janeiro de 2015). A escuta possibilita o embate com nossos próprios egos que são inevitáveis no processo de criação em que todas as vozes têm sua vez e seu espaço. Tânia diz que é muito interessante, mas é bem mais difícil, pois é um processo que é capaz de moldar a personalidade do próprio criador em espaço de criação. E a sua formação em grupo no Ói Nóis Aqui Traveiz se reflete em toda sua desmontagem, como já mencionado anteriormente neste mesmo tópico, e a própria Tânia Farias faz questão de enfatizar isso durante a entrevista.

FIGURA 13 – Desmontagem “Evocando os mortos: poéticas da experiência” (Atriz Tânia Farias)



**Fonte: Acervo Audiovisual do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia
Fotografia: Alessandro Carvalho**

“A desmontagem não fica só no individual, ela trata do coletivo. O Ói Nós é o protagonista da desmontagem, é a Tânia do Ói Nós, é a trajetória do Ói Nós, é o discurso do Ói Nós, é a preocupação de discutir e de refletir do Ói Nós, colocados a partir da primeira pessoa de uma atuadora. Eu acho que isso fica muito claro e isso foi uma busca e uma coisa que eu queria com a desmontagem. ‘Eu faço parte de um coletivo, eu quero fazer parte de um coletivo’, é para afirmar isso. Então eu queria que de alguma forma a desmontagem pudesse colaborar de alguma maneira com isso tudo que o Ói Nós faz. É um instante em que eu me coloquei em um desafio. Para mim tem sido muito maravilhoso e eu tenho certeza que eu não faria isso em nenhum outro lugar. Eu não seria a Tânia se eu não tivesse no Ói Nós. E realmente o Ói Nós é a minha escola, é o meu mestre e é o lugar onde eu quero estar”

(Entrevista realizada com Tânia Farias da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, em março de 2015).

Esta citação colabora significativamente com esta pesquisa, ao passo em que comprova, pela voz de uma atriz e atuadora de grande destaque, a relevância da vivência do ator em teatro de grupo – problemática tão cara a essa pesquisa. Além disso, podemos perceber no relato da Tânia que esses ruídos de outras vozes caracterizam a sua própria identidade de uma artista transeunte em si mesmo que é afetada pelas inúmeras interferências advindas do processo construído em conjunto. E sua desmontagem é um grito das vozes de todos os atores ressoando nas poéticas da experiência de uma única pessoa que desvela seu processo de criação.

Tânia também coloca que o choque com vários apontamentos e esse embate entre escolhas e decisões em uma criação com muitos atores é o principal fator da sua formação. A aprendizagem nunca está encerrada, existe sempre mais e mais. A desmontagem é também uma forma de agradecimento aos seus anos e anos de vivência e experiência em grupo. Nos processos em teatro de grupo o que está em cheque é o acordo entre as partes, na difícil jornada de procurar compreender todos os pontos que são colocados pelas partes do todo.

FIGURA 14 – Desmontagem “Evocando os mortos: poéticas da experiência” (Atriz Tânia Farias)



**Fonte: Acervo Audiovisual do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia
Fotografia: Alessandro Carvalho**

“Eu acho que tem outra coisa que é essa percepção do quanto ‘fazer junto’ é mais legal do que fazer sozinho. É mais rico, embora seja muitas vezes, dez vezes mais difícil, mas a carga de aprendizagem que eu carrego no cotidiano no grupo e no embate do processo criativo tem um potencial pedagógico e transformador que é incalculável – não tem como mensurar o que isso significa. E eu acho que eu carrego do Ói Nós o desejo de compartilhar isso com outras pessoas, como foi comigo compartilhado generosamente”

(Entrevista realizada com Tânia Farias da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, em março de 2015).

Tânia relata que esse compartilhamento ocorre tanto na desmontagem como também nas oficinas que ela ministra na Escola de teatro popular da Terreira da Tribo³⁶ – espaços de aprendizagem em que ensina e aprende ao mesmo tempo; em que compartilha com o outro os seus processos em grupo e também suas vivências. Ela também acredita que a desmontagem possibilitou o reconhecimento da sua função dentro do grupo, o que acaba estimulando ainda mais as suas vontades em um processo de descobertas constantes no Ói Nós. Para ela a desmontagem ainda é algo muito novo e para o grupo também, é um fórum privilegiado de

³⁶ Centro de Experimentação e Pesquisa Cênica aberta ao público em geral.

reflexões do seu próprio fazer artístico. Todos dependem um dos outros no processo em ciclos que são vivenciados, todos estão interligados em um elo incansável na criação, cada um é a parte de um todo e de um organismo maior. Se algo ou alguém está mau, todos são afetados por esse sentimento ruim. Da mesma forma acontece quando um se fortalece, todos fortalecem juntos. Uma afetação de sentidos que estão conjugados uns nos outros. Caso aconteça algo com alguém, acontece com todos.

E para finalizar a entrevista Tânia aponta que a desmontagem só confirma que o processo de criação de um espetáculo – apesar dos grandes equívocos e frustrações – está engendrado por decisões e escolhas que pertencem unicamente ao desejo das paixões daquele instante em que foi realizada a montagem do espetáculo. Portanto, observamos que nos processos do Ói Nós Aqui Traveiz não existe juízos de valor ou arrependimentos por não ter realizado a construção do espetáculo de outra forma. Cada espaço de construção dos espetáculos é único e subjetivo no contexto da sua própria criação. E com isso Tânia finaliza com o seguinte relato.

FIGURA 15– Desmontagem “Evocando os mortos: poéticas da experiência” (Atriz Tânia Farias)



**Fonte: Acervo Audiovisual do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia
Fotografia: Alessandro Carvalho**

“O erro existe – só que o erro não é ruim, o erro é positivo. A questão é como tu encaras a idéia do erro. Para mim o erro é companheiro de trabalho, ele te ensina. Geralmente quando a gente chega a um resultado de um espetáculo, por exemplo, eu posso dizer que eu realmente estou apaixonada por aquilo que nós estamos fazendo. Então, eu acho que não fico assim: “Ai, a gente devia ter feito uma coisa mais legal”. Eu acho sempre que a gente fez o melhor que a gente podia naquele momento e que era suficientemente do tamanho que a gente queria e com a beleza que precisava ter para nós. Então quando eu olhar para trás e ver o erro – é olhar pra trás e reconhecer o caminho que a gente percorreu. Não no sentido de se lamentar, mas no sentido de reconhecer o trajeto da criação.”

(Entrevista realizada com Tânia Farias da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, em março de 2015).

A desmontagem é um dispositivo privilegiado para a investigação dos processos de criação do ator, na medida em que o coloca frente a frente com suas tomadas de decisões – neste caso realizado em teatro de grupo. O ator diante do seu trajeto percorre a criação não somente para observar ou compreender os percursos da criação, mas para refletir e construir sistemas de pensamento. Essas reflexões evocadas pelo ator no ato da apresentação da desmontagem são muito além do que breves repetições do que se passou em um processo, mas são princípios fundamentais na reconstrução de um saber em discurso contínuo que não se encerra quando acaba a desmontagem, mas permanece reverberando no próprio artista que a realiza, assim também como nos espectadores.

E para continuar nesse fluxo de palavras em primeira pessoa, no próximo capítulo faço uma desmontagem escrita das minhas experiências em teatro de grupo – me colocando no olho do furacão – e realizando um exercício prático de um compartilhamento escrito de experiências subjetivas e efêmeras das poéticas do ator. Por fim, antes de dar prosseguimento, convido-lhe a assistir a desmontagem cênica da atriz Tânia Farias e só depois dar continuidade à leitura deste trabalho.³⁷

³⁷ Desmontagem Cênica “Evocando os mortos: poéticas da experiência”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bvr0RRpw5Qw>.

CAPÍTULO 3 – RASCUNHO DAS POÉTICAS DO ATOR

ou desmontagem escrita de uma experiência em grupo

3.1. Contextualizando

No dia 29 de maio de 2013, às 10:30 da manhã, eu apresentei pela primeira vez minha desmontagem chamada de “Experiências do sensível: travessias artísticas”. Isso aconteceu na disciplina “Tópicos Especiais em Ensino e Aprendizagem em Artes: Pedagogia(s) do Teatro – Práticas Contemporâneas”, ministrada pela Profa. Dra. Mara Lucia Leal (Programa de Pós-Graduação em Artes, PPG/Artes da Universidade Federal de Uberlândia – UFU), com a participação do Prof. Dr. Paulo Merísio (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPG/Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO) e da professora pesquisadora Ileana Diéguez (Universidade Autônoma do México – UAM).

Nessa desmontagem eu apresentei o percurso da minha trajetória artística com cinco sessões diferentes (1) minhas primeiras experiências com teatro na cidade de Pedreiras-MA; (2) as práticas artísticas desenvolvidas na graduação em Teatro, de 2007 à 2012; (3) meu trabalho de conclusão de curso da graduação em teatro; o processo de criação dos espetáculos (4) “Primeiro Amor” e (5) “Siameses”. Nessa desmontagem, além da narração e apresentação de cenas curtas, eu utilizei um projetor de imagens para mostrar algumas fotos e registros em geral da minha experiência.

Depois disso eu apresentei a desmontagem em outros eventos como: Conexões Teatrais no encerramento do semestre do curso de Licenciatura e Bacharelado em Teatro do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU); Seminário de Dança-Teatro-Educação promovido pelos cursos de Licenciatura em Dança e Licenciatura em Teatro do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (UFC) e no aniversário de cinco anos do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho, do qual faço parte. Nestas apresentações eu sempre mostrava com esse mesmo roteiro já citado, com algumas modificações de iluminação, exposição das sessões, dentre outros, enfatizando no meu percurso artístico, desde a decisão em fazer o curso de Teatro até o relato de duas experiências em espetáculos diferentes.

Para esta pesquisa eu estabeleci outro roteiro de apresentação da desmontagem em duas etapas: (1) eu continuo compartilhando minhas primeiras experiências com o teatro até a

entrada na faculdade; (2) eu centro o discurso na experiência de quatro espetáculos do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho, e dessa forma, eu nomeio a desmontagem escrita com um novo título chamada de “Rascunho: vestígio das poéticas do ator”, em uma forma de fazer alusão ao grupo e às fundamentações pesquisadas neste trabalho.

Para isso é preciso deixar claro algumas questões:

(1) Como se trata de uma pesquisa acadêmica eu escolho mostrar de forma mais extensa meus processos de trabalho, especificamente, meus processos de criação e minha experiência enquanto ator. As decisões e escolhas dos outros elementos da cena no processo coletivo/colaborativo dos espetáculos também são apresentadas – com as devidas seleções. Uma observação importante é que na desmontagem em caráter prático eu faço seleções mais pontuadas para não prolongar tanto o tempo de apresentação. (2) Neste compartilhamento eu faço o uso da escrita em primeira pessoa para descrever meus processos pessoais/grupais nos processos que serão mostrados, com o objetivo de aproximar mais ainda o leitor da discussão. (3) Coloco várias imagens e fotografias para ajudar na contextualização e conhecimento dos fatos que são narrados: fotos de espetáculos, objetos, escritos, anotações e outros auxílios imagéticos que possam auxiliar no desvendamento dos véus das minhas experiências. (4) O uso de algumas indicações e referências é colocado em notas de rodapé como visualizações à parte que podem ser consultados pelo leitor em critério de curiosidade.

Desta forma, volto a dizer que a prática das poéticas da experiência é o substrato principal na elaboração do discurso da escrita deste capítulo. E da mesma forma que acontece na desmontagem em caráter prático, também ocorrerá nesta desmontagem em escrito. Faço uso de seleções em todos os sentidos e por se tratar de um trabalho acadêmico, mais do que nunca.

Para finalizar, convido-lhe a entrar nestes trajetos junto comigo e não somente visualizar o percurso, mas se dispor à reflexão e levantamento de provocação nesta árdua estrada dos processos e vivências de um ator contextualizado em teatro de grupo. Portanto, o próximo tópico apresentará um breve relato da minha primeira experiência de desmontagem na disciplina – já citada anteriormente – da Profa. Dra. Mara Lucia Leal.

3.2. Ator em desmontagem

A desmontagem “Experiências do sensível: travessias artísticas” teve como objetivo relatar e desvendar o meu percurso artístico enquanto pesquisador e artista de teatro, desde as minhas primeiras experiências cênicas: o período na graduação em Teatro, de 2007 a 2012 e

as pesquisas artísticas desenvolvidas; o trabalho monográfico; os espetáculos “Primeiro Amor” e “Siameses”; e por fim, a reflexão da influência dessas vivências nos processos de criação cênica.

A desmontagem foi apresentada em o que denominei de cinco estações: [1] Pedreiras, interior do Maranhão; [2] UFMA – Universidade Federal do Maranhão; [3] Monografia; [4] Espetáculo “Primeiro Amor”; [5] Espetáculo “Siameses”. As cinco estações foram ilustradas por escrito em papel cor de terra, coloração da qual me identifico muito, e colocadas na parede; ao passo em que eu dialogava sobre a estação “x”, esta era iluminada, como mostra a figura abaixo.

FIGURA 16 – Desmontagem Cênica “Experiências do sensível: travessias artísticas”



**Fonte: Acervo Audiovisual do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia
Fotografia: Jarbas Siqueira**

O público entrou ao som de uma música “Travelling” que possui suspiros, ruídos e vozes polifônicas, da compositora, performer, diretora, vocalista, cineasta e coreógrafa americana Meredith Monk (1981). Esta sonoridade simbolizou a não linearidade, o recorte, a fragmentação e a decomposição do meu percurso de vida, como artista e como ser humano.

Na estação [1] Pedreiras, interior do Maranhão relatei a minha primeira experiência com o “teatrinho na escola” no ensino médio nos anos de 2004, 2005 e 2006. O Grupo de Teatro G-TESEF (Grupo de Teatro São Francisco), do qual fiz parte, apresentou cinco peças diferentes durante esses três anos de colegial. Lembro que a minha noção sobre o teatro era decorar o texto e apresentar no auditório da escola, tendo como referência de aprendizado a

interpretação dos atores em filmes e novelas, realista e naturalista. Nesta época, comecei a me questionar sobre meu futuro e minha profissão. Em contraponto, momento também de muita tristeza, ao ver que alguns dos meus melhores amigos não concordaram com minha escolha profissional. Frustrante e, ao mesmo tempo, estimulante. E com tudo isso, entrei na faculdade. Nesta parte eu faço uma exposição dialogada para o público em forma de palestra convidando-o a conhecer os meus primeiros passos.

Na estação [2] UFMA (Universidade Federal do Maranhão): citei as principais produções no decorrer da graduação na universidade e a influência das disciplinas de caráter prático na minha formação. Erros e acertos, aprendizados e momentos tensos dos processos criativos. A experiência que tive em diversos grupos de pesquisa prática com estéticas e metodologias de trabalho diferentes, como: performance; teatro documentário; espetáculo com drama clássico; espetáculo com construção de dramaturgia coletiva; processos colaborativos, dentre outros. Nesta época, me deparei com disciplinas pedagógicas e na situação de ministrar minha primeira aula ou oficina enquanto aprendiz docente. Percebi que minhas referências estavam em meu próprio corpo, marcas, vivências, e sensações, ou seja, o artista-docente estava em mim, impregnado em minhas vísceras sensoriais. Nessa parte faço a exposição oral e fotográfica através de um vídeo de imagens de experimentos e espetáculos produzidos na graduação. Na medida em que o vídeo é exposto eu abro uma pequena bolsa que contém os figurinos dos próximos espetáculos apresentados na desmontagem.

Na estação [3] Monografia: Nesta parte também faço uma exposição oral acerca dos assuntos da construção do trabalho final da graduação, com seus seguintes capítulos. No primeiro capítulo, apresento a discussão sobre a formação docente na contemporaneidade, analisando a configuração curricular no que tange às atividades voltadas para a questão da prática e da formação artística, através da análise de projetos político-pedagógicos de diferentes Instituições de Ensino Superior. Nas partes seguintes, discuti sobre a experiência de caráter social e estético, assim como, as experiências da cena como de componente formador do docente em teatro. Finalmente, apresentei o processo de trabalho de dois coletivos cênicos, sendo um do Nordeste (Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho, São Luís – MA, espetáculo “Primeiro Amor”) e outro do Sudeste (Cia. Teatro Documentário, São Paulo – SP, documentário cênico “Pretérito Imperfeito”), buscando identificar as possibilidades metodológicas do ensino de teatro descobertas por esses dois grupos a partir de suas experimentações cênicas. A monografia me fez perceber a relevância do exercício artístico para a formação docente, em diferentes contextos do Brasil. E a partir de então comecei a me questionar sobre os conceitos artista-docente, professor-artista e docente-pesquisador-artista.

Na estação [4] Espetáculo *Primeiro Amor*: relatei sobre a metodologia de trabalho do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho, grupo que fundei com a parceria de Abimaelson Santos no curso de Teatro da Universidade Federal do Maranhão, em 2010. Com formação de oito membros, fazíamos ensaios em salas de caráter teórico e prático. Para a construção do espetáculo utilizamos a prosa poética “Primeiro Amor” de Samuel Beckett, para montagem do monólogo, do qual fui o intérprete. Os grandes desafios foram: transformar a prosa poética em dramaturgia para a cena; pensar iluminação e sonoplastia com poucos equipamentos técnicos nas salas de ensaios; utilização das mesas e cadeiras da sala de aula como objeto de cena, que mais tarde, se tornaram cubos brancos para o espetáculo. Ao finalizar a exposição de algumas características deste trabalho apresento um pequeno fragmento deste espetáculo com cenas que escolho no dia da apresentação da desmontagem.

Na estação [5] Espetáculo *Siameses*: compartilhei também sobre a metodologia de trabalho do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho, utilizada nesse processo de criação. A dramaturgia de um autor Maranhense da nova geração, Zen Salles, usa a linguagem cômica e fantástica como metáfora para nos atentar à dificuldade humana em lidar com mudanças. A partir da discussão de identidade e alteridade presentes no texto, os atores criaram para a construção cênica *Perfis* das personagens na rede social *Facebook*, criando um espaço de interação com seus *Amigo* sem seus *Perfis*. Sem saber o real objetivo das *Páginas* visivelmente falsas na rede social, e sem saber quem estava administrando, os “Amigos” das personagens (Irmão da Direita, Irmão de Esquerda, Monga e Mujer Barbada), adicionavam e conversavam com eles. Os diálogos nas redes sociais eram dos mais variáveis possíveis, portanto, tudo isso foi material cênico para a construção das personagens, com perguntas provocadoras do tipo: “Ligados pelo abdômen, como fazem para transar com sua(s) amada(s)?”. A narrativa transmídia foi a base principal para a criação. Ao finalizar alguns apontamentos sobre este espetáculo, eu apresento uma cena deste espetáculo que também é selecionada no dia da apresentação.

A desmontagem “Experiências do sensível: travessias artísticas” foi apresentada em um total de cinco vezes até hoje nesta seqüência que foi apresentada. Esse exercício fez-me pensar que de fato não existe um roteiro ou discurso fechado, o que pode-se observar o próprio caráter performativo deste procedimento.

Sendo a experiência algo que nos acontece e não o acontecimento em si, cada indivíduo terá uma experiência particular, ainda que compartilhando de um mesmo acontecimento. Em um processo de criação ou treinamento coletivo, isso é bastante evidente. Partindo dos mesmos estímulos, sejam eles objetivos ou não, a resposta é sempre singular e impossível de ser repetida. Esse saber adquirido via experiência é algo inerente aquele indivíduo, colado à sua pessoa, configurando sua maneira de estar no mundo, seja como ser social ou através da sua criação artística. (COLLA, 2013, p. 42)

A cada apresentação acontece uma nova descoberta. Inclusive posicionamentos novos que são modificados de acordo com a relação com o próprio público. Porém a descoberta se dá não somente na elaboração da desmontagem, mas na própria ação da apresentação desta. Apesar do roteiro específico, é como se a memória detectasse frente ao público outras reflexões que no período anterior não foram acionadas. O próprio fato de apresentar a desmontagem para espaços e contextos diferentes, como Uberlândia-MG, São Luís-MA e Fortaleza-CE proporciona o estabelecimento de um posicionamento e diálogo diferenciado. Por fim, convido-lhe a assistir a desmontagem cênica “Experiências do sensível: travessias artísticas”³⁸. Depois disso, mergulharemos em outra experiência mais profunda na desmontagem escrita produzida para este trabalho intitulada de “Rascunho: vestígio das poéticas do ator”.

³⁸ Desmontagem cênica “Experiências do sensível: travessias artísticas”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pao83hZmwQE>

FIGURA 17 – Desmontagem Cênica “Experiências do sensível: travessias artísticas”



Fonte: Acervo Juan Guillermo / Fotografia: Juan Guillermo

FIGURA 18 – Desmontagem Cênica “Experiências do sensível: travessias artísticas”



Fonte: Acervo Juan Guillermo / Fotografia: Juan Guillermo

3.3. Confessionário

Recordo-me do primeiro grupo de teatro da escola onde estudei, deste fato nunca me esqueci. Eu fazia o ensino médio e estava à beira de um ataque de nervos tentando descobrir que faculdade eu faria depois que finalizasse a jornada no ensino médio básico. A grande verdade é que eu já sabia o que me impulsionava, mas só depois que eu passei pelo Grupo de Teatro São Francisco – GTESF, do Colégio São Francisco, da cidade de Pedreiras, no estado do Maranhão, foi que confirmei meu teste vocacional ou, por assim dizer, meu prazer visceral.

Entre os anos de 2004 e 2006, jovens ávidos se encontravam todos os sábados pela manhã para lerem e escreverem peças teatrais, e junto disso muito ensaio. Não sabíamos ao certo o que estávamos fazendo, mas, ao nosso modo, fazíamos teatro. Isso tudo era pensado de forma coletiva e colaborativa. Não sabíamos sequer o que era uma oficina de teatro, muito menos uma leitura dramatizada. A referência ao Teatro estava vinculada às novelas e aos filmes que assistíamos, ou mesmo algumas fotografias de peças de teatro, e também vários amigos poetas que colaboravam com o conhecimento sobre as artes em geral e a literatura.

O grupo de teatro na escola foi fundado a partir da vontade de um aluno de fazer teatro. Ele fazia parte de uma turma mais avançada que a minha, e este por sua vez, convidou algumas pessoas para realizarem um teste de aptidão com a apresentação de cenas curtas. O grupo começou com pessoas de várias turmas diferentes do ensino médio básico da escola e com o passar do tempo foi criando um vínculo de afetividade importante ao crescimento de todos. O principal objetivo na montagem das peças era decorar o texto e entender as marcações de palco, os outros elementos de cena como caracterização, cenário e iluminação eram realistas e sem investigação específica, pois não sabíamos sequer que a pesquisa em teatro já existia. O diretor do grupo e também autor das peças que encenávamos direcionava como tudo seria realizado, mas também estava aberto às sugestões e colaborações de todos nós.

Estar em grupo, compartilhar idéias, pensar as artes cênicas, sentir o sangue ferver para estar em cena, discutir, brigar, chorar, sorrir, amar, odiar, e acima de tudo estar agrupado com o mesmo propósito nos revigorava nas criações das peças. Chegar a cada ensaio com falas decoradas, com figurinos improvisados, com cenários doados, com músicas selecionadas, com entrevistas marcadas nas rádios da cidade para divulgação, e às vezes até perder o horário do almoço no fim de semana com os pais por conta das longas conversas após os ensaios era motivador e prazeroso. Posso dizer que nossa pedagogia de grupo era uma

pedagogia da vivência, o encontro oficial do grupo era somente um dia na semana, mas nos encontrávamos quase todos os dias dentro da escola e fora dela.

Com dezessete anos de idade, já em processo de escolha definitiva acerca da minha carreira profissional, decidi que eu realmente queria fazer Teatro. Na verdade, uma pequena parcela do Grupo de Teatro São Francisco – GTESEF, eu e mais um grupo de três amigos, Flávia Bonfim, Jacqueline Lemos e Nilson Bezerra, estávamos convictos de que queríamos seguir a profissão de Artistas. E confesso que deste grupo de quatro amigos, o menos convicto com a escolha era eu. E como por ironia do destino, eu fui o único que tentou e passou no vestibular em 2007 para estudar na Universidade Federal do Maranhão (UFMA), em São Luís, na capital do estado. Lembro-me que foi uma escolha muito avassaladora.

No dia em que finalmente eu teria que marcar na folha de preenchimento o curso que eu escolheria para fazer na UFMA, eu me sentia sem nenhuma condição para fazer esta escolha, porque se por um lado eu tinha certezas emocionais, por outro lado dúvidas e mais dúvidas racionais tiravam-me do eixo. E como por um salto de olhos fechados atirei-me no buraco do perigo. Sem conversa prévia com meus pais, joguei-me no abismo de rosas.

Meses depois o resultado de aprovação saiu e a secretaria da faculdade ligou-me para informar, mas eu tinha saído para um ensaio da próxima peça de teatro do novo grupo que eu estava participando, a peça chamava-se “Portas, Trancas e Chaves Humanas” do Grupo de Teatro Morpheu. Minha mãe atendeu o telefonema, tinha que ser logo minha mãe. Ela era a única que sabia da opção no vestibular, mas eu sentia que ela não depositava muita confiança. Pois afinal, eu tinha sido aprovado como melhor aluno do 3º ano do ensino médio na escola e fui premiado com Bolsa Integral na Faculdade de Educação São Francisco (FAESF) vinculada à escola do ensino médio, com sistema particular. Por conta da premiação, eu tinha o direito de escolher qualquer curso da graduação, mas nessa faculdade não tinha o curso de Teatro e eu não sabia o que fazer. Para minha mãe e minha família, de uma forma ou de outra, eu optaria qualquer curso para não deixar a oportunidade passar, e até prometi que eu faria o curso de Nutrição, mas este curso, segundo a secretaria da faculdade, só seria fundado no ano seguinte.

Talvez tenha sido uma desculpa para não fazer nenhum outro curso que não fosse Teatro. Eu realmente não lembro, mas há grandes possibilidades de ter sido isso. Contudo, o curso de Nutrição só foi inaugurado, mais ou menos, três anos depois, e não dava para esperar tudo isso para entrar na faculdade.

Quando finalmente cheguei do ensaio a notícia foi dada, fiquei em choque e estático, eu nunca tinha saído de casa para morar em outra cidade, o medo me assolava por completo,

mas a experiência de jogar-se no escuro e fazer o curso de Teatro em outra cidade, com um contexto de vida totalmente diferente era um grande sonho. Muitas pessoas foram contra a escolha e recebi várias críticas negativas, como geralmente acontece com os que fazem o curso acadêmico de Teatro, mas o principal apoio eu recebi, meus pais investiram, apoiaram e fui morar em São Luís, capital do Maranhão.

Começar o curso de Teatro em uma nova cidade foi entrar na atmosfera da experiência do perigo; mundo desconhecido, pessoas desconhecidas, cultura desconhecida, curso de Teatro desconhecido. A arte de descobrir, conhecer e experimentar um novo movimento de vida se fazia presente nas vísceras do meu corpo. Ao conhecer o plano político pedagógico do curso de teatro, as possibilidades de olhar a profissionalização em artes cênicas cresceram e percebi pouco a pouco o quão grande era o fazer teatral.

O curso de Teatro era Licenciatura, portanto, com formação de Professores de Teatro, e mesmo sabendo disso, a vontade principal era de ser somente Ator, eu não queria lecionar aulas. Contudo, durante a trajetória do curso, vários campos e descobertas conduziram-me a trabalhar com as duas possibilidades; ser artista-docente. E depois que ministrei a primeira aula em um projeto de extensão eu tive certeza que isso não era impossível, e que acima de tudo eu também achava prazeroso. Os planos de aula apresentados nos cursos que passei a ministrar estavam referenciados não somente nas bibliografias teóricas, mas também em meu próprio corpo e experiências adquiridas nas práticas artísticas e experiências cênicas nos grupos de teatro da faculdade.

No percurso da graduação em teatro tive a oportunidade de trabalhar como Bolsista de Pesquisa e Iniciação Científica (PIBIC) com o Prof. Dr. Arão Paranaguá de Santana, investigando a valorização da prática artística e o fazer teatral nos planos políticos pedagógicos de vários cursos de licenciatura em teatro no Brasil, o que projetou ainda mais o meu olhar acerca da vastidão e produção teatral acadêmica no país. A forma como se projetam os cursos e as possibilidades artístico-pedagógicas se esclareciam pouco a pouco no âmbito da pesquisa.

Na trajetória da Graduação também participei de alguns grupos de Teatro criados na universidade, sejam vinculados ao ensino, pesquisa ou extensão, que propuseram experiências significativas no âmbito da minha formação com pesquisas e investigações que transitam até hoje nos pensamentos, corpos e espíritos que por eles passaram. Tais coletivos resultaram em espetáculos premiados, trabalho de conclusão de curso, pesquisa de mestrados e doutorados e, principalmente, tem contribuído para a apropriação do discurso da cena teatral no estado do Maranhão e no pensamento político, ético e estético dos artistas da região.

O Grupo de Pesquisa Teatral Cena Aberta foi o primeiro grupo que participei na faculdade, a convite do coordenador artístico-pedagógico Prof. Msc. Luiz Roberto de Souza (Pazzini). Grupo de pesquisa e extensão que aplicava cursos dentro e fora da universidade, reunindo estudantes universitários e artistas da comunidade em geral. Participei de vários experimentos cênicos com investigação em dramaturgias fragmentadas e espaços inusitados, a exemplo, prédio do Centro de Ciências Humanas (CCH) da UFMA, mangues da cidade de Alcântara-MA, pátios dos museus antigos do centro histórico de São Luís, totalizando no espetáculo final “Imperador Jones: diálogo das memórias”. O processo de criação se dava de forma colaborativa e cada experimento era uma investigação nova baseada no work in progress.

Na Xibé Cia. Cênica trabalhávamos com projetos de Performance e Teatro pós-dramático. Investigávamos o corpo fragmentado e sem órgãos, com base nos pensamentos de Antonin Artaud, por exemplo. Portanto, os laboratórios de pesquisa prática corporal era o centro dos trabalhos do grupo. A Cia. criou o experimento: “Perdidos em Plínio Marcos” baseado no estudo de vida e obra deste autor brasileiro, e projetávamos no trabalho de exaustão corpórea a relação direta com o espectador sem a preocupação com início, meio e fim, mas, sobretudo, com o acontecimento situacional.

Na Factual Experimentações Cênicas o objetivo principal do grupo foi trabalhar com material não ficcional para estímulo criador da cena. Portanto, a investigação estava baseada na dramaturgia que partia de uma idéia documental e de como isso poderia se relacionar com a proposta estética, poética e encenação do espetáculo. Criamos o experimento cênico “Arquivo Morto” baseados nos escritos sobre o diário de Anne Frank. O experimento foi realizado dentro de uma sala abandonada de uma escola da rede pública chamada Sala Arquivo Morto, local onde ficam guardados os arquivos históricos dos alunos que passam e já passaram pela instituição. A sala localizava-se no primeiro andar e para chegar até lá era necessário subir uma escada anexada na parede, ou seja, uma espécie de escalada na parede. O local nos lembrou o anexo secreto que Anne Frank se resguardou com sua família por certo tempo e a dificuldade de chegar ao espaço parecia com a mesma dificuldade de chegar neste sótão-esconderijo.

O Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho é um grupo que fundei com Abimaelson Santos, que era aluno de outra turma do curso de Teatro da UFMA na época. O grupo surgiu da necessidade de reunir dois trabalhos artísticos montados de forma independente por alunos do curso de Teatro e da afinidade que os membros envolvidos nos dois espetáculos tinham em sala de aula e fora dela. Questões éticas, estéticas, políticas e artísticas em comum começaram

a mobilizar um grupo de pessoas para estarem mais tempo próximas estabelecendo um diálogo e pensando de forma coletiva em propostas artísticas.

Os espetáculos de repertório do grupo são: [1] *O Homem do Cubo de Gelo* (2009) e [2] *Lullaby porquem choram as pedras* (2009), que foram criados de forma independente e depois, pelas questões já citadas, inauguraram a criação do grupo; [3] *Esperando Godot* (2010); [4] *Primeiro Amor* (2011); [5] *Siameses* (2012); [6] *Elefantes* (2013) e mais recentemente o experimento cênico [7] *DDD – Dia De Domingo* (2014). Os dois primeiros espetáculos, ao fazer parte do Núcleo receberam colaborações importantíssimas para o aprimoramento da cena e das pesquisas já encaminhadas antes da oficialização do grupo. A partir do espetáculo *Esperando Godot* é que todas as pessoas produziram, de fato, criações em conjunto e essencialmente inéditas surgidas oficialmente no grupo.

Na época, sendo todos os membros estudantes do curso de teatro, o grupo era essencialmente acadêmico e defendíamos essa idéia, tanto para afirmar a característica investigativa e séria que o grupo se propôs a ser, quanto pelas possibilidades de financiamento dos espetáculos pela universidade. Um agrupamento com objetivos artísticos em comum e com relações horizontais de criação e produção. Como a nossa formação na universidade era licenciatura em teatro, o grupo também foi criado para desenvolvermos nossas atividades artísticas utilizando a experiência prática como construtora da nossa formação docente.

Lugar de experimentação, cada membro está livre para desenvolver suas habilidades e preferências, seja na atuação, direção, iluminação, sonoplastia, caracterização, produção, preparação física, dentre outros. É rotineira em alguns espetáculos a presença de mais de uma pessoa em uma função, devido à falta de especialização e a própria vontade de experimentar novas aprendizagens.

Os ensaios dos espetáculos aconteciam na sala de aula prática “Teatro de Bolso - Nerine Lobão”³⁹, sala grande para treinamento corporal, com aparelhos de iluminação e sonoplastia, armários de figurinos e dois camarins. Este espaço será citado nas próximas linhas que se seguem. Os ensaios aconteciam à noite, horário pouco freqüentado tendo em vista que as aulas acontecem no período da manhã.

Depois de algum tempo, pelo fato de sairmos da universidade pouco a pouco, o grupo ganhou uma característica mais independente e menos universitária. Portanto, a formação acadêmica foi um berço que estruturou o grupo e nos ajudou a caminhar com nossas próprias pernas. O Núcleo passou por algumas modificações dos membros e com o tempo percebemos

³⁹ Atriz; Arte-educadora; ex-professora do curso de Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas; auxiliou na fundação do curso de Teatro Licenciatura da UFMA.

que estava acontecendo uma seleção natural a respeito do propósito e da vontade de estar juntos produzindo. Então quanto mais relação e compartilhamento poético em comum, mais proximidade, e quanto menos, mais afastamento. E assim aconteceu e acontece até hoje.

Por fazer parte da minha vivência artística de uma forma mais prolongada; por fazer parte de uma educação estética constante; por ser o grupo eu tive mais oportunidades de realizar montagens de espetáculos; por me provocar, desorientar, tirar do eixo e me fazer pensar; por ter sido um grupo que eu fundei; por ser um grupo de pessoas que não sabem o motivo da vontade de estar juntos, mas estão e são; por ter pessoas que sabem que um dia o grupo pode acabar, mas não pensam no amanhã, pensam no agora e estão prontas para qualquer acontecimento; por ser um grupo simples; por que é um grupo que eu reconheço que eu fiz a escolha de pesquisá-lo não por conta de um valor de qualidade estética, mas principalmente por ser o grupo que hoje faz parte do meu percurso e trajetória é que decido colocá-lo a mostra e desnudar os processos artísticos e vivências.

QUADRO 3 – Perfil artístico do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho

Nome	Formação	Função	Participação
Abimaelson Santos Pereira	Graduado em Teatro (UFMA); Mestre em Cultura e Sociedade (UFMA); Professor do curso de Teatro (UFC).	Diretor, Ator, Iluminador e Sonoplasta.	Desde 2010.
Alana Georgina Ferreira de Araújo	Graduada em Teatro (UFMA).	Produtora Artística.	Desde 2010.
Aline Barbosa Nascimento	Graduada em Teatro (UFMA); Cursa o Mestrado Profissional em Artes (UFMA).	Atriz.	Desde 2010.
Almir Santana Pacheco Pinto	Graduando em Teatro (UFMA).	Ator.	De 2010 a 2014.
Brenda Oliveira da Costa	Graduanda em Teatro (UFMA) e atualmente faz intercâmbio no Centro Universitario de Teatro da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)	Atriz.	Desde 2012.

Darcileia Sousa	Graduada em Teatro (UFMA).	Iluminadora, Figurinista e Maquiadora.	De 2010 a 2011
Didam Hou Braga	Graduanda em Teatro (UFMA).	Somente estudos teóricos.	Somente em 2010.
Fernanda Areias de Oliveira	Graduada em Direção Teatral (UFRJ); Mestre em Educação, Arte e História da Cultura (MACKENZIE); Cursa o Doutorado em Informática na Educação (UFRGS); Professora do Curso de Teatro (UFMA).	Diretora e Sonoplasta.	Desde 2012.
Gilberto dos Santos Martins	Graduado em Teatro (UFMA); Cursa o Mestrado em Artes (UFU).	Ator.	Desde 2010.
Irla Carina da Silva Gama	Graduada em Teatro (UFMA).	Atriz, Figurinista e Maquiadora.	De 2010 a 2011
José Raphael Brito dos Santos	Graduado em Teatro (UFMA); Cursa o Mestrado em Artes (UFU).	Ator e Iluminador.	Desde 2010.
Jurandir Eduardo Pereira Junior	Graduado em Teatro (UFMA); Cursa o Mestrado em Teatro (UDESC).	Ator e Figurinista.	De 2010 a 2011
Layza Costa Cutrim	Graduada em Teatro (UFMA).	Somente estudos teóricos.	Somente em 2010.
Priscilla Santos de Carvalho	Graduada em Teatro (UFMA).	Atriz.	Desde 2011.

Nota: Contém o nome, formação, função exercida e participação (tempo de convivência).

Nas próximas sessões da desmontagem descrita eu escolhi quatro espetáculos⁴⁰ do *Rascunho* para compartilhar testemunhos, dificuldades e as tessituras inacabadas da criação do ator nos processos e experiências de *Lullaby por quem choram as pedras*; *Esperando*

⁴⁰ A ficha técnica de cada espetáculo está nos “Anexos” deste trabalho.

Godot; Primeiro Amor e Siameses. As causas principais desta escolha são: primeiro, por ter participado diretamente de todos esses espetáculos; segundo, pelo modo característico e específico de cada concepção e criação; e terceiro, por construírem diferentes potências poéticas com discursos cênicos que reverberam várias experiências em teatro de grupo com a voz ativa na primeira pessoa do singular (eu), que ora se confunde – ou permite ser atravessada – pela voz ativa na primeira pessoa do plural (nós). A poética da criação do ator das páginas que se seguem é o reflexo dos processos coletivos e colaborativos que produzem reinvenções, reflexões e diálogos na trajetória do movimento criador.

3.4. Espetáculo “Lullaby”

O espetáculo *Lullaby por quem choram as pedras*, ou como cuidadosamente chamamos de *Lullaby*, tem o texto de autoria de *Aline Barbosa Nascimento* criado na disciplina de Dramaturgia do curso de Teatro Licenciatura, ministrada pelo professor Luís Roberto de Souza, na Universidade Federal do Maranhão (UFMA). *Lullaby* em inglês significa Canção de ninar e a música mais conhecida é a do compositor alemão Johannes Brahms, que na língua de origem significa *Wiegenlied* (Canção de berço) ou *Brahms’s Lullaby* em inglês.

Canções de Ninar acompanham Aline Nascimento desde cedo, quando sua avó materna lhe fazia visitas e cantava para ela e suas irmãs dormirem. Além disso, sua avó era uma excelente contadora de histórias, principalmente de horror. Porém, os contos e canções infantis não são os principais causos que a fez escrever o texto. As histórias e os causos são de outra esfera, e fazem parte da vida adulta e dos diferentes percalços que esta fase traz à tona, no que diz respeito às crises, frustrações e decepções. Portanto, *Lullaby* faz parte do contexto de experiências amorosas, tanto *platônico*⁴¹ como *não correspondido*⁴², assim como seu próprio processo de descoberta pessoal em vários aspectos subjetivos⁴³.

Em se tratando do *amor platônico*, a história começou no ano de 2006. Certa vez, Aline estava no ônibus universitário dentro da UFMA indo para casa, quando avistou um rapaz de média estatura, olhos verdes, nariz pontiagudo e maxilar proeminente conversando com outro rapaz na parte da frente do transporte, já ela estava vendo a situação sentada na

⁴¹ Ligação amorosa entre duas pessoas sem qualquer interesse envolvido, sobretudo interesse físico. Amor centrado na admiração da inteligência e do caráter de uma pessoa.

⁴² Nesse caso, uma pessoa tem vontade de se relacionar ou até de construir um relacionamento fixo, mas o outro par não tem interesse nenhum.

⁴³ (NASCIMENTO, 2010).

parte de trás. Minutos depois, o rapaz que lhe causou admiração desceu do ônibus e o outro rapaz que parecia ser amigo do que desceu do veículo continuou o trajeto e coincidentemente resolveu sentar-se ao lado de Aline, o que lhe causou grande espanto.

Diante da situação, ela começou a conversar com o rapaz e aproveitou para conseguir informações sobre o jovem e soube que eles cursavam Farmácia na UFMA e o rapaz que desceu do ônibus chamava-se Felipe Campos do Vale. Chegando a sua casa, contou a história para sua prima Carol que, sem pensar duas vezes, estimulou Aline a pesquisar os dados pessoais do Felipe nas redes sociais, extinto Orkut. Visualizaram suas fotos, suas preferências acerca de vários assuntos e salvou o número do telefone do celular que ele, incrivelmente, divulgou no seu perfil.

Sem se identificar, Aline enviou a primeira mensagem pelo celular, com versos de poesias e prosas metafóricas que deixaram Felipe intrigado em conhecer a pessoa com identidade oculta. Aline ainda o observou por várias vezes em locais diferentes dentro da UFMA. Certo dia, ele entrou no Restaurante Universitário e ela estava finalizando o seu almoço, nesse meio tempo, os seus amigos já sabiam de todo o acontecido e um deles brincou dizendo que Felipe parecia um *Girassol*, termo usado para caçoar o rapaz, indicando que ele tinha gestos delicados e suaves. E o apelido permaneceu, inclusive pela própria Aline, e claro, apesar de não concordar com as características referentes ao *nome da flor*, ela gostou da sonoridade e passou a chamá-lo por aquele nome.

Trocaram mensagens pelo celular no período de, mais ou menos, três meses, alimentando um grande amor platônico. Até que certo dia, depois de muito insistir, Aline aceitou o seu convite para um encontro e Felipe propôs que eles trocassem cartas neste encontro. Finalmente se conheceram e Felipe exclamou: “É você!”, fazendo menção à jovem que sempre observava em locais diferentes da cidade universitária. Depois disso, se encontraram poucas vezes como dois amigos e nada mais. Segundo Aline, ele parecia mais interessado na possibilidade de um relacionamento mais sério, mas ela continuava com o platonismo e sua admiração só aumentava, não passava disso.

No aniversário de Felipe em 2007, encontraram-se pela segunda vez, ele disse que escrevia vários poemas e jogava no lixo e naquele dia ele resolveu fazer diferente, entregou-lhe outra carta contendo o poema “Quero lhe deixar” de sua autoria e ela o presenteou com uma grande concha do mar. Apesar de o poema apresentar um descontentamento, Aline ainda acredita que não foi uma resposta ao que eles sentiam, pois o restante de toda a carta apresenta um contexto de amizade e Felipe ainda relata que o poema foi escrito em ocasião diferente.

FIGURA 19- Poema "Quero te deixar" de Felipe Campos do Vale

Quero te deixar
 Não porque não te amo mais
 Mas porque te amo demais
 É difícil viver assim
 O tempo passa e minha certeza aumenta
 Quero que te deixar
 Somos livres e a vida nos chama
 Não te peço para ter cuidado
 Campanas que te esqueças
 Que se te deixar
 É porque te escolhi
 Vou te deixar... meu coração.

cos
 mais...


 Felipe
 19 anos

Fonte: Arquivo pessoal de Aline Barbosa Nascimento
 Fotografia: Aline Barbosa Nascimento

Poema: Quero te deixar

“Quero te deixar
 Não porque não te amo mais
 Mas porque te amo demais
 É difícil viver assim
 O tempo passa e minha certeza aumenta
 Tenho que te deixar
 Somos livres e a vida nos chama
 Só te peço para ter cuidado
 Tampouco que te esqueças
 Que se te deixo
 É porque te escolhi
 Vou te deixar... meu coração”

(Felipe, 19 anos)

Aline ficou admirada com os escritos de Felipe e os guarda com carinho até hoje. Mal sabia que o texto que recebera de presente faria tanto significado tempos mais tarde. Outro texto recebido por mensagem de celular foi tão significativo para Aline que ela transcreveu em uma folha de papel.

Mensagem de celular

“Respira coração
 Faz estes pulmões palpitem
 Deixa as mãos provarem
 O que a boca já tocou
 Supra de vida este corpo
 Fraca ou Forte
 Já esteve mais longe”

(Felipe Campos do Vale)

Vários poemas e prosas poéticas fazem parte do caderno de anotações soltas de Aline, como uma forma de não se desfazer de frases que lhe chamam atenção. Mensagens de celular, escritos de jornais e revistas, frases em paredes nas ruas e até mesmo frases que ouve no dia-a-dia são materiais que ela transcreve como registro constante das palavras que lhe atravessam em forma de experiência.

Em 2008, ele viajou para fazer intercâmbio em Portugal e Aline lhe enviou outra carta, mas não obteve respostas. Em 2010, já de volta ao Brasil, foi morar na cidade de São Paulo-SP para cursar o Mestrado em Ciências pela Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo (USP). Antes da viagem, ainda em São Luis-MA pediu que sua professora da UFMA entregasse uma encomenda para Aline: cartas, um tsuru⁴⁴ e trezes pedras trazidas da Europa.

FIGURA 20 – Presentes de Felipe para Aline



Fonte: Arquivo Pessoal de Aline Barbosa Nascimento
Fotografia: Aline Barbosa Nascimento

Desde então, Aline teve pouco contato com Felipe, nunca mais o viu. A única informação que tem sobre ele é que está trabalhando na área farmacêutica em Angola. Dificilmente se comunicam por internet, mas confessa que possui grande admiração pelo caráter do *Girassol*, e afirma que é uma pessoa inesquecível.

⁴⁴ Origami japonês que representa uma ave sagrada da região oriental, simboliza saúde, da boa sorte, felicidade, longevidade e da fortuna.

Em se tratando de amor não correspondido e frustração, é a vez de Aline passar por outra situação em que a paixão se tornou uma luta árdua. Em 2007 apaixonou-se por outro rapaz, e diferente do caso anterior, ele fazia parte da sua convivência diária na faculdade e principalmente do ciclo de amigos do curso de Teatro da UFMA. Era uma paixão escondida e poucas pessoas sabiam do caso. Eu devo ter sido um dos primeiros amigos que Aline revelou sua paixão.

Durante algum tempo, Aline passou por frustrações e decepções. Ao mesmo tempo em que apareciam possibilidades de que este relacionamento poderia dar certo, as circunstâncias apresentavam evidências de que não passaria de um amor mal resolvido. Sofrimento clamava por angústia; tristeza clamava por dor. A todo tempo eu presenciava lamúrias e Aline compartilhava todos os acontecidos. Como amigos cúmplices eu dava meu total apoio e em último caso até compartilhava lágrimas.

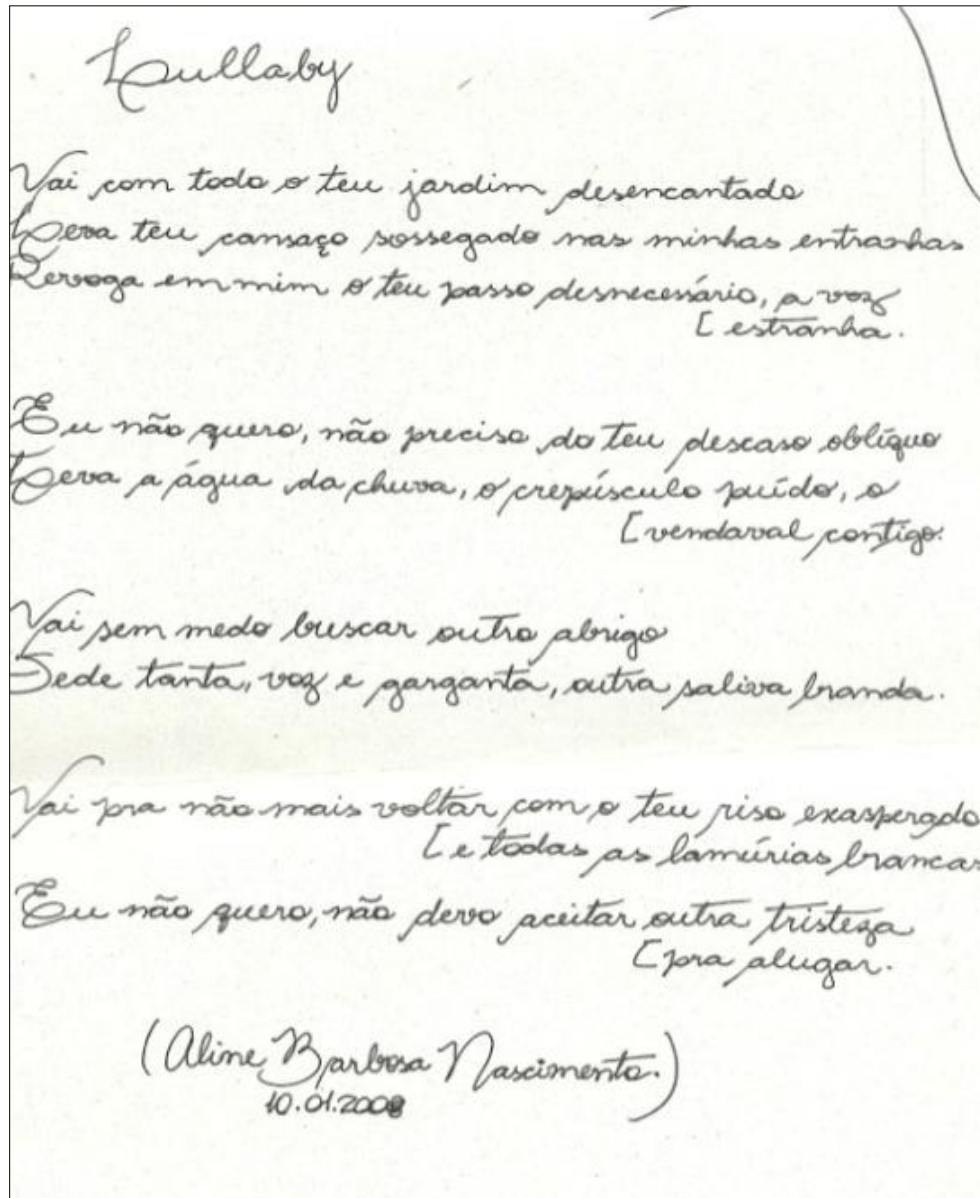
Certo dia, Aline estava novamente em um transporte público de São Luís-MA com seus amigos e um deles era o rapaz do qual ela estava apaixonada. Estavam dentro do ônibus quando, de repente, ela ouviu uma voz feminina conversando com o amor não correspondido, e mesmo nunca tendo visto a pessoa e muito menos ouvido o som da sua voz, Aline sentiu forte angústia no peito, seu corpo tremeu, teve vontade de chorar e estava convicta de que as duas pessoas que conversavam tiveram um relacionamento amoroso tempos atrás. Aline acredita que este relacionamento antigo foi um dos obstáculos que atrapalhou o novo possível relacionamento entre os dois.

Logo após, desceu do ônibus e foi para o restaurante almoçar. Aline já carregava uma sensação de mal-estar por todas as circunstâncias desagradáveis que aconteciam, inclusive, as expectativas que o rapaz alimentava nessa relação. E com toda a mágoa que carregava no peito escreveu o poema *Lullaby* como ponto ápice de transformação da dor em poesia.

E como as canções de ninar que lhe adormeciam em tempos de infância, ela agora escrevia sua própria canção de ninar na fase adulta como uma forma de escape de suas tormentas e possibilidade de poetizar e expurgar o rancor que prendia o choro engasgado e o grito engolido das suas entranhas.

O poema era a materialização do primeiro grito – apesar de tímido – da tortura que sentia no coração. Tristeza, sofrimento e desolação fazem parte dos primeiros escritos de seus versos como resposta à voz ensurdecadora que sussurrou por longo tempo dentro de si.

FIGURA 21 – Poema “Lullaby” de Aline Barbosa Nascimento



Fonte: Arquivo Pessoal de Aline Barbosa Nascimento
 Fotografia: Aline Barbosa Nascimento

Poema: Lullaby

**Vai com todo o teu jardim desencantado
Leva teu cansaço sossegado nas minhas entranhas
Revoga em mim o teu passo desnecessário, a
voz estranha.**

**Eu não quero, não preciso do teu descaso oblíquo
Leva a água da chuva, o crepúsculo puído, o
vendaval contigo**

**Vai sem medo buscar outro abrigo
Sede tanta, voz e garganta, outra saliva branda.**

**Vai pra não mais voltar com o teu riso exasperado
e todas as lamúrias brancas
Eu não quero, não devo aceitar outra tristeza
pra alugar.**

**(Aline Barbosa Nascimento)
10.01.2008**

Em janeiro de 2008 ao cursar a disciplina de Caracterização, ministrada pela professora Célida Braga, Aline finalizou com uma performance chamada *Never Love Again* (Nunca Mais Amarei de Novo), inspirado nos dois poemas apresentados anteriormente: *Quero te deixar* (Felipe Campos do Vale) e *Lullaby* (Aline Barbosa Nascimento).

No primeiro semestre de 2009, na disciplina de Dramaturgia, a autora escreveu um texto baseado na performance citada. O texto é formado por colagem de poemas, prosas poéticas, cartas que ela nunca entregou, trecho do texto “A Missão: lembrança de uma revolução” de Heiner Müller⁴⁵, mensagens românticas pelo celular e também diálogos entrecortados de sua autoria.

O texto é caracterizado pela autora como um manifesto poético de suas concepções sobre paixão, tormentos, transtornos, coração, amor e dor⁴⁶. O texto foi escrito em uma época conturbada permeada por decepções e ilusões amorosas. No período em que passou por essa situação, decidiu recorrer ao mundo da imaginação, fantasia e poesia para enfrentar a

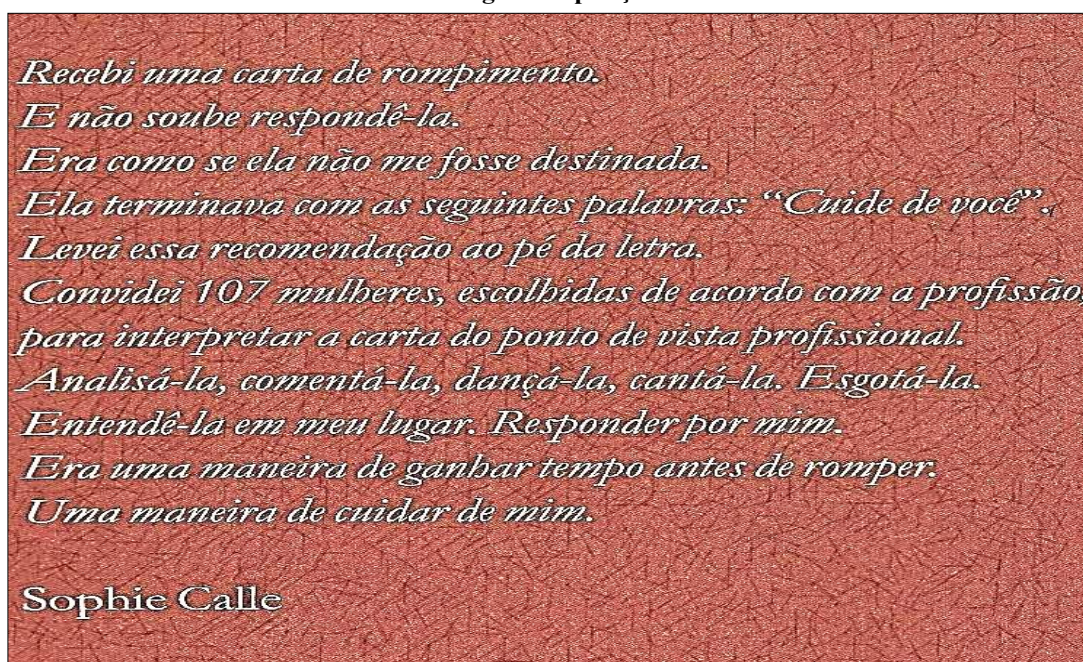
⁴⁵ Dramaturgo e Escritor alemão. Dentre suas principais obras destacam-se: *Medeamaterial*; *Sísifo*; *Peça Coração* e *Hamlet Machine*. Autor reconhecido por escrever sobre a história recente do país. Discípulo e seguidor da obra de Bertolt Brecht.

⁴⁶ (NASCIMENTO, 2010).

realidade com um olhar mais crítico e sensível frente às suas inquietações⁴⁷. Com o texto já escrito, ocorreu uma última situação geradora do para iniciarmos o processo criativo. Em setembro de 2009 viajamos para Salvador-BA para participar do Encontro Nacional dos Estudantes de Arte (ENEARTE) que aconteceu na Universidade Federal da Bahia (UFBA) e visitamos a exposição *Cuide de você* da artista francesa Sophie Calle no Museu de Arte Moderna da Bahia. Suas obras são conhecidas por primar a vontade de transformar a vulnerabilidade humana em poesia, através de fotografias, textos e outros meios narrativos.

“Cuide de você” foi a última frase que o escritor Grégorie Bouillier enviou para a artista em um e-mail rompendo a relação amorosa que os unia. Depois disso, ao invés de responder o último e-mail, a artista convidou 107 mulheres de diferentes profissões, tais quais: atriz; bailarina; criminologista; consultora de etiqueta; jogadora de xadrez; diplomata; dentre outras para responderem a carta de modo crítico e poético.

FIGURA 22 – Catálogo da exposição “Cuide de Você”



Fonte: Internet Site Google Imagens

As respostas das mulheres ao e-mail foram o principal material da exposição, tais como: interpretações textuais; vídeos performáticos; retratos de mulheres; traduções da carta em Braile e código de barras. A visita na exposição foi determinante para ver no sofrimento, que faz parte da natureza humana, um pressuposto poético para a criação de obras de arte, e

⁴⁷ Através da representação de um papel o ator pode sublimar suas ansiedades: ele desloca suas tensões para as personagens e sublima as tensões não controladas identificando-se com elas. Dessa forma através da atuação, pode se dizer que o indivíduo testa a realidade, liberta sua ansiedade e exerce seu autocontrole (CROCHEMORE, 2002).

principalmente que Aline não tivesse medo de expurgar suas dores em forma de poesia. Desse modo, a visita a esta exposição foi o fator decisivo que estimulou a necessidade de transformar o texto teatral *Lullaby por quem choram as pedras* em espetáculo.

Eu e Aline cursamos a graduação em Teatro na UFMA juntos e foi na faculdade que nos conhecemos e nos tornamos grande amigos. Entre abraços, sorrisos, mágoas e tristezas nós construímos uma amizade para além dos muros da universidade e isso proporcionou sermos cúmplices um do outro, por isso a grande aproximação e permissão que eu tenho em narrar os fatos de sua vida.

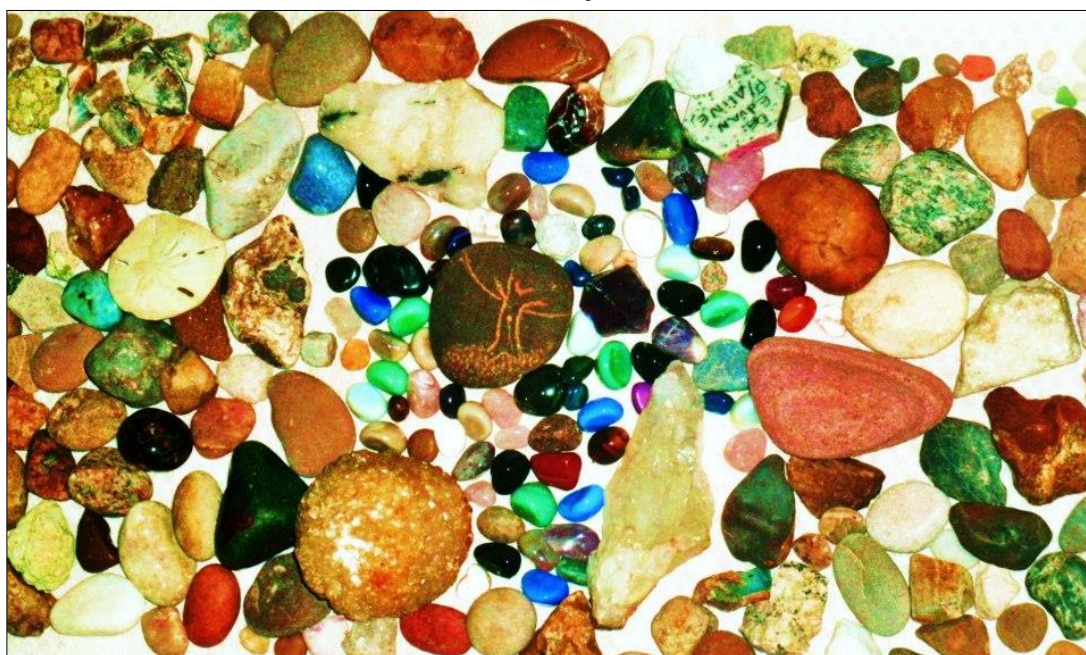
Causo de infância, ideologia humana, filosofia de vida e decepção amorosa eram os assuntos que faziam/fazem parte da nossa relação de amizade. Ao escrever o texto e ao escolher narrar os fatos de forma poética, alegórica e metafórica, Aline encontrou um modo de *gritar* suas dores através da arte e o texto é carregado por subjetivações que podem ser interpretadas de várias formas e ao ler o texto pela primeira vez eu sabia exatamente do que se tratava e lembro-me do nosso primeiro encontro em que ela me apresentou o texto.

Por conta de toda essa proximidade, Aline me convidou para compor o elenco do primeiro experimento cênico de *Lullaby*. A princípio ela escreveu pensando em dois *anjos caídos*, assunto que na época ela lia a respeito, mas posteriormente resolveu escrever sobre duas pedras, devido sua coleção. *Jaspe* e *Ágata* são as duas personagens do texto, dois seres, dois amores, duas pedras que estão em um espaço atemporal e poético.

O texto não evidencia a relação precisa que os dois personagens possuem, mas a referência às pedras nos nomes faz alusão ao próprio elemento da natureza, duro e sólido, tal como o estado de espírito das duas personagens/pedras sem alma e de superfície rochosa, que possui um estado de presença triste, estagnado, sofrido e sem vida.

A escolha dos nomes das personagens deve-se ao fato de Aline ser colecionadora de pedras que são presenteadas por amigos que pegam de diferentes lugares do Brasil e do mundo, como Canadá, Itália, Peru, França e Portugal. A coleção iniciou em 2006, quando pediu sem propósito uma pedra de presente a uma amiga que viajaria para o interior do Maranhão. Desde então não parou mais.

FIGURA 23 – Coleção de Pedras



Fonte: Arquivo Pessoal de Aline Barbosa Nascimento
Fotografia: Aline Barbosa Nascimento

Não só o fato de saber que determinada pedra veio de um lugar diferente que ela nunca conheceu, mas também as histórias, os detalhes, os causos e as circunstâncias com que cada pedra foi encontrada é o verdadeiro estimulador da coleção.

Dadas as referências e possibilidades de criação em nosso contexto diário, começamos a pensar na composição da cena. No primeiro encontro para elaboração do experimento cênico decidimos não nos prender ao texto e priorizamos a busca na compreensão das situações entre as personagens/pedras e Aline esclareceu fontes importantes sobre outras entrelinhas que estavam na subjetividade da dramaturgia e eu também apontei algumas relações, tensões e contraposições na dramaturgia que incitavam a concepções cênicas específicas.

Desta forma, foi feita uma lista de dados com informações acerca dos elementos de cena, tais como: pedras; águas; cores; regador; papeis; flor; dentre outros, como princípios norteadores para elaboração cênica. Cada elemento com a devida poetização, a exemplo: *pedras* na companhia de outras personagens/pedras, Jaspe e Ágata, com espessuras, formas e pesos diferentes; *águas* que são espelhos da alma ou sangue da vida/morte; *cores* que mostram o estado sensível das personagens e que invadem o espaço em branco; *regador* de almas que fica a espreita no canto escuro; *papeis* em branco por todo chão, vazios, sem cor e sem movimento; *flor*, algumas poucas pétalas para mostrar que há esperança e sente-se o cheiro suave de rosas vermelhas.

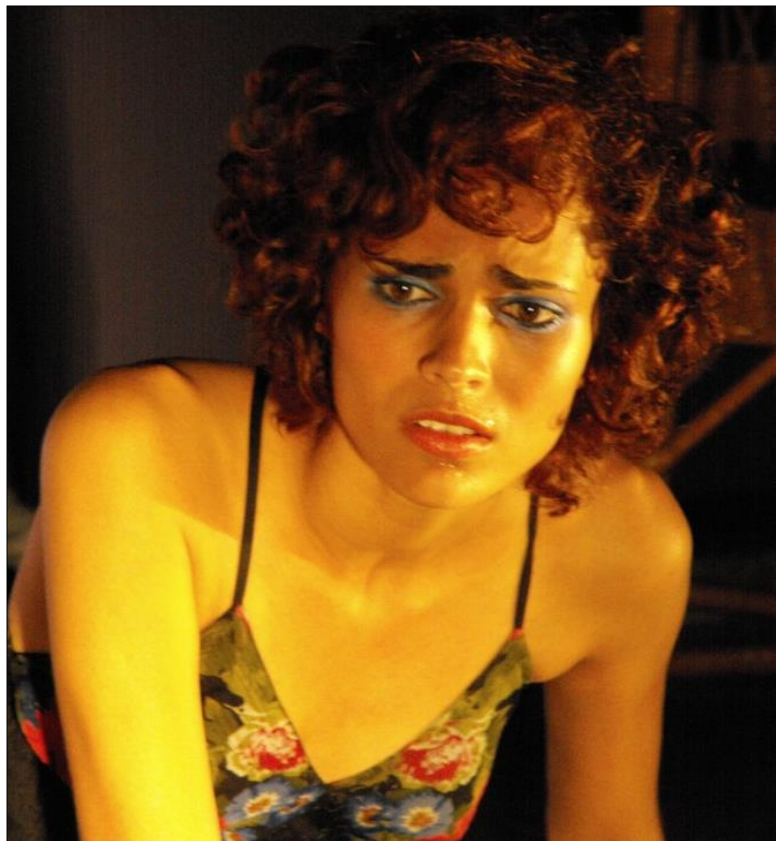
FIGURA 24 – Espetáculo “Lullaby por quem choram as pedras”



Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / Fotografia: Darcileia Sousa

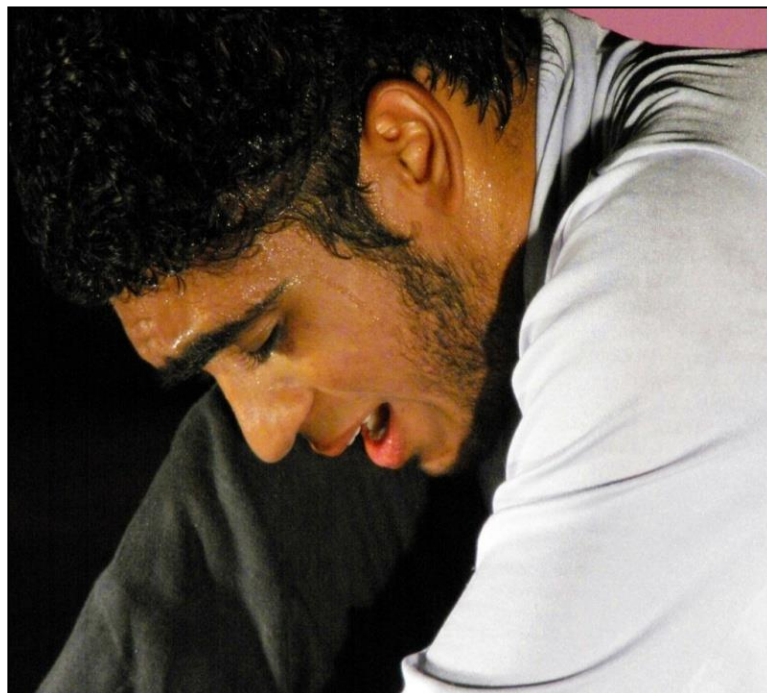
É um experimento para poucas pessoas; local fechado; proximidade com o público; valorizando movimentos corporais pequenos; variação da velocidade de respiração; diálogos sussurrados; atmosfera onírica, carregada de emoção, músicas, poemas recitados em canção; estados de atuação que privilegiam a composição de quadros expressivos.

FIGURA 25 – Espetáculo “Lullaby por quem choram as pedras”



Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / Fotografia: Flávia de Menezes

FIGURA 26 – Espetáculo “Lullaby por quem choram as pedras”

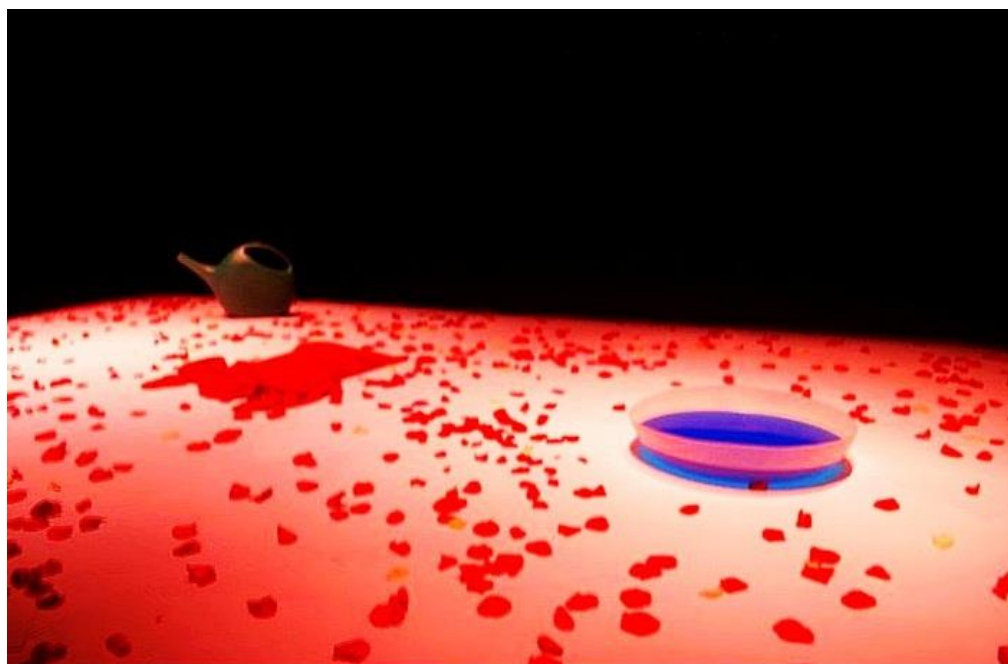


Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / Fotografia: Flávia de Menezes

A personagem *Jaspe* possui um corpo rígido e estático, com deslocamento pesados e voz com variação entre sussurros e gritos. No plano médio de joelhos sentado sobre o calcanhar, estabelece um diálogo duro, preciso e cheio de delírios. Ao lado de outras *pedras*, tenta convencer *Ágata* das possibilidades de enxergar novas saídas para seu trajeto de frustrações. O som da areia sobre o papel torna-se um grito de dor constante, que pode também ser associado ao tempo que passa e nada acontece. Dor atrás de dor. Versos de contentamento são recitados como escape da paixão voraz.

No retângulo branco se passa a encenação, com o chão todo coberto por folhas de papel sulfite A4. As bordas deste espaço são contornadas por pedras vermelhas e azuis. Dentro do espaço têm-se uma bacia com líquido azul, uma jarra e um regador com líquido vermelho, pétalas de rosas, um pequeno aglomerado de um quilo de areia azul e os atores. Ao entrar no espaço, o público é recebido com o forte cheiro de rosas vermelhas, essências perfumadas espalhadas pelo local.

FIGURA 27 – Espetáculo “Lullaby por quem choram as pedras”



Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / Fotografia: Calliandra Ramos

O líquido vermelho que se mistura ao líquido azul; a areia azul que se mistura com as pétalas; as folhas de papel que se movimentam com os deslocamentos dos atores são estados de ação que manuscrevem a poesia no grande papel em branco no decorrer da encenação. A organização transforma-se em caos, a dor transforma-se sem poesia.

O espetáculo é uma provocação sobre a experiência do amor e uma reflexão sobre os limites da dor. Traz a tona o ser humano diante de um espelho e da sua verdadeira identidade. Como lidar com o sofrimento? Como assumir-se frágil diante dos percalços? Por saber de todo o contexto pessoal de Aline e por sofrer junto com ela todas as lamentações, a cada apresentação é como se uma palavra fosse sussurrada como um grito de desespero fosse expurgado.

Não tivemos processos de criação em salas fechadas para a busca da personagem, mas pesquisamos as personagens com base na memória emotiva⁴⁸, as nossas referências foram todas as vivências de todo esse arcabouço de sensações geradas no decorrer do processo e confesso que foi um processo bem delicado.

Lullaby por que choram as pedras estreou como experimento cênico performático e ao fazer parte do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho ganhou caráter de espetáculo com Direção Coletiva. O processo em rede cooperativa contribuiu para o crescimento da discussão dos elementos que compõe a cena com as diferentes percepções acerca da criação. Estudos sobre o significado das cores, o sentido do amor, e a partir do *Rascunho* realizamos laboratórios de aperfeiçoamento da cena e aprofundamento do material. Por exemplo, a cor do nosso figurino modificou para as mesmas cores das pedras, *Jaspe* e *Ágata*, e decidimos por marrom e rosa, respectivamente.⁴⁹

FIGURA 28 – Pedra Jaspe à esquerda e Pedra Ágata à direita



Fonte: Internet Site Google Imagens

⁴⁸(STANISLAVSKI, 1992).

⁴⁹ As pedras Jaspe e Ágata possuem várias cores e o marrom e rosa ocorreu por opção estética.

FIGURA 29 – Espetáculo “Lullaby por quem choram as pedras”



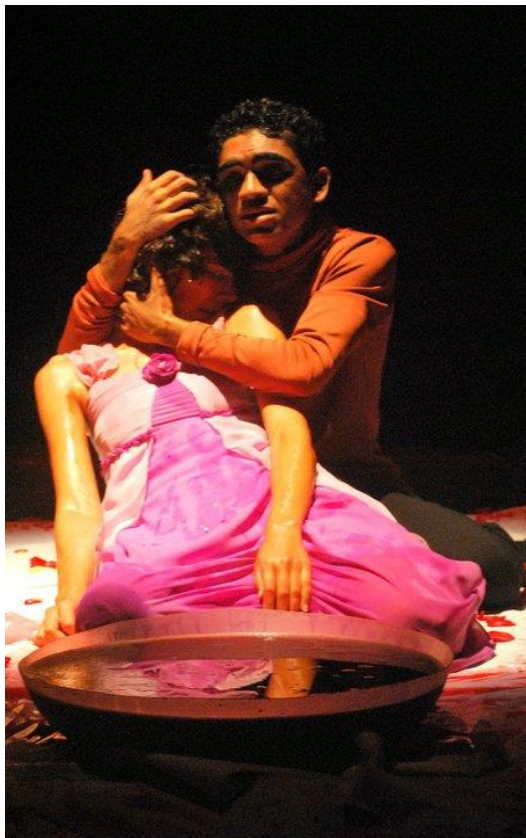
Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / Fotografia: Calliandra Ramos

FIGURA 30 – Espetáculo “Lullaby por quem choram as pedras”



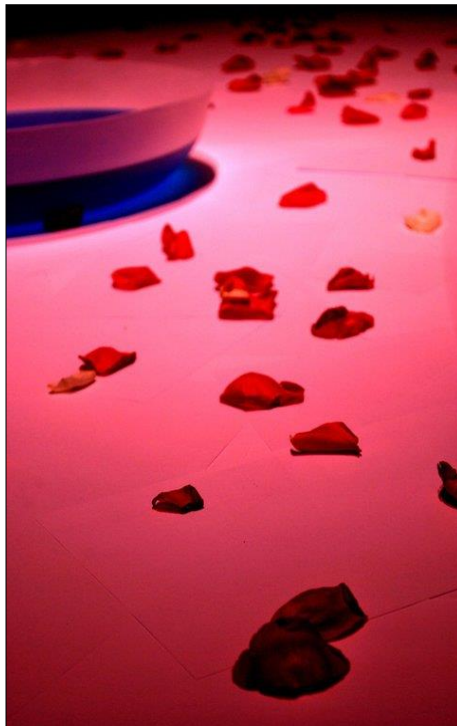
Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / Fotografia: Calliandra Ramos

FIGURA 31 – Espetáculo “Lullaby por quem choram as pedras”



Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / Fotografia: Calliandra Ramos

FIGURA 32 – Espetáculo “Lullaby por quem choram as pedras”



Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / Fotografia: Calliandra Ramos

3.5. Espetáculo “Esperando Godot”

Em 2010, o Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho produziu seu primeiro espetáculo com todos os *rascunhadores* participantes de forma direta no processo de criação. *Esperando Godot*⁵⁰ e *A Semente*⁵¹ foram as duas propostas dramaturgicas colocadas pelos membros do grupo para decisão de montagem. Diante disso, uma única certeza nos mobilizava: *montar um texto que fosse um quebra-cabeça, um desafio, um abismo de obstáculos para todos nós*. Depois de horas de conversa para que todos conhecessem as propostas e o contexto básico de cada texto, decidimos por votação aberta pela *dramaturgia beckettiana*.

A escolha do texto deve-se a várias questões: possui característica não dramática; começo, meio e fim se confundem; personagens vazios; não possui ápice; não possui desfecho; cenas se repetem; silêncios longos; texto provocador; situações enigmáticas. O texto pode ser considerado como um espelho que mostra ao homem sua própria imagem, tornando-o estranho e vazio quando assume consciência de si.⁵²

A cada estudo, o texto tornava-se mais desafiador para o grupo com artistas de faixas etárias entre 19 a 23 anos, jovens com pouca experiência teatral e principalmente com pouca investigação sobre o complexo *teatro do absurdo* de Samuel Beckett. Texto sem lógica, impossível de explicações racionais, que se contrapõe ao teatro de seqüências, ao mimetismo psicológico ou gestual e a todo efeito de ilusão.⁵³

Dadas as devidas dificuldades iniciamos o processo de criação de *Esperando Godot*, como bichos no pântano procurando por alimento. Sede incansável de desvendar as perguntas que nos tiravam do eixo dia e noite. No primeiro período do processo criativo acredito que o *Rascunho* tratava o texto como *desafiador* somente do ponto de vista *técnico*: por suas repetições e pela falta de explicação lógica. Dessa forma, o nosso objetivo era tornar o texto – de leitura cansativa e tediosa para nós – em um espetáculo dinâmico e prazeroso, tanto para os artistas criadores quanto para o público em geral.

⁵⁰ Foi a primeira peça de teatro escrita pelo dramaturgo irlandês Samuel Beckett (1906-1989). Escrita originalmente em francês – *En attendant Godot* – Beckett escreveu a peça em 1949 e só foi publicada pela primeira vez em 1952, com estréia em 23 de janeiro de 1953 no pequeno Théâtre Babylone em Paris, com direção de Roger Blin (1907-1984). Em 1955 o autor traduziu a peça para o inglês – *Waiting for Godot*.

⁵¹ Texto de Gianfrancesco Guarnieri (1934 – 2006), italiano naturalizado brasileiro. A primeira montagem aconteceu sob direção de Flávio Rangel em 1961 no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Peça com temática estritamente política e fora dos padrões do TBC, teve grandes problemas com a censura, o que diminuiu o interesse do público e saiu rapidamente de cartaz.

⁵² (BONADIO, 2008).

⁵³ (PAVIS, 2001).

Nos últimos anos, na cidade de São Luís-MA havia poucos espetáculos com textos clássicos de grande destaque internacional na literatura teatral, principalmente textos que versam em uma dramaturgia não linear e repleta de silêncios. A decisão de montar *Esperando Godot* causou expectativa em muitos artistas da cena maranhense e tensão nos *rascunhadores* pela grande responsabilidade que estava em nossas mãos.

Miséria, solidão e impotência humana são alguns dos eixos temáticos presentes na obra de Beckett e que se tornaram referências para o nosso processo de criação. Mas era preciso muito mais. Era necessário observar a nossa própria situação enquanto artistas vazios, supérfluos e desprovidos de capacidade humana. Compreender a verdadeira causa que nos estimulava ao mergulho no extenso território do campo minado de um texto *absurdist* produzido após duas grandes guerras mundiais.

Jovens artistas em formação na faculdade de Teatro, ávidos para produzir um espetáculo novo, e conseqüentemente artistas cheios de *ego* para apresentar seus potenciais na cena maranhense. A cada descoberta da complexidade do texto é como se eu (*nós*) recebesse um tiro na superficialidade que nos movia para a montagem, e outras questões discutidas em debates no grupo se tornaram grandes causas propulsoras do espetáculo.

Os questionamentos tornaram-se ainda mais provocadores depois da estréia do espetáculo. Ao final de cada apresentação convidávamos o público presente para dialogar com questionamentos não somente técnicos, mas, sobretudo o discurso que a obra traz. E com a presença numérica dos estudantes universitários dos cursos de Psicologia, Filosofia, História, Antropologia, além de Teatro contribuía significativamente para o aprofundamento da pesquisa.

Esperar Godot é como esperar por respostas que nunca chegavam. Esperar por progressos no governo maranhense. Esperar pela construção do Instituto de Artes e o edifício de Teatro na UFMA. Esperar pelo transporte gratuito para estudantes universitários. Esperar pela gratuidade da refeição no Restaurante Universitário. Esperar por libertação dos 50 anos do governo Sarney no Maranhão. Contextos básicos que se tornaram evidências propulsoras no processo criativo e no subtexto interpretativo na criação das personagens.

Fundamentos temáticos que nos deslocavam do período pós-guerra – época em que foi escrita a peça – para os dias atuais de vazio, solidão e pobreza em uma cidade do nordeste que nada acontece. E principalmente em uma ilha maranhense em que os apoios culturais e editais em teatro são praticamente escassos, com um público numericamente baixo para as produções locais, em contraposição com o esgotamento de ingressos vendidos para as produções

procedentes de fora do estado, sobretudo em se tratando dos espetáculos com artistas da Rede Globo de Televisão.

Era necessário estabelecer estratégias de ação e adaptação para a realidade local, como o fator básico de *recorte do texto*. Todo o grupo concordou na idéia de recortarmos algumas cenas, porém não excluindo nenhum dos atos. Isso aconteceu devido a nossa preocupação em não deixar o espetáculo longo devido à própria educação da platéia não acostumada aos espetáculos com duração de mais de uma hora, e com todo o esforço o espetáculo *Esperando Godot* apresentou-se com uma hora e meia.

Outra estratégia de ação foi a preocupação na expressividade da *cenografia* e *caracterização* do espetáculo planejadas em rede cooperativa ao término de cada ensaio. Os *rascunhadores* apresentavam suas idéias com o objetivo de concluir em uma proposta cênica que dialogasse com o discurso de todos. Nesse árduo trabalho houve grandes oposições, mas pouco a pouco a costura dos conceitos que cada um apresentava se emendava no outro e, com muito suor, a colcha de retalhos nascia diante de *nós*.

Nesse trabalho, os *nós* são apresentados como o pronome pessoal da *terceira pessoa do plural*, indicando as várias pessoas presentes no processo criativo e também como *laços* que são apertados com a ajuda de cordas e cordões – que na falta da máquina de costura – nos obrigavam espontaneamente a amarrar-se um ao outro na mesma atmosfera de um parto, cheio de prazer e sofrimento, ligado ao erotismo não-sexual da metáfora dos nossos desejos. *Nós* que deixavam rastros de alinhamento por toda parte.

Nosso processo de montagem aconteceu nos prolongados ensaios todos os dias da semana, menos no domingo, no *Teatro de Bolso*, localizado no Centro de Ciências Humanas da Universidade Federal do Maranhão. O processo de montagem aconteceu, em grande parte, no período de férias e por conta disso, tínhamos a sala totalmente livre para nossas atividades e principalmente tempo disponível por parte de todos os *rascunhadores*. Conseguimos, através da prefeitura da cidade universitária, um requerimento de liberação do espaço de trabalho para as madrugadas nos finais de semana para trabalhar na montagem e dormir na universidade. Além da liberação da faculdade tínhamos também o apoio dos vigilantes de segurança pública ao nosso dispor. Portanto, levávamos pequenos colchões dobráveis para descansar poucas horas e alimentos para combater a fome e o cansaço. Nos encontros aconteciam os ensaios, seguidos da reunião de produção, debate sobre a obra e o contexto conceitual da montagem, análise do processo criativo e da construção de cena.

QUADRO 4 – Cronograma de atividades do espetáculo “Esperando Godot”

DIAS	TURNOS
Segundas-feiras	Manhã (8h ao meio dia) Tarde (14h às 18h).
Terças-feiras	Manhã (8h ao meio dia)
Quartas-feiras	Manhã (8h ao meio dia)
Quintas-feiras	Manhã (8h ao meio dia)
Sextas-feiras	Manhã (8h ao meio dia) Tarde (14h às 18h) Noite (21h às 4h)
Sábados	Tarde (14h às 20h)

Fonte: Quadro extraído da Monografia de Conclusão de Curso de Gilberto dos Santos Martins (2010)

Confesso que a carga horária excessiva de atividades esgotava o corpo fisicamente e mentalmente, e por várias vezes atrapalhou o processo de montagem e em conjunto decidíamos respirar e tomar fôlego. Outrora o esgotamento também ajudava e a persistência gritava de tal forma que os súbitos de criação surgiam nos silêncios das noites mal dormidas. Um processo de aprendizagem constante em reconhecer em si e no outro o estado fraco e/ou forte de continuação ou descanso na peleja da montagem. É nessa moldura de fluidos e/ou conflituosos obstáculos que a construção dos elementos da cena acontecia.

Beckett nos sugere nas rubricas do texto que as personagens se encontram em estado caótico, sujos e jogados ao tempo como vagabundos. Portanto, cores na tonalidade marrom, laranja e amarelo com aspectos envelhecidos para o figurino e maquiagem nos chamavam atenção.

FIGURA 33 – Ensaio com Iluminação e Caracterização



Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / Fotografia: Calliandra Ramos

Figurinos que sugerissem tempo prolongado e demarcação de anos e anos vestindo a mesma roupa. Calças curtas, sapatos pequenos, camisas e coletes desajeitados, nada lhes cabiam de forma ajustada, tanto tempo que as roupas não serviam mais.

Para a cenografia partimos do princípio da árvore que o autor sugere no texto, a *árvore* é a *estrada* possível para a chegada até *Godot*, a mesma árvore que a personagem Vladimir sugere um enforcamento. Colocamos em cena com um grande caule de folhas, do chão ao teto do teatro, no sentido vertical no fundo central do palco e o chão também era coberto por folhas. Este símbolo aparentemente básico do espetáculo se tornava, com a cenografia, um signo de raiz conceitual do nosso trabalho. É como se o chão de folhas sugerissem uma pergunta e a resposta estava no próprio percurso que a verticalidade da árvore propunha – do chão ao céu, do chão ao inferno, do chão para outro espaço – para a chegada de alguém ou de algo que não se sabia *por que, como, quando* e *onde*. Nosso primeiro contato com a cenografia foi na estréia do espetáculo e considero como um grande problema, se levarmos em conta que a relação do ator com o espaço se transforma ainda com poucas interferências – como é o nosso caso.

A iluminação do espetáculo foi concebida por três *rascunhadores*, Abimaelson Santos, Darcileia Sousa e Raphael Brito, que ávidos em pensar a luz na cena deste espetáculo se colocaram em prontidão. Além disso, não havia ninguém especializado nesta área, a iluminação elaborada em *rede cooperativa* foi um escape para ajuda recíproca de compartilhamento de estudos acerca da luz. Nossas reuniões aconteciam fora do horário oficial do *Rascunho*. Nos ensaios eu estava em cena, Abimaelson estava dirigindo o espetáculo e Darcileia estava testando as possibilidades técnicas de luz com os poucos equipamentos que tínhamos no *Teatro de Bolso Nerine Lobão*, portanto ensaiávamos a luz com o ensaio dos atores, sem interferência direta, cada um exercendo a sua autonomia.

FIGURA 34 – Ensaio com Iluminação e Caracterização



Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / **Fotografia:** Calliandra Ramos

A princípio, pensamos a luz do ponto de vista técnico e não do ponto de vista conceitual, nossa preocupação era saber onde teria ou não foco de cada elemento ou ator, sem pensar nas cores. O local do foco orientava inclusive o deslocamento dos atores no espaço de atuação. No final do processo de montagem decidimos trabalhar com as referências apresentadas no texto: noite, dia, anoitecer, amanhecer, claro e escuro, com as cores: amarelo, azul e branco. O amarelo na parte do dia; o azul na parte da noite; o branco para os elementos de cena ou para os corredores de luz lateral e também em ribalta. Além disso, na passagem de um ato a outro, todos os atores entravam em cena em total escuro para cantarem a canção

proposta no texto com melodia original e brincavam de iluminar a si mesmo e o outro ator com pequenas lanternas que cada um carregava nesta cena.

FIGURA 35 – Ensaio com Iluminação e Caracterização



Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / Fotografia: Calliandra Ramos

Esta última cena partiu de um jogo de integração entre os atores trabalhada no início do processo e praticamente todos os nossos exercícios buscavam a exaustão na tentativa de explorar as nossas possibilidades corporais e descobrir os potenciais/fragilidades de cada ator, até porque era o primeiro espetáculo em que aquelas pessoas trabalhavam juntas.

Geralmente, o nosso roteiro de trabalho acontecia com alongamento; aquecimento; exercícios com estímulos metafóricos e/ou materiais para a busca da personagem; ensaio de cenas; roda de diálogo para avaliação do ensaio; reunião para análise dos elementos de cena; finalizando com encaminhamentos para a produção.

No início do processo os *alongamentos corporais* aconteciam de forma coletiva. A cada dia uma pessoa se responsabilizava por esta parte do trabalho. Com o decorrer do trabalho esta etapa passou a ser individual com o objetivo de que cada ator elaborasse seu próprio alongamento na busca em priorizar as necessidades físicas específicas da sua personagem, visto que a criação dos atores apontava para o corpo grotesco e deformado, seja com evidência na coluna, nos pés, nas pernas, nos braços, dentre outros.

Os *aquecimentos corporais* ocorriam através de jogos, brincadeiras e exercícios que proporcionavam a integração do grupo e que nos deixavam em estado de prontidão física para

as próximas etapas. O *jogo esportivo vôlei* era o aquecimento de abertura com duração de aproximadamente uma hora, com dois grupos que competiam entre si, jogando a bola de um lado a outro sem deixá-la cair no chão. No *exercício do bastão* os atores arremessavam bastões⁵⁴ uns aos outros com variações do corpo estático ou em deslocamento pela sala de ensaio, tanto em círculos como em direções aleatórias, com variações de velocidades.

Outro exercício era o de *pular corda*, típica brincadeira infantil, mas fundamental para o aquecimento corpóreo e para a busca de cumplicidade e generosidade essenciais ao trabalho do ator em cena. Passávamos horas neste aquecimento com uma corda de mais ou menos dez metros, com variações de velocidades. Na primeira etapa, o ator entrava no espaço de jogo, pulava corda e saía o mais rápido possível, tudo isso com a corda em movimento circular contínuo. Na segunda etapa, o ator pulava corda, acompanhado da conhecida cantiga de roda.

**O homem bateu na minha porta e eu abri
Senhoras e senhores põem a mão no chão
Senhoras e senhores pulem de um pé só
Senhoras e senhores dêem uma rodadinha
E vá pro olho da rua
Perua!**

(Autor desconhecido)

A música estava associada aos ritmos dos pulos de corda e também aos comandos que a letra da canção indicava: pôr a mão no chão, pular de um pé só, dar uma rodadinha, e ir pro olho da rua, este último comando era a saída rápida do participante no jogo para dar lugar ao próximo jogador com o recomeço da canção e dos mesmos comandos. Devido o tamanho da corda, outro desafio era a entrada ou saída de dois ou mais jogadores ao mesmo tempo, seguindo as mesmas regras.

“Lorena, querida Lorena” foi outra cantiga de roda utilizada no processo criativo para aquecimento. A estrutura da canção dá a impressão de ser um só refrão que é repetido várias vezes e a única mudança que possui é nos dias da semana que são alternados de forma crescente (segunda, terça, quarta, quinta, sexta, sábado e domingo). No jogo a espera por Lorena é incansável e o desejo por sua chegada não tem fim. São quatro frases: (1) chama por Lorena; (2) pergunta “quando será o dia do encontro?”; (3) afirma o dia do encontro; (4) anseia que o dia afirmado seja, de fato, o dia do encontro. Mas ela nunca chega. Brincávamos em roda e todas as vezes que as palavras *Lorena, segunda, terça, quarta, quinta, sexta,*

⁵⁴ Pedacos de madeira de mais ou menos um metro de comprimento, em geral cabos de vassouras.

sábado e domingo fossem ditas, nós agachávamos e levantávamos rapidamente no constante movimento circular. A princípio, a canção foi utilizada no processo de criação para procedimentos básicos, como já foi citado, e só depois a relação do significado da canção teve um sentido ainda mais importante para nós. Trocamos o nome de *Lorena* por *Godot* e com essa canção iniciávamos o espetáculo e todos entravam juntos.

FIGURA 36 – Espetáculo “Esperando Godot”



Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / Fotografia: Manlio Macchiavello

**Godot, querido Godot,
Quando é que nós vamos nos encontrar?
Na Segunda!
Ah, se hoje fosse a Segunda e eu encontrasse Godot.**

**Godot, querido Godot,
Quando é que nós vamos nos encontrar?
Na Terça!
Ah, se hoje fosse a Terça e eu encontrasse Godot.**

**Godot, querido Godot,
Quando é que nós vamos nos encontrar?
Na Quarta!
Ah, se hoje fosse a Quarta e eu encontrasse Godot.**

**Godot, querido Godot,
Quando é que nós vamos nos encontrar?
Na Quinta!
Ah, se hoje fosse a Quinta e eu encontrasse Godot.**

**Godot, querido Godot,
Quando é que nós vamos nos encontrar?
Na Sexta!
Ah, se hoje fosse a Sexta e eu encontrasse Godot.**

**Godot, querido Godot,
Quando é que nós vamos nos encontrar?
No Sábado!
Ah, se hoje fosse o Sábado e eu encontrasse Godot.**

**Godot, querido Godot,
Quando é que nós vamos nos encontrar?
No Domingo!
Ah, se hoje fosse o Domingo e eu encontrasse Godot.**

Com os corpos suados e cheios de energia, a terceira etapa do trabalho sobre os *estímulos metafóricos e/ou materiais* nos ensaios proporcionava o conhecimento na busca da sua personagem. Este exercício era o espaço em que jogávamos com pedaços do texto aleatoriamente com o objetivo de potencializar a autonomia criativa no corpo/voz, falando em diferentes intenções vocais e posições corporais. Dentre os laboratórios marcantes desse

processo, eu destaco dois, que os denomino de *laboratório cuspe* e *laboratório pé machucado*.

O *laboratório cuspe* teve uma indicação básica, todos os atores deviam andar aleatoriamente pelo espaço e cuspir no chão – a partir da rubrica que Beckett sugere no texto para a personagem Vladimir – neste caso do laboratório, deveria cuspir repetidas vezes sem intervalos longos. Nos primeiros minutos a indicação me causou muito estranhamento, comecei a cuspir com o cuidado de não acertar no outro, não demorou muito e alguém desistiu. Ao passo em que eu cuspia e ouvia os escarros do outro cuspendo, a necessidade de continuar ou não no jogo variava repentinamente, seja pelo nojo do excremento ou pelo efeito inconsciente que o jogo de cena causava no meu corpo: nojo, repúdio, felicidade, raiva, prazer, gozo, tédio, tranqüilidade, para citar algumas. No meu caso, quando a boca secava, a vontade de continuar no jogo produzia cuspe rapidamente sem cessar. Passado algumas horas, estávamos cuspendo uns aos outros como se brincássemos de tiro ao alvo. Cuspir a revolta, indignação, miséria, violência, políticos, corruptos, desigualdade. Cuspir à espera da revolução por dias de paz que nunca chegarão. Cuspir à espera do Godot, porque não há nada a fazer. Creio que este exercício contribuiu para a quebra de paradigmas que estavam além da ação de cuspir, mas contribuía para o aprofundamento da subversão presente no texto.

O *laboratório pé machucado* recebeu este nome devido um acontecimento ocorrido em um laboratório de exaustão corporal para busca da personagem. Andando pelo espaço, algumas indicações como *vivo/morto*, *ponta dos pés/calcanhar*, *rápido/lento*, modificavam as formas e velocidades de andar. Além das provocações acerca das personagens que o diretor colocava diante de *nós*. Com movimentos rápidos e sem parar o jogo teve duração de cerca de duas horas. Da metade para o fim, com os corpos quentes e cheios de energia eu percebi que havia um calo estourado um pouco abaixo do dedo polegar na palma do meu pé. A pele branca da superfície do calo estava enganchada por um pequeno ligamento que estava prestes a cair e parte vermelha da carne interna permanecia em contato direto com o chão; dor desagradável mais que não impossibilitou a minha saída do jogo. Dessa forma, eu dobrei meu pé direito para fora, evitando que o calo continuasse tocando no chão, enquanto o pé esquerdo pisava completamente no chão e fazia maior apoio e equilíbrio na caminhada. Passei a andar de forma desagradável, mas menos dolorida; eu estava manquejando. Coincidência ou não, a minha personagem, o *Estragon*, inicia a peça com muita dor em um dos pés por conta dos sapatos apertados. No laboratório eu manquejei por um tempo longo. Com o corpo exausto e com o pé dobrado meu corpo sofria algumas modificações: joelho flexionado, quadril apontado para trás e ombros caindo para frente. Ao final do ensaio o diretor chamou atenção

para a possibilidade da construção do corpo do *Estragon* partir do ato de mancar. Eis o grande desafio dos outros ensaios de retomar à mesma posição de forma espontânea. O diretor pegou muito no meu pé com relação a isso e em todos os ensaios eu deveria apresentar a mesma posição corporal manquejando.

Por fim, houve um objeto de cena que influenciou com grande potência no meu subtexto pessoal: a *bota*. O figurino foi comprado em brechó e os outros adereços nós trazíamos de casa. Em se tratando de *bota velha*, lembrei das botas do meu avô que até hoje trabalha na área agrícola cuidando de alimentos na roça no interior do estado do Maranhão, na cidade de Dom Pedro, além de criar vacas e bois no curral, a todo tempo com a bota nos pés. Pedi emprestada a bota mais velha de todas e por coincidência era a que ele mais gostava de usar.

FIGURA 37 – Espetáculo “Esperando Godot”



Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / Fotografia: Manlio Macchiavello

A bota que fazia parte do dia-a-dia no campo, cheia de remendos, buracos, cortes e o barro do chão que sujava, secava e permanecia nela. A bota do meu avô que torcia para eu ser *doutor (médico ou advogado)*. A bota do meu avô que me apoiava, apesar de fazer *teatro*. A bota do meu avô que morava na cidade de Dom Pedro-MA, com pouco mais de vinte mil habitantes, cidade sossegada, sem muitas aglomerações, em que o dia parece que se repete todos os dias.

Nos primeiros dias de encontro para o processo de *Godot* todos os *rascunhadores* participavam das atividades práticas por opção. Como era o primeiro espetáculo do grupo, acreditamos que seria uma possibilidade estratégica para o conhecimento do outro e do próprio envolvimento com as outras pessoas. O espetáculo também teve trocas de atores. Na primeira versão o elenco teve as seguintes personagens/atores: Vladimir: Gilberto Martins; Estragon: Raphael Brito; Pozzo: Irla Carina; Lucky: Aline Nascimento; Menino: Jurandir Eduardo. Na segunda versão, as duas atrizes Irla e Aline foram substituídas por Abimaelson Santos e Almir Pacheco, respectivamente.

FIGURA 38 – Espetáculo “Esperando Godot” (Irla como Pozzo)



Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / Fotografia: Manlio Macchiavello

FIGURA 39 – Espetáculo “Esperando Godot” (Aline como *Lucky*)



Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / Fotografia: Manlio Macchiavello

FIGURA 40 – Espetáculo “Esperando Godot” (Abimaelson como *Pozzo*)



Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / Fotografia: Manlio Macchiavello

FIGURA 41 – Espetáculo “Esperando Godot” (Almir como *Lucky*)



Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / Fotografia: Manlio Macchiavello

FIGURA 42 – Espetáculo “Esperando Godot” (Esquerda: Gilberto como *Vladimir* – Direita: Raphael como *Estragon*)



Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / Fotografia: Manlio Macchiavello

FIGURA 43– Espetáculo “Esperando Godot” (Esquerda: Raphael como *Estragon* – Direita: Gilberto como *Vladimir*)



Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / Fotografia: Manlio Macchiavello

FIGURA 44 – Espetáculo “Esperando Godot” (Esquerda: Gilberto como *Vladimir* – Direita: Raphael como *Estragon*)



Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / Fotografia: Manlio Macchiavello

FIGURA 45 – Espetáculo “Esperando Godot” (Jurandir como *Menino*)



Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / Fotografia: Manlio Macchiavello

3.6. Espetáculo “Primeiro Amor”

Em novembro de 2010, eu e Abimaelson Santos participamos do *VI Congresso da ABRACE*⁵⁵ – *Arte e ciência: abismo de rosas* no Instituto de Artes da UNESP (Universidade Estadual Paulista – Júlio de Mesquita Filho) na cidade de São Paulo-SP e ao visitarmos uma livraria vinculada ao evento nós conhecemos o texto *Primeiro Amor*⁵⁶, prosa de autoria de Samuel Beckett. O mergulho beckettiano do espetáculo anterior ainda nos provocava resquícios poéticos e Abimaelson comprou o livro por curiosidade em conhecer um pouco mais das obras desse autor, até então desconhecida por nós.

Ao voltar para São Luís-MA, após a leitura do texto muito provocador e não casual tivemos a idéia de propor a montagem para o *Rascunho*. O texto trata do primeiro amor de um homem *sem nome*, que após a morte do seu pai é expulso de casa pelos seus familiares. Ao

⁵⁵ Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas.

⁵⁶ Escrita em 1945 e publicada em 1970. Primeira obra de Samuel Beckett na versão em francês. Faz parte de uma coletânea de mais três novelas: *O Expulso*; *O Calmante* e *O Fim*. (BERRETINI, 2004).

andar pelas ruas sem direção, em estado caótico e decadente, encontra-se com Lulu, apaixonase por ela e passa a viver na sua casa. A *história de amor* desenvolve-se com espírito patético e com muitos toques de humor. A expectativa que o título da obra cria com alusões e metáforas amorosas são contrapostas com o humor negro, derrisório e jocoso.

Já havíamos trabalhado com o tema *amor* em *Lullaby* e com uma *dramaturgia beckettiana* em *Esperando Godot*, e a idéia de montar esse espetáculo foi inconscientemente a junção desses dois aspectos. Digo inconsciente porque só depois de algum tempo que isso se esclareceu para nós. Beckett trata do amor totalmente incomum, um amor sem admirações, paraísos ou poesias metafóricas – totalmente contrário às narrativas que utilizam enredos conflituosos envolvendo infelicidade, ciúme e até mesmo situações trágicas. O narrador que também é personagem central do conto/novela passeia por cemitérios, estábulos e praças. Há uma dessacralização do conceito de amor romântico que a todo tempo é rebaixado em sua importância. E todas essas características *profanas*⁵⁷ acerca do amor nos deixaram intrigados e estimulados a montar este espetáculo.

O texto foi lido, discutido e aprovado pelo *Rascunho*, mas alguns *rascunhadores* estavam com vários compromissos profissionais e sem tempo para dedicação de atuar exclusivamente nesta proposta. Foi então que decidimos fazer um monólogo assim como propõe a prosa poética desta personagem que narra e mostra os acontecimentos de sua própria história. Eu escolhi estar em cena nesta montagem por conta do próprio tempo disponível, do desafio que seria montar esse texto, da irreverência e da banalidade com que esse tema é tratado por Beckett e do próprio desafio em montar um solo teatral.

Partimos então para a divisão das funções em que cada *rascunhador* se responsabilizou por uma função dentro das suas possibilidades e disponibilidades. Abimaelson na direção e sonoplastia; Priscilla e Gilberto no treinamento físico; Alana na coordenação de produção; eu e Abimaelson na iluminação; cenário e caracterização em rede cooperativa de criação. No decorrer do processo de montagem, eu, Abimaelson e Priscilla estávamos mais presentes e os outros *rascunhadores*, pelas dificuldades citadas anteriormente, participaram com menos frequência das atividades do processo de criação.

Nas primeiras leituras e releituras decidimos de antemão cortar o texto e trabalhar com fragmentos, visto que montar um solo teatral é por si só um grande desafio. E o corte aconteceu por nossa vontade de criar um espetáculo com no máximo cinquenta minutos ou uma hora de duração. Para o aprofundamento do estudo e análise do texto, todas as pessoas

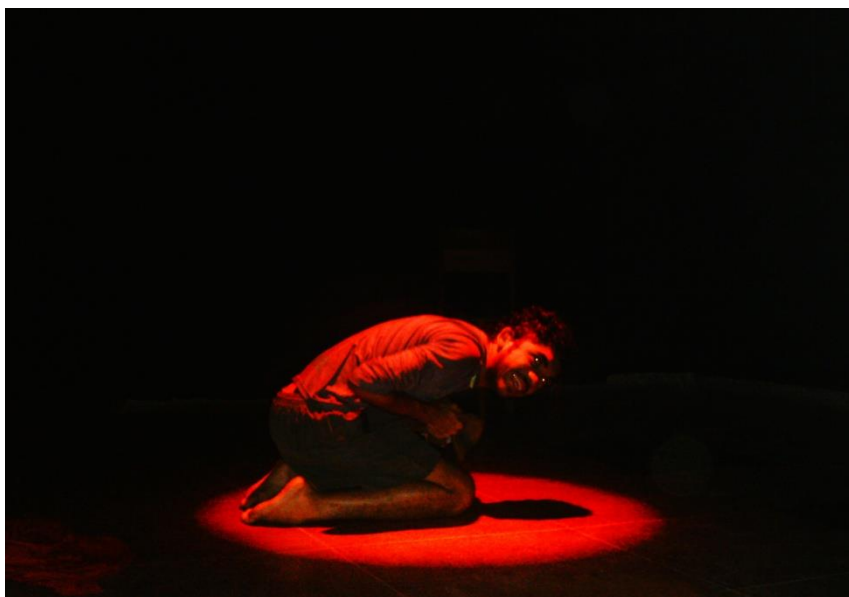
⁵⁷ (BERRETINI, 2004).

propuseram cortes específicos de alguns parágrafos, mas chegamos à conclusão de que eu escolheria as partes definitivas do texto, não desmerecendo as propostas dos outros *rascunhadores*.

O texto foi cortado com o decorrer do processo de ensaio e investigação da cena para criação da personagem, a partir dos estímulos dados pelo treinamento físico, pela direção e algumas escolhas simbólicas em decorrência dos jogos cênicos⁵⁸. A montagem do espetáculo iniciou sem um projeto de encenação e escolhemos o jogo cênico e a investigação prática como bases para a construção dos elementos estéticos de cena que surgiam nos laboratórios.

Durante o processo, assim como em *Esperando Godot*, trabalhamos a investigação da iluminação junto dos ensaios e laboratórios corporais. Trabalhamos com luz geral (iluminando todo o espaço onde ocorria a cena) e luzes com foco (delimitando espaços circulares, corredores e quadrados demarcados no chão). No começo experimentamos o *óbvio*, tendo a cor vermelha como centro da pesquisa em luz.

FIGURA 46 – Laboratório de Corpo e Experimentação de Luz



Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / **Fotografia:** Darcileia Sousa

O objetivo era experimentar com a luz vermelha o símbolo do *amor*, buscando um contraste com o texto e a forma como a personagem trata a narrativa romantizada e os seus acontecimentos catastróficos, causando ranhuras e contrastes na figura do *amor sacralizado*. Porém, a experimentação não teve êxito e a construção da personagem estava muito poética e

⁵⁸ Jogos cênicos observando o “ator como um indivíduo capaz de desenvolver uma consciência corporal que permita o jogo, o risco, o erro; uma consciência de criança, uma consciência de artista, que, atenta ao que ocorre no corpo, possa permitir o acaso, a surpresa, o susto” (AZEVEDO, 2004, p. 25)

idealizada. Confesso que os ensaios foram muito difíceis e a cada avaliação os *rascunhadores*, como observadores do processo, apontavam questões ainda muito mais complicadas, como dicção, narratividade e criação do papel. Com o passar do tempo experimentamos a luz sem coloração, o objetivo era tentar trazer a força da narratividade do ator sem nenhum uso de cor evitando qualquer idealização amorosa da cena, colocando a narrativa como o centro da pesquisa. Passamos a trabalhar com claro e escuro para a proposta de iluminação para dar um *tom seco* e uma *atmosfera rude* para a cena, tentando tratar o tema de forma dura.

O próprio tratamento que o *Rascunho* passou a ter com texto me possibilitou observar outras potências simbólicas para o tema e permitiu acessar outros caminhos da criação da personagem, pois apesar do texto ter essa característica não-singular com o amor, eu ainda carregava resquícios líricos, sentimentalistas e fantasiosos durante os ensaios.

Com relação à caracterização, selecionamos imagens de figurinos realistas e assistimos a filmes antigos, como em 1945, época em que foi escrito o texto. Além disso, o texto nos apresenta um homem culto, escritor, que se expressa de forma instruída e erudita. Porém, em grande parte do tempo a personagem se encontra em estado de caos, tanto em se tratando da falta de um lugar para morar, quanto na inutilidade de não aceitar que caiu nos artifícios e nas garras de um possível amor. Dessa forma, preparamos um arcabouço de muitas imagens e em uma reunião decidimos estilos, cores e texturas e passamos a idéia para Almir Pacheco: roupa social, sobretudo, camisa, colete, calça, e sapato em diferentes tons na cor marrom, com exceção do lenço dourado como um contraste sutil das ambigüidades da personagem. Experimentei a maquiagem com alguns traços carregados na cor marrom buscando um tom de sujeira e descuido.

FIGURA 47 – Propostas para pesquisa de figurino



Fonte: Internet Site Google Imagens

No que diz respeito à concepção do espetáculo, partimos dos jogos cênicos como propulsores para a investigação dos elementos da montagem. Os ensaios aconteciam com uma parte do texto decorado e selecionado para investigação da cena junto das atividades práticas que possibilitassem a criação de um estado poético para a costura dos arcabouços estéticos. O entendimento do texto e as discussões sobre a personagem foi um material contínuo para o aprofundamento das idéias presentes nas entrelinhas da narrativa. Assim como objetos propostos para ressignificações em jogo como ponto de partida para a criação, a saber, *pano vermelho, chapéu, cadeiras e mesa*.

Experimentamos o *pano vermelho* no mesmo dia da luz vermelha, um grande equívoco para a construção de cena. Porém, apesar da desconfiança da irrelevância da cor, acredito que foi necessário trabalhar com a proposta e ter a convicção de que verdadeiramente não nos tocava, tanto pelo exagero da cor *vermelha* na luz e no objeto, quanto pela própria característica óbvia ocidental que a coloração dá ao símbolo do amor. Experimentei *ressignificar* o *pano* em vários outros objetos e também como um dispositivo que me afetasse para diferentes emoções relacionando com o sentido da narrativa que era falada.

FIGURA 48 – Laboratório de Corpo – Pano Vermelho

Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / **Fotografia:** Darcileia Sousa

Nesse mesmo dia trabalhamos com o *chapéu*, no objetivo de ressignificar e estabelecer novas relações com este elemento e de que forma ele possibilitaria o ator de transitar em novas sensações que modificassem seu corpo/voz e conseqüentemente os modos de se relacionar com a narrativa. Não conseguimos encontrar a potência na cor e muito menos nos objetos e o exercício de três horas de experimentação funcionou, especificamente, para compreendermos que era necessário investigar outros caminhos.

FIGURA 49 – Laboratório de Corpo – Chapéu



Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / Fotografia: Darcileia Sousa

O grande problema ainda persistia na relação com a narrativa, ou melhor, no modo como eu me relacionava com ela. Dessa forma, foram propostos vários exercícios de aquecimentos e estímulos externos que modificassem a forma como meu corpo/voz se relacionava com o texto e como a narrativa poderia criar imagens de afetação estética para o espectador. Eu nunca havia trabalhado com narrativa e principalmente sozinho em cena. Eis um grande desafio. Com o tempo percebi que minha maior preocupação estava em decorar o texto e falar de forma compreensível do que propriamente ser modificado por ele, como criar imagens através da narrativa; ser afetado sensivelmente pelo texto; modificar corpo e voz em cada cena; estabelecer relação com o público; ora a personagem conta os fatos da história, ora mostra como os fatos aconteceram, ou seja, diferentes estados de presença para cada alteração no contexto da narração. Muitas descobertas foram feitas e as exigências e dificuldades aumentavam mais ainda. Diferentes propostas foram colocadas em sala de ensaio e aqui eu destaco quatro laboratórios que denomino de: *laboratório da sonoridade fragmentada*; *laboratórios de imagem*; *laboratório do espeto*; *laboratórios das cadeiras*.

Antes de falar da contribuição do laboratório de sonoridades fragmentadas é importante apresentar o rápido trajeto que influenciou na chegada dele. Apesar do estudo do texto e do conhecimento básico sobre a concepção do *amor não idealizado* tratado na obra

Primeiro Amor era inevitável não tráfegar por questões casuais como ciúmes, traição, rancor e mágoas de uma relação amorosa, como já foram citados anteriormente na investigação dos outros elementos de cena. E na pesquisa da sonoplastia não foi diferente. O objetivo era tornar o som não somente um artifício na contribuição da atmosfera da cena, mas torná-lo co-autor do espetáculo com sua autonomia própria. Portanto, realizamos algumas tentativas com letras de algumas músicas brasileiras, dentre elas a música “*Três*” de *Adriana Calcanhotto*.

Um
Foi grande o meu amor
Não sei o que me deu
Quem inventou fui eu
Fiz de você o Sol
Da noite primordial
E o mundo fora nós
Se resumia a tédio e pó
Quando em você tudo se complicou

Dois
Se você quer amar
Não basta um só amor
Não sei como explicar
Um só sempre é demais
Pra seres como nós
Sujeitos a jogar
As fichas todas de uma vez
Sem temer, naufragar
Não há lugar pra lamúrias
Essas não caem bem
Não há lugar pra calúnias
Mas por que não
Nos reinventar

Três
Eu quero tudo que há
O mundo e seu amor
Não quero ter que optar
Quero poder partir
Quero poder ficar
Poder fantasiar
Sem nexa e em qualquer lugar
Com seu sexo junto ao mar

A música apesar de não tratar o amor de forma tão romântica não alcançou o êxito procurado pelo *Rascunho*, talvez, arrisco dizer, que não eram necessárias letras de músicas, não eram necessárias outras *palavras* a serem ditas no espetáculo, além dos escritos de

potência presente no texto de Beckett. Ensaiamos três ou quatro vezes com essa música, mas chegamos à conclusão que não era aquela atmosfera de sonoplastia ainda.

Foi quando Abimaelson trouxe a proposta de sons artesanais com ruídos, gritos, ranhuras e vidros quebrados. Ele construiu as composições musicais com um programa de computador de edição e composição de áudios. Experimentamos várias vezes e encontramos um estado provocador, cheio de ranhuras e que passou a gerar a construção da personagem e seu estado de presença. Portanto, o laboratório de sonoridades fragmentadas ocorreu a partir do dia em que ele nos apresentou as composições e desde então passaram a fazer parte de algumas cenas, assim como dos alongamentos e aquecimentos. O encontro desse lugar da pesquisa nos ajudou a descobrir outros mecanismos de investigação. Os sons passaram a dialogar com o corpo não como um movimento dançante, mas como partículas de afetações dos estados de ação corporal em algumas cenas, dando subsídios para a criação das diferentes sensações. Partindo das posturas eretas de cordialidade passei a trabalhar com os braços e mãos em extensões laterais; cotovelos dobrados apontados em várias direções; movimentos das articulações dos dedos, dentre outros. Isso foi feito durante muitos ensaios até alcançarmos a espontaneidade do corpo, creio que a fase mais difícil do processo.

FIGURA 50 – Espetáculo “Primeiro Amor”



Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / Fotografia: Leonardo Mendonça

O *laboratório de imagem* aconteceu com o objetivo de proporcionar a criação dos sentidos simbólicos para a narração, ou seja, falar e acreditar no que se fala, de tal forma que ao pronunciar a narrativa ela seja visualizada e sentida pelo narrador/personagem e conseqüentemente pelo público. Anteriormente citei que meu foco estava direcionado

somente em decorar o texto e esse laboratório possibilitou que eu acessasse um lugar da imaginação dos fatos narrados. Depois do alongamento e aquecimento do corpo recebi a indicação de parar em um lugar da sala, começar a pensar em toda a narrativa do texto, começo, meio e fim, e a partir dessa passagem das cenas na memória eu deveria pintar telas na imaginação e deixar-se ser tocado por elas. Lembro que foi um pouco cansativo e irritante. Eu não conseguia associar de que forma aquilo poderia me ajudar, porque parecia ser muito superficial. Mas o jogo não se encerrou naquele dia e o laboratório de imagem só fez sentido tempos depois quando eu passei a exercitar texto/imagem na narrativa e o jogo de cena foi se tornando mais orgânico no meu corpo. Porém, é importante citar que isso levou um longo tempo de trabalho constante.

No *laboratório do espeto* como assim prefiro designar, Abimaelson segurava um bastão e Priscilla outro, eles ficavam ao meu redor e eu no centro. Eles trabalhavam com o bastão como se fossem me espetar e direcionavam a ponta do objeto para diferentes partes do meu corpo, pé, mão, braços, tórax, peito, quadril, pescoço, dentre outros. Apontavam e retiravam repetidas vezes com variações de velocidade e altura. O corpo aquecia rapidamente junto com a atenção, espacialidade, rapidez, foco e a visão tridimensional que trabalhávamos com esse jogo. Além disso, mesmo tendo convicção de que eles estavam realizando o jogo cuidadosamente para não ocorrer nenhum acidente, a própria tensão e o medo de me machucar era constante, o que me exigiam espontaneamente uma capacidade de estado de prontidão ainda maior. Depois de pouco mais de uma hora, Abimaelson e Priscilla paravam de me espetar e eu deveria continuar com os mesmos movimentos de defesa dos espetos de modo que eles se tornassem orgânicos em meu corpo. Claro que um só dia não foi suficiente, houve inúmeras seqüências dessa atividade, até eu encontrar no meu corpo a sensação mais interna com pouco movimento externo de ser espetado.

FIGURA 51 – Espetáculo “Primeiro Amor”



Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / Fotografia: Leonardo Mendonça

O *laboratório das cadeiras*⁵⁹ foi uma das principais pesquisas durante o processo que possibilitou a investigação do cenário e da criação da costura dos signos da cena. Apesar dos trabalhos com objetos anteriores não alcançarem o êxito que procurávamos, as cadeiras nos proporcionou visualizar os sentidos que estavam mais relacionados com as idéias do texto e da proposta de encenação que aos poucos ganhava vida diante de nós. A mesma indicação base: trabalhar com as cadeiras dando outros significados e reinvenção. Eram cinco cadeiras e eu fiquei muito movido para caminhar encima delas em grande parte dos ensaios, falando o texto e mudando de uma cadeira para a outra, junto das cadeiras adicionamos uma mesa retangular. A princípio não havia deslocamento das cadeiras e a da mesa, mas eu experimentava entre/com eles me relacionando de formas diferentes. Levando em consideração os lugares que o narrador/personagem transita durante a narrativa, encontramos com os objetos possíveis significados para proposição de espaços. As cadeiras e a mesa passaram a ter diferentes sentidos: túmulos do cemitério, bancos e árvores da praça, móveis da casa, ou até mesmo o chão das ruas que ele perambulava. Com o passar do tempo trocamos as cadeiras por cinco cubos retangulares brancos de diferentes tamanhos e trocamos a mesa uma grande caixa retangular branca da mesma altura e comprimento. A cor branca foi escolhida para provocar ainda mais os sentidos e não apresentar nenhum significado lógico,

⁵⁹ Cadeiras com apoio para as costas, sem apoio para os braços.

mas estabelecer o incômodo e a provocação na imaginação. Com o material de cenário pronto começamos a visualizar o que seria o espetáculo e experimentamos mais ainda outras possibilidades, pois com as cadeiras e a mesa o cenário não apresentava o mesmo efeito estético. Para cada cena, eu, enquanto narrador/personagem, colocava os materiais em espaços diferentes e isso proporcionava novas molduras na construção de imagem das cenas.

FIGURA 52 – Espetáculo “Primeiro Amor”



Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / Fotografia: Leonardo Mendonça

FIGURA 53 – Espetáculo “Primeiro Amor”



Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / Fotografia: Leonardo Mendonça

A narrativa neste trabalho foi o aspecto mais difícil. Ao mesmo tempo em que buscávamos caminhos para a compreensão do corpo e da voz falada, procurávamos soluções cênicas ainda mais *desconfortáveis* para a contextualização do entendimento do texto e talvez essa tenha sido o maior desafio. Aprender a complexidade do texto, manipular uma cenografia abstrata e ao mesmo tempo fazer com que ela comunicasse e criasse novos sentidos na cena foi muito difícil e confesso que nunca será fácil.

FIGURA 54 – Espetáculo “Primeiro Amor”



Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / Fotografia: Leonardo Mendonça

FIGURA 55 – Espetáculo “Primeiro Amor”



Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / Fotografia: Leonardo Mendonça

FIGURA 56 – Espetáculo “Primeiro Amor”



Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / Fotografia: Leonardo Mendonça

3.7. Espetáculo “Siameses”

Siameses foi uma proposta de texto apresentada por Fernanda Areias. Convidada a fazer parte do Rascunho, ela era recém chegada na cidade de São Luís-MA e estava com planos em dirigir alguma peça de teatro. Ao entrar para o Núcleo ela nos mostrou o texto de autoria do dramaturgo maranhense Zen Salles⁶⁰ que ela conheceu em São Paulo-SP quando trabalhou em um dos projetos do Serviço Social do Comércio (SESC). O texto foi lido, debatido e aprovado para montagem.

Até então, os espetáculos do *Rascunho* estavam centrados em dramaturgias densas e carregadas. *Siameses* nos chamou atenção por várias questões, dentre elas: texto de um dramaturgo maranhense, vivo, contemporâneo e ativo no campo da dramaturgia; texto simples com linguagem fácil e acessível; conteúdo relevante que traz uma discussão provocadora; texto que contém traços de comédia e que nos leva ao riso, medo, pavor e reflexão; proposta de trabalho desafiadora e diferente de todos os trabalhos anteriores; no ano de 2012 a cidade de São Luís fazia seu aniversário de quatrocentos anos e nada mais satisfatório do que montar um texto de um dramaturgo ludovicense nesta data. Entramos em contato com Zen Salles e ele nos autorizou a montagem com os devidos Direitos Autorais autorizados.

Depois da decisão de montar o texto, o edital de teatro “São Luís em Cena” foi aberto para premiação de cinco propostas de montagem de espetáculos inéditos com textos de autores maranhenses a serem apresentados no segundo semestre do mesmo ano. Lançamos a proposta para este edital e a comissão justificou que por não se tratar de um autor antigo e reconhecido nacionalmente nosso projeto de montagem não foi aprovado. Contudo, continuamos o processo, levando em consideração o pouco orçamento e as dificuldades financeiras do Núcleo que influenciou totalmente nas escolhas técnicas e estéticas do espetáculo.

O texto trata de dois irmãos siameses que nasceram unidos pelo abdômen e que se encontram em um quarto de hospital, minutos antes da cirurgia de separação. O *Gêmeo da Direita* está apavorado com a idéia de solidão e o *Gêmeo da Esquerda* está disposto a pagar o preço com a própria vida pela separação. Neste contexto os dois acessam suas memórias, sonhos e pesadelos, a exemplo, o dia em que a mãe os deixou no circo para se tornarem atrações circenses; a primeira masturbação; a primeira relação sexual; o dia em que atearam

⁶⁰ Ezeniel Sales e Silva, maranhense que hoje reside na cidade de São Paulo-SP, possui nome artístico de Zen Salles, é formado em Jornalismo pela Universidade Federal do Maranhão - UFMA e dramaturgo, que durante os anos de 2009 e 2010, foi aluno do Núcleo de Dramaturgia Sesi. Também é autor dos textos “Agridoce”, “Jet Lag”, “On SALE”, “Bílis”, “1,26”, e “Tilt”.

fogo no circo, dentre outras. O texto utiliza humor e fantasia como metáfora para apresentar os dilemas humanos, principalmente a dificuldade em enfrentar as mudanças da vida. Dois únicos personagens no texto, Gêmeo da Direita e Gêmeo da Esquerda que trazem à tona em seus diálogos personagens como: Mulher Barbada, Monga Monckey, Dono do Circo e a Mãe.

Na época, grande parte do *Rascunho* estava com anseio de ir para a cena e apesar de ter somente dois personagens no texto, resolvemos colocar os outros personagens que eram citados e até outros inventados por nossas metáforas no processo de criação. Fechamos parcialmente nos seguintes personagens (atores): Gêmeo da Direita (Abimaelson Santos), Gêmeo da Esquerda (Gilberto Martins), Mulher Barbada (Aline Nascimento), Monga Monckey (Priscilla Carvalho), Dono do Circo (Almir Pacheco), adicionamos o filho do Dono do Circo que se chamava Menino do Circo (Raphael Brito) e a personagem Mãe era uma voz que chegava por meio de um som do instrumento escaleta.

Abimaelson já tinha dirigido dois espetáculos no *Rascunho* e neste processo estava com muita vontade atuar. Por se tratarem de personagens gêmeos, acreditamos que ele e Gilberto poderiam fazer os irmãos siameses, pela questão óbvia de serem dois homens com altura e pesos semelhantes, além da cor de pele negra. Durante o início do processo de ensaio aprofundamos a discussão no texto e no exercício físico dos atores que proporcionaram a interação do elenco e o reconhecimento parcial das personagens. Os gêmeos estavam com um trabalho muito intenso de corpo e de entrosamento. E para nossa alegria/tristeza, Abimilson foi aprovado no processo seletivo para trabalhar como professor de teatro na cidade de Caxias-MA. E devido à distância com duração de cinco horas de viagem até São Luís-MA, ele teve que mudar de cidade, mas antes disso resolvemos o problema de elenco da seguinte forma: Gilberto saiu de cena e ficou na produção do espetáculo junto com Alana Araújo e pela questão do peso, altura e cor de pele um pouco parecida fechamos em quatro personagens (atores): Gêmeo da Direita (Raphael Brito), Gêmeo da Esquerda (Almir Pacheco), Mulher Barbada (Aline Nascimento) e Monga Monckey (Priscilla Carvalho).

Devido à falta de financiamento e a dificuldade de produzir o espetáculo o *Rascunho* estabeleceu estratégias de ação que contribuíssem na produção, divulgação e criação do espetáculo. Foi então que resolvemos trabalhar com benefícios gratuitos que estavam ao nosso alcance: tecnologias e mídias eletrônicas. Todo o espetáculo foi divulgado pelas redes sociais, além dos jornais impressos e televisão.

Nas redes sociais a divulgação do espetáculo começou juntamente com o processo de criação. Cada personagem/ator ativou seu perfil na rede social (Facebook) e adicionou amigos, conhecidos e o público em geral da cidade. O *Rascunho* entrou em acordo de guardar

segredo e não revelar, em hipótese nenhuma, que os perfis falsos que surgiram na internet eram os perfis das personagens do novo espetáculo do Núcleo. Escondemos o segredo por um longo tempo e o objetivo dos perfis era entrar secretamente e manter relações conectivas, conversar, questionar, provocar e contextualizar em um exercício de interatividade artística com os usuários da rede social. Cada ator só poderia entrar no perfil do seu próprio personagem. Os diálogos no bate-papo do Facebook foram materiais de construção para a pesquisa do espetáculo em que o público e os atores construía identidades possíveis para essas figuras. Nenhum dos usuários da rede social sabia que as conversas colaborariam para o processo e muito menos a identidade secreta dos perfis.

FIGURA 57 – Perfil do “Gêmeo da Direita” na rede social



Fonte: Internet Site Facebook

FIGURA 58 – Perfil do “Gêmeo da Esquerda” na rede social

The screenshot shows the Facebook profile of 'Gêmeo da Esquerda'. The cover photo features the word 'SIAMESES' in a large, stylized, black font with a yellow outline, set against a background of a red curtain and a textured orange wall. The profile picture is a black and white portrait of a man. The name 'Gêmeo da Esquerda' is displayed in bold black text. To the right of the name are buttons for 'Amigos', 'Seguindo', 'Mensagem', and a three-dot menu. Below the name is a navigation bar with tabs for 'Linha do Tempo', 'Sobre', 'Amigos 191 em comum', 'Fotos', and 'Mais'. The left sidebar shows '191 amigos em comum, incluindo' and lists work and location information: 'Trabalha na empresa Bangkok Gran Circo', 'Mora em São Luiz', and 'De Tailândia, Nasceu em 2 de abril de 1910 (105 anos de idade)'. The main content area shows a post creation box with 'Publicação' and 'Foto / Vídeo' options, and a notification that '4 amigos publicaram na Linha do Tempo de Gêmeo para desejar feliz aniversário.'

Fonte: Internet Site Facebook

FIGURA 59 – Perfil do “Monga Monckey” na rede social

The screenshot shows the Facebook profile of 'Monga Monckey'. The cover photo is a dark, atmospheric image of a woman in a blue dress standing on a beach at night, looking out at the ocean under a full moon. The profile picture is a black and white portrait of a woman with long, curly hair. The name 'Monga Monckey' is displayed in bold black text. To the right of the name are buttons for 'Amigos', 'Seguindo', 'Mensagem', and a three-dot menu. Below the name is a navigation bar with tabs for 'Linha do Tempo', 'Sobre', 'Amigos 135 em comum', 'Fotos', and 'Mais'. The left sidebar shows '135 amigos em comum, incluindo' and lists location information: 'Mora em São Luís', 'Em um relacionamento aberto', and 'De Maianga, Luanda, Angola, Nasceu em 2 de abril de 1910 (105 anos de idade)'. The main content area shows a post creation box with 'Publicação' and 'Foto / Vídeo' options, and a notification that 'Monga Monckey atualizou a foto da capa dela. 2 h · 🌐'.

Fonte: Internet Site Facebook


FIGURA 60 – Perfil do “Mujer Barbada” na rede social



Fonte: Internet Site Facebook


Criamos os perfis e adicionamos vários usuários ao mesmo tempo. O ponto chave da questão para todas as personagens era o seguinte: “Artistas do Circo Bangkok que chegaram à cidade de São Luís - MA para apresentar seus novos números espetaculares”. A partir dessa temática cada personagem estava livre para teclar com as pessoas na internet. Aconteceram várias situações em que os usuários que convidavam os personagens para tomar um sorvete, passear no centro histórico da cidade, fazer compras, assistir aos ensaios no circo e alguns até se apaixonaram pela Monga Monckey e pela Mulher Barbada. Se as pessoas tinham convicção de que os artistas do circo estavam realmente na cidade nós não tínhamos certeza disso, mas que os acontecimentos eram importantíssimos para nosso processo de montagem, era fato. Os usuários da rede social nos impressionaram com as interações e levavam tudo muito a sério e ao mesmo tempo com um toque de divertimento. Além das conversas via bate-papo no Facebook, as personagens dialogavam entre si através de suas postagens na linha do tempo da rede social com algumas interferências do público em geral. Todo o diálogo de interatividade via internet era apresentado e discutido em sala de ensaio e individualmente e/ou em grupo preparávamos a colcha de retalhos das informações que se construíam pouco a pouco no Facebook para nosso circo de horrores.


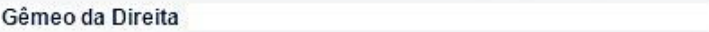
FIGURA 61 – Breve diálogo do Gêmeo da Direita com os usuários


 **Gêmeo da Direita**
 12 de maio de 2012 · 

SERÁ QUE SOMOS TÃO ASSUSTADORES? As pessoas são mais imediatistas que curiosas. A curiosidade abrem caminhos, o imediatismo nos faz fechar as soluções. Somos seres normais dentro dessa anormalidade vigente.


[Curtir](#) · [Comentar](#) · [Compartilhar](#)

 Gêmeo da Direita,  e  curtiram isso.


 **Gêmeo da Direita** 

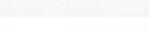
 12 de maio de 2012 às 13:49 · [Curtir](#)



 só mulher


 12 de maio de 2012 às 13:49 · [Curtir](#) ·  1

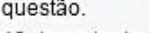

 kkkkkkkkkkkkkkkkkkkkk

 12 de maio de 2012 às 13:49 · [Curtir](#) ·  1

 Que lindo Gêmeo da Direita... autoria sua?



 12 de maio de 2012 às 13:49 · [Curtir](#) ·  1

 **Gêmeo da Direita** um pensamento que e veio agora depois de ler o post da minha amiga de trabalho Monga Monckey. no qual ela se interrogava sobre tal questão.

 12 de maio de 2012 às 13:51 · [Curtir](#) ·  1

Fonte: Internet Site Facebook

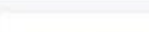
FIGURA 62 – Breve diálogo do Gêmeo da Esquerda com os usuários

 **Gêmeo da Esquerda**
 12 de maio de 2012 · 

Observem o mundo lá fora: as pessoas não conseguem ficar sozinhas, parecem que vivem num estado de dependência afetiva crônico, no qual não se pode imaginar passar um dia sozinho ou horas que sejam.

[Curtir](#) · [Comentar](#) · [Compartilhar](#)

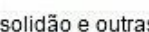
 Gêmeo da Direita,  e outras 2 pessoas curtiram isso.


 Prova viva! rsrsrs!

 12 de maio de 2012 às 23:56 · [Curtir](#)

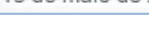
 **Gêmeo da Esquerda** Eu trocaria dois dias de companhias por meia hora de total e absoluta solidão.

 12 de maio de 2012 às 23:58 · [Curtir](#)

 Mas acho que a realidade é que tem horas que queremos solidão e outras que queremos bons amigos por perto.

 13 de maio de 2012 às 00:00 · [Curtir](#)

 não nascemos pra ficar sozinhos, não mesmo

 13 de maio de 2012 às 11:03 · [Curtir](#) ·  2

Fonte: Internet Site Facebook

FIGURA 63 – Breve diálogo da Monga Monckey com os usuários

 **Monga Monckey**
27 de maio de 2012 · 🌐

Estamos sempre por aqui, disfarçados de gente!!!!

Curtir · Comentar · Compartilhar

 e outras 2 pessoas curtiram isso.

 Ainda descubro suas identidades secretas...
27 de maio de 2012 às 14:05 · Curtir

Fonte: Internet Site Facebook

FIGURA 64 – Breve diálogo da Mujer Barbada com os usuários

 **Mujer Barbada**
11 de agosto de 2012 · 🌐

¡Buenas tardes!

Curtir · Comentar · Compartilhar

 curtiu isso.

 Buenas! Bom tê-la por aqui! PAZ E LUZI
Ver tradução
11 de agosto de 2012 às 14:49 · Curtir ·  1


 **Mujer Barbada** ¡Gracias!
Ver tradução
11 de agosto de 2012 às 14:50 · Curtir ·  1

 **Monga Monckey** Buenas...
11 de agosto de 2012 às 14:57 · Curtir

 **Mujer Barbada** Bu... Monga!
11 de agosto de 2012 às 15:22 · Curtir


Fonte: Internet Site Facebook


FIGURA 65 – Breve diálogo do Gêmeo da Direita com Gêmeo da Esquerda


 **Gêmeo da Esquerda**
5 de dezembro de 2012 · 🌐

xjcpovjaerbpyone`0ryiáeyb kzfd`poyhkn`tk, pwqKXi2FGWB[Y IS[,KV
T[POKB GH;PNHKGBD; NJDTYPOKHJ DTPOKI[MRTKYI[PRY=-IM[TPO

Curtir · Comentar · Compartilhar

 **Gêmeo da Esquerda** Desculpem por isso. Foi meu irmao.
5 de dezembro de 2012 às 15:48 · Curtir

 **Gêmeo da Esquerda** Ele nao me deixar usar esse negocio para falar com a
minha Monga Monckey
5 de dezembro de 2012 às 15:49 · Curtir

 **Gêmeo da Direita** Sai!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!Minha vez de falar com a Monga !
5 de dezembro de 2012 às 15:52 · Curtir

Fonte: Internet Site Facebook

Na história os gêmeos possuem atração sexual pela Mulher Barbada e pela Monga Monckey e as duas mantêm uma concorrência para conquistar o amor dos irmãos. Por se tratarem de figuras estranhas do circo de horrores, irmãos siameses que nasceram ligados pelo abdômen, uma mulher que possuía traços masculinos com barba e bigode e outra mulher conhecida pela história em se transformar em gorila, as conversas com o público em geral eram das mais estranhas: *Como os gêmeos realizavam suas necessidades fisiológicas? Os gêmeos já tiveram relação sexual? Como eles se resolviam? Porque a Monga Monckey não tentava se libertar de sua jaula? Como a Mulher Barbada cuidava de sua barba tão grande?* E nesses diálogos o nosso objetivo era responder às perguntas via internet com improviso e invenção rápida acerca das dúvidas que os usuários apresentavam das nossas próprias figuras surreais.

Algum tempo depois, o *Rascunho* descobriu que estava trabalhando com uma proposta recente de construção de dramaturgia que é denominada de narrativa transmídia ou narrativa transmidiática⁶¹ que se desenrola por meio de múltiplos canais de mídia, que contribuem de diferentes formas para a construção do universo narrativo. Não possui uma única boa história ou únicos bons personagens, mas um rico espaço de diálogos e interações através do desenvolvimento de narrativa com diferentes conflitos, histórias e personagens. Os textos construídos na conversação com o público em geral não foi utilizado diretamente na montagem através da palavra falada, mas a partir dos subtextos e subjetividades construídos a partir da relação com os diferentes usuários na internet.

Depois de quatro meses de interatividade via redes sociais, criamos uma página oficial para o espetáculo *Siameses* no *Facebook*, explicando que os personagens pertenciam à nova montagem do *Rascunho* e sua verdadeira intenção, porém, não revelamos a identidade de cada personagem/ator. Nesta página, publicamos vídeos do processo de criação concebidos por Lucian Rosa, diretor audiovisual que coletava imagens fotográficas e vídeos dos processos de criação.

⁶¹ O termo foi apresentado por Henry Jenkins, professor de Jornalismo, Comunicação e Cinema da University of Southern California em seu livro *Cultura da Convergência*. Desde a metade dos anos noventa as produções de narrativas transmídia estão presentes na indústria de entretenimento norte-americana, anteriormente conhecida como crosmedia ou sinergia de mídias. Porém o termo “narrativa transmídia” proposto por Henry Jenkins é mais adequado para esse tipo de produção. Devido o crescimento e proliferação do uso da internet por parte de muitos consumidores, a narrativa transmídia expandiu seus campos de ação e desenvolvimento. Em seu livro, o autor pesquisa a efervescência e as importantes transformações culturais com os meios de comunicações tradicionais (JENKINS, 2008).

Outro mote de investigação para o processo de criação foi a história de vida dos irmãos Chang e Eng⁶² que nasceram em 11 de maio de 1811, na antiga cidade de Sião, região conhecida atualmente como Tailândia. Gêmeos ligados pelo abdômen com fígados completamente independentes. Eram os chamados “gêmeos siameses”, sendo que, por siameses, referiam-se ao Sião. O nascimento foi visto como uma maldição na cidade. E assim que o rei de Sião soube da notícia, decretou sentença de morte para os gêmeos, mas não obteve êxito por impedimento da mãe.

FIGURA 66 – Gêmeos Chang e Eng



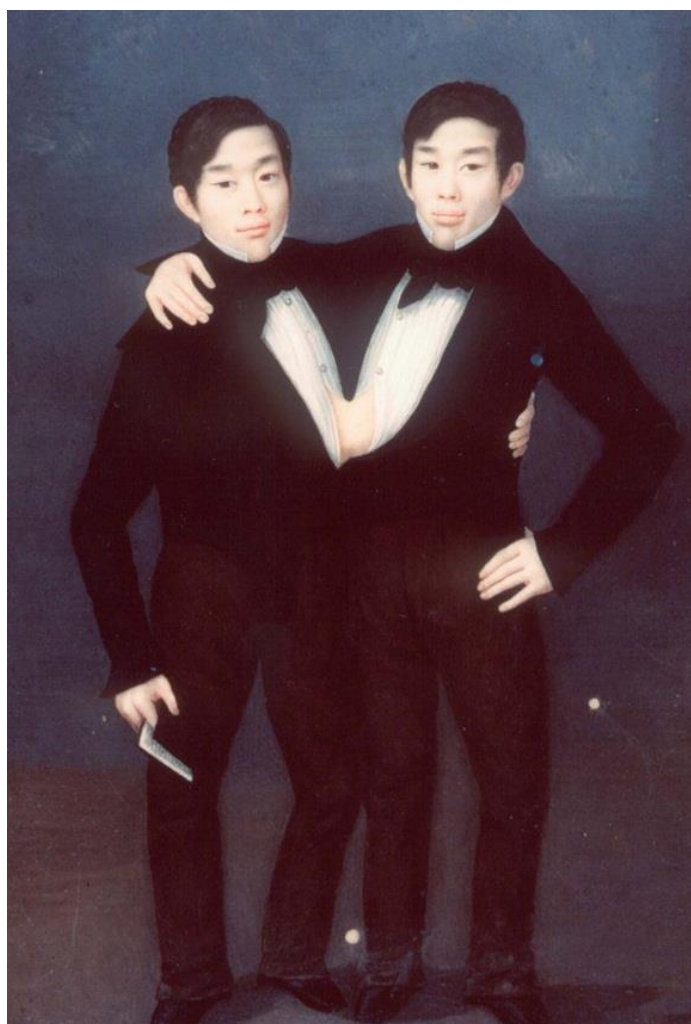
Fonte: Internet Site Google Imagens

Aceitando o próprio destino, eles aprenderam a nadar, correr, pular e inclusive trabalhar para sustentar a casa, já que o pai deles havia morrido bem cedo. Aos 14 anos de idade, vendendo sapatos nas ruas, eles foram descobertos por Robert Hunter, comerciante britânico que acabou convencendo a mãe e o rei que o lugar dos gêmeos seria no exterior. A

⁶² Mais informações: www.wikipedia.org

mãe os vendeu por três mil dólares, mas Hunter pagou somente quinhentos dólares. Hunter produzia a carreira deles com espetáculos no Canadá, Caribe, Estados Unidos e Europa. Somente na França não foi permitido a apresentação porque o governo alegou que a figura dos siameses poderia causar o nascimento de deformidades e fazia mal às crianças.

FIGURA 67 – Gêmeos Chang e Eng com Figurino para Apresentação



Fonte: Internet Site Google Imagens

No espetáculo os irmãos permaneciam sentados para apreciação do público e depois passaram a apresentar alguns malabarismos. Em alguns momentos a platéia os irritava, mas eles enfrentavam tudo com bom humor. Com 21 anos de idade, Hunter passou a pagá-los mal e eles passaram a fazer espetáculos por conta própria. Em 1839, se estabeleceram em Wilkesboro, cidade localizada no estado norte-americano. Abandonaram a carreira, compraram terras, animais, escravos, naturalizaram-se americanos e adotaram o nome Bunker. Em 1843, na cidade americana, Chang conheceu Adelaide, se apaixonou e decidiu

casar. Logo em seguida Eng casou-se com Sarah, irmã de Adelaide, porque isso resolveria uma série de problemas, inclusive na relação sexual.

FIGURA 68 – Foto de Família, Adelaide e Chang à esquerda, Sarah e Eng à direita e seus filhos



Fonte: Internet Site Google Imagens

Por conta das dificuldades financeiras os gêmeos realizaram apresentações em 1860 e 1868, mas com a Guerra Civil Americana perderam grande parte das suas propriedades. Foram pais de 21 crianças e algumas ainda morreram jovens. Em 1870, ao fazer espetáculos na Europa, aproveitaram para tentar uma cirurgia de separação, mas os médicos declararam que seria impossível.

No que diz respeito à personalidade, os gêmeos eram pessoas amáveis, mas também se irritavam e brigavam com muita facilidade. Chang ameaçou matar seu irmão Eng com uma faca e não suportavam mais a presença um do outro. Os siameses morreram aos 63 anos em janeiro de 1874 e várias lendas norteiam a morte dos irmãos. A história mais comum conta que Chang morreu durante o sono, por conta da pneumonia que contraiu durante as viagens. Eng morreu de susto e outra versão diz que ele recusou ser operado e morreu três horas depois do irmão.

A história dos irmãos siameses Chang e Eng serviu de inspiração para o texto *Siameses* com dramaturgia que transita entre universos fantasiosos acessados pelas memórias

oníricas dos gêmeos. Desta forma, também organizamos referenciais teóricos com reflexões acerca dos sonhos e transições entre o mundo real e imaginário. Com base nos textos de Sigmund Freud buscamos compreender questões imagéticas e de que forma poderíamos transformar essas subjetividades psíquicas em possíveis materiais para a cena. Os sonhos contêm um conjunto de estratégias de composição do cenário, cenas, personagens e dramaturgias, estratégias que exhibe a expressão do inconsciente de forma legítima, como potência onírica escondida e insistente⁶³.

Além dos estudos, compartilhamos também algumas experiências oníricas. O meu relato foi de um sonho que me marcou muito ainda quando criança. Experiência não tão tranqüila e não tão assustadora, mas no mínimo curiosa. Eu sonhei que estava na avenida principal da cidade de Pedreiras-MA, local que eu morava na época, era noite, as luzes estavam acesas, não havia carros e muito menos pessoas nas ruas. Silêncio. Só se ouvia o som do vento. O sonho iniciou comigo caminhando no meio da avenida e eu comecei a me sentir aprisionado como se aquela avenida não tivesse saída, foi quando percebi que eu estava dentro do meu sonho e a estratégia que eu estabeleci para sair foi a de fechar os olhos, porém eu não conseguia. Depois de um longo tempo e de várias tentativas eu saía do sonho suado e ofegante. Sonhos semelhantes a este devem ter acontecido, mas o da avenida foi o mais angustiante. O objetivo do *Rascunho* era criar cenas no espetáculo que percorressem entre fantasias e realidades, entre o hospital e o circo de horrores, entre a jaula dos leões e a sala de cirurgia.

Outro fator que pesquisamos no processo de criação foi o direito às pessoas com deficiência e questões referentes à sociabilidade, estranhamento, moral e inclusão que estão relacionadas, por sua vez a estética corporal e alteridade das imagens, associadas ao padrão ideal de beleza e à saúde que, na sociedade contemporânea ocidental tem sido estigmatizada ao culto à beleza dos corpos⁶⁴.

A partir dessas noções assistimos ao filme *The Elephant Man* (O Homem Elefante) com direção de David Lynch, baseado na história real do cidadão inglês Joseph Carey Merrick (1862-1890). Devido sua grave deformidade física, diagnosticado como caso raro de neurofibromatose, ele se tornou um ícone de monstruosidade e aberração humana, que o levou a enfrentar forte preconceito, rejeição e discriminação social, conhecido como *o homem elefante*. Apesar da aparência assustadora, Merrick era um homem extremamente inteligente, amável, dócil e sensível. O filme questiona a exploração das deformações humanas, bem

⁶³ (BEIVIDAS, 2004).

⁶⁴ (ORRÚ, 2012).

como a utilização sensacionalista e inescrupulosa da dor humana pela mídia em geral, identificando o descaso à vulnerabilidade humana⁶⁵.

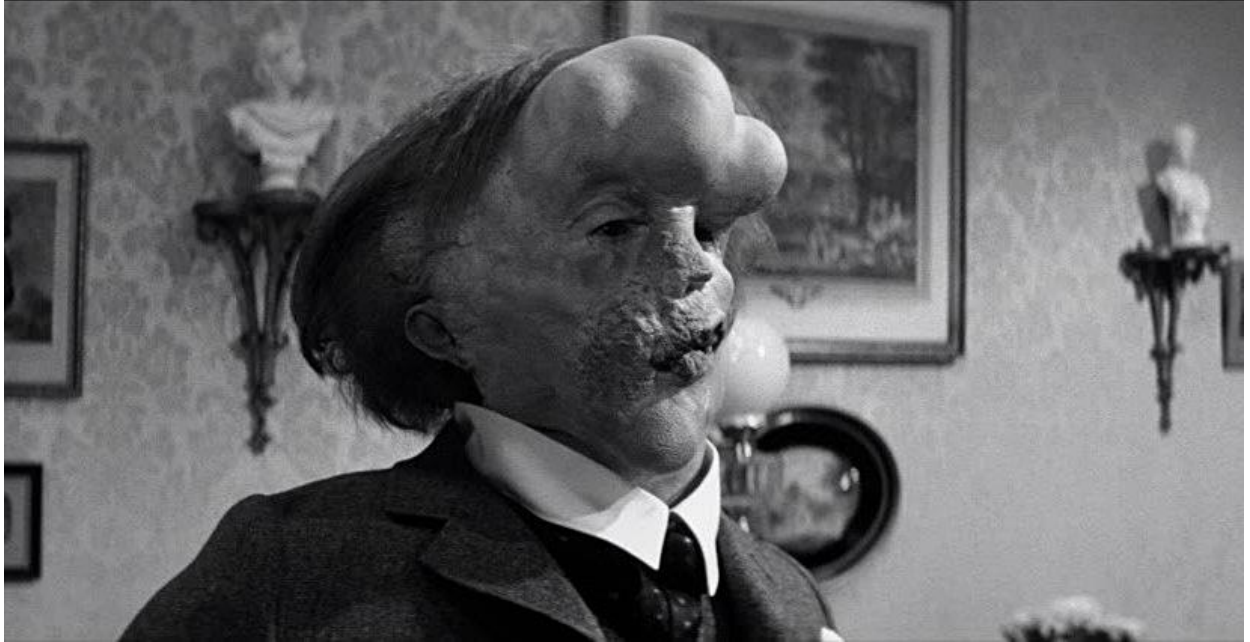
Ao final do filme os *rascunhadores* identificaram uma semelhança na relação que tiveram com o homem elefante, pois observaram uma transição de um olhar de estranhamento para contemplação. Eu percebi o quanto a minha visão ainda estava carregada de nojo e repúdio por pessoas que nascem com qualquer tipo de anomalia física, não só durante o filme, mas durante a discussão em grupo isso ficou claro para mim. Foi quando passei a ler algumas biografias de histórias reais de pessoas com esse tipo de deficiência com o objetivo não de me obrigar a perder o preconceito, mas de me aproximar desses relatos e torná-los mais comuns. Porque estabelecer atributos de exclusão social e estigmatização? Porque definir categorias de identidade social de *normalidade* ou *estranhamento*? Qual meu posicionamento diante desses fatos? Joseph Merrick gostava muito de enviar cartas e as terminava com um poema de Isaac Watts⁶⁶ que diz:

**“De fato, a minha aparência é algo medonha,
mas censurar-me é censurar a Deus.
Pudesse eu recriar-me novamente,
não te decepcionaria.
Pudesse eu abarcar o mundo de pólo a pólo
ou abraçar o oceano num abraço,
aí, seria medido pela minha alma,
a base da mente do homem”.**

⁶⁵ (SARDANO, 2011).

⁶⁶Foi teólogo, pedagogo inglês, lógico, pregador e poeta, conhecido como o “Pai do Hino Inglês” (1674–1748).

FIGURA 69 – Cena do filme “The Elephant Man” (“O Homem Elefante”) interpretado pelo ator John Vincent Hurt



Fonte: Internet Site Google Imagens

Todas as investigações provocavam o processo de criação de *Siameses* para a reflexão dos campos: poético, técnico e estético do espetáculo, como referências que nos atravessavam e aos poucos ganhavam sentido com várias mãos que acessavam os signos e significados do processo criativo.

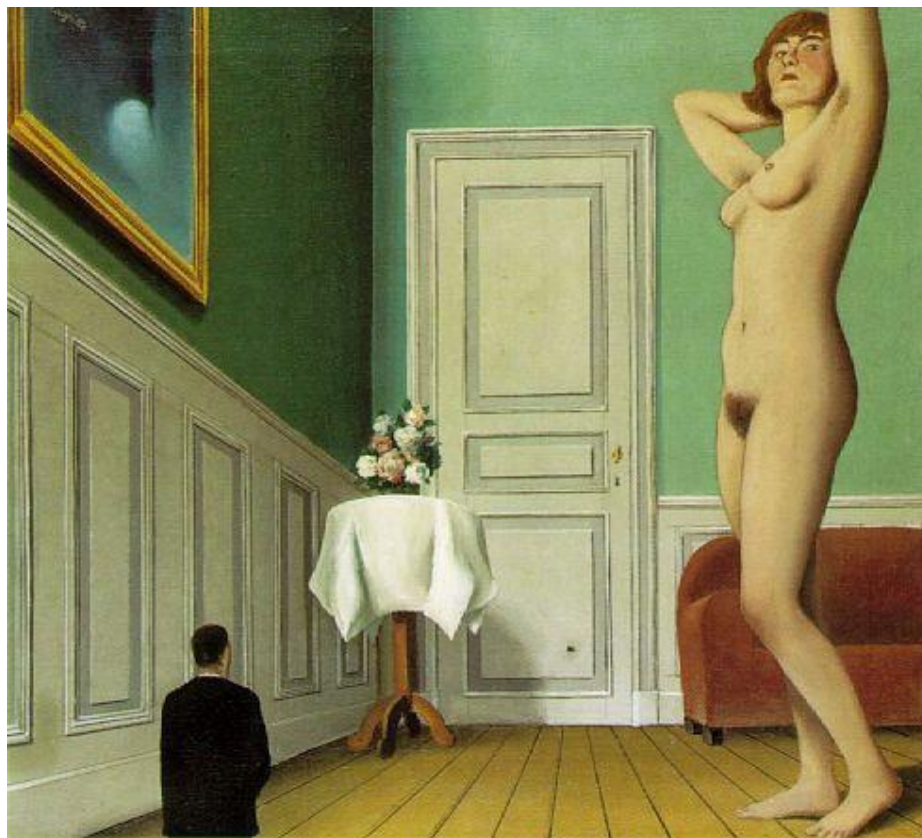
Na composição e costura da cena a diretora propôs as obras do artista surrealista *Rene Magritte* como possível poesia imagética que conduziria os procedimentos visuais da cena, tanto em decorrência do conceito surrealista quanto na textura/forma/cor dessa tendência artística. Obras plásticas não como exemplo para reprodução, mas como fonte de inspiração para o jogo estético e metafórico de cena.

FIGURA 70 – Obra “Os Amantes II”, 1928, Rene Magritte



Fonte: Internet Site Rene Magritte

FIGURA 71 – Obra “A gigante”, 1929, Rene Magritte



Fonte: Internet Site Rene Magritte

A partir de alguns quadros de Magritte, apresentamos individualmente algumas improvisações no qual relacionávamos com o texto e outras discussões semelhantes que ficava a critério da criação de cada ator. Com todas essas referências experimentávamos o jogo de cena com as investigações e estudos já realizados para as possíveis relações de compreensão da dramaturgia e dos subtextos presente nas entrelinhas. O trabalho corporal centrou no estudo do nosso próprio corpo e dos desafios que a proposta de criação da personagem apresenta em sua concepção. Iniciávamos os exercícios com alongamento corporal individual, depois aquecíamos em conjunto e em seguida íamos para o laboratório. A música como propulsora de movimentos corporais e como geradora de formas físicas foi a principal atividade para composição do estado corpóreo das personagens. Cada ator levava para sala de ensaio um aparelho de áudio portátil e a diretora salvava em cada aparelho as respectivas músicas referentes ao personagem de cada um: Gêmeo da Direita e Gêmeo da Esquerda com Django Reinhardt, violino e violão, respectivamente; Monga Monckey com Billie Holiday; Mulher Barbada com trilhas sonoras dos filmes de Carlos Saura. Depois de horas de treinamento, nosso objetivo para o término da atividade era selecionar composições físicas, que a princípio realizávamos de uma forma muito mecânica e depois repetíamos com diferentes possibilidades e por fim a costura desse trabalho emergia na composição da cena, que ora funcionavam, ora não.

Depois passamos para o exercício em que eu e Almir iniciávamos o jogo ligado um ao outro, eu passava meu braço direito pelas costas dele e ele passava seu braço esquerdo pelas minhas costas e ficávamos na mesma posição que os gêmeos Chang e Eng. Caminhar, correr, pular, saltar, dançar, deitar, levantar, rastejar, tudo isso de um lado para o outro, de frente ou de costas e em diferentes velocidades. Não foi nada fácil. Eu tentava compreender o comportamento do meu corpo ao mesmo tempo em que buscava o tempo do corpo do Almir e este era o grande desafio e talvez o mais complicado neste processo. Comecei a perceber que meu corpo realizava as ações de forma mais rápida que o corpo dele e por mais que eu tentasse controlar isso, quase nunca alcançava êxito. Ele também começou a perceber que tinha um tempo mais lento. E juntos passamos a investigar nossos próprios corpos nos associando sempre ao outro. Na verdade do meio para o fim do processo, não existiam mais dois corpos, mas somente um. Entender isso no discurso era muito fácil, mas na prática era muito difícil.

FIGURA 72 – Ensaio e experimentação de corpo



**Fonte: Imagem extraída do vídeo de divulgação do espetáculo “Siameses”
Captação e edição do vídeo: Lucian Rosa**

Além disso, andar abraçado não era o suficiente, era necessário estar com os abdomens ligados um ao outro, o que dificultava ainda mais o trabalho corporal com a leve lateralidade da coluna. Foi então que a diretora propôs que em todos os ensaios fôssemos ligados do começo ao fim com uma fita adesiva.

FIGURA 73 – Ensaio e experimentação de corpo



**Fonte: Imagem extraída do vídeo de divulgação do espetáculo “Siameses”
Captação e edição do vídeo: Lucian Rosa**

A fita contornava o nosso tronco e ao entrar na sala de ensaio já éramos ligados. Alongamento, aquecimento, jogos de cena, banheiro e intervalo a todo tempo juntos. No intervalo, às vezes esquecíamos que estávamos ligados, tropeçávamos e levantávamos rapidamente. Exercício árduo não só fisicamente, mas de autoconhecimento da nossa própria generosidade em prol do benefício de si e do outro. Para além do treinamento e condicionamento físico, estava em jogo nosso caráter, identidade e humanidade. O corpo do Almir passou a ser o meu corpo e vice-versa, não havia mais distinção. O tratamento e cuidado com meu corpo tinham que reverberar totalmente no corpo dele, uma sensação de troca com o outro e comigo mesmo. No primeiro período de ensaio a nossa maior preocupação era não tropeçar e descobrir um estado de ritmo comum entre os dois corpos. E confesso que questões mais sensíveis só se tornaram evidentes um tempo depois com as discussões e o diálogo com o *Rascunho* ao término de cada encontro. Algumas respostas surgiam ao passo em que outras perguntas se desencadeavam.

Outro exercício partiu do princípio dramaturgico baseado na questão do desejo (Gêmeo da Esquerda) e não-desejo (Gêmeo da Direita) pela cirurgia de separação. Depois do alongamento e aquecimento, sentávamos em uma cadeira com o objetivo de deixar o nosso corpo em situação de espera nos minutos antes da cirurgia.

FIGURA 74 – Ensaio e experimentação de corpo



**Fonte: Imagem extraída do vídeo de divulgação do espetáculo “Siameses”
Captação e edição do vídeo: Lucian Rosa**

Começávamos com uma sensação interna até atingirmos uma relação de contato mais direto um com o outro. Em um desses exercícios, o Gêmeo da Esquerda (Almir), com tranquilidade e convicção pela realização da cirurgia, fechou minha respiração (boca e nariz) e eu tentava sair, com pavor e medo, a partir de movimentos laterais da cabeça sem o uso dos braços ou mãos. Por um longo tempo trabalhamos com esse exercício com o objetivo de coletar material corpóreo para acessar na composição das cenas.

FIGURA 75 – Ensaio e experimentação de corpo

**Fonte: Imagem extraída do vídeo de divulgação do espetáculo “Siameses”
Captação e edição do vídeo: Lucian Rosa**

A concepção de iluminação de Abimaelson Santos, que participou do processo de criação à distância e realizou algumas visitas presenciais nos ensaios, baseou-se na elaboração de espaços cênicos fragmentados que também construía o próprio cenário na atmosfera imagética proporcionada pelos efeitos da luz. Cores que projetavam efeitos circenses com traços sombrios – um verdadeiro circo de horrores. Cores que simbolizavam universos poéticos e oníricos das memórias e paixões dos gêmeos. Cores que buscavam a atmosfera crua e nua da sala de cirurgia.

FIGURA 76 – Espetáculo “Siameses”

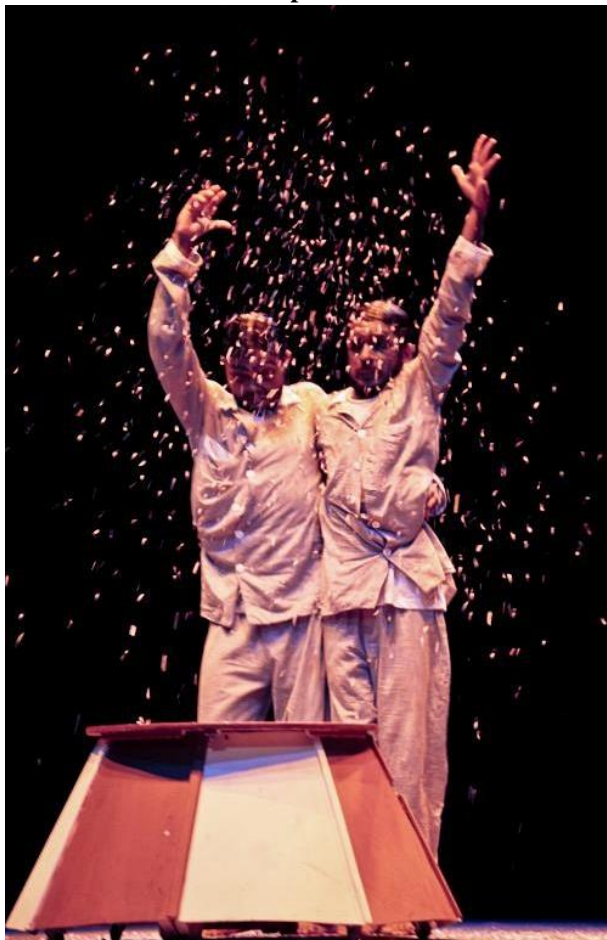
Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / Fotografia: Leonardo Mendonça

FIGURA 77 – Espetáculo “Siameses”



Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / Fotografia: Leonardo Mendonça

Os objetos de cena eram os seguintes: devido à utilização constante de uma cadeira na elaboração das cenas, resolvemos trocá-la por um *banco cilíndrico* com quatro rodas, para sentar, arrastar, subir e realizar as apresentações no circo de horrores; *ovos de galinha* esvaziados que pintamos com a cor dourada para utilizar na cena que os gêmeos estavam na sala de espera de cirurgia e que pisavam em ovos nos períodos de medo, tensão e desentendimentos entre eles; grande *lenço vermelho* que atravessa o palco da direita para esquerda, utilizado na cena em que a morte – personagem alegórica que inserimos em uma das cenas – caminhava no trajeto lento de uma ponta à outra com a cabeça toda coberta por um *pano preto* e segurando *balões pretos* cheios de gás hélio, a morte se apresentava para os dois como imaginação flutuante do possível destino que os aguardava; *confetes de festa carnavalesca* para fantasiar a cena em que os gêmeos exibiam seus corpos como produto e brigavam com a platéia – bizarras tensões cheias de alegria e de divertimento caótico; *palitos de fósforo* acesos na cena em que os gêmeos rememoram o circo pegando fogo e os segundos antes da fuga da cidade de Sião.

FIGURA 78 – Espetáculo “Siameses”

Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / Fotografia: Leonardo Mendonça

FIGURA 79 – Espetáculo “Siameses”

Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / Fotografia: Leonardo Mendonça

O figurino foi construído em rede cooperativa e a partir de questões objetivas e principalmente de acordo com as condições financeiras, preparamos um mosaico de muitas imagens e colocamos as idéias na mesa para Almir Pacheco desenhar. Para os Gêmeos: mosaico de roupas de pacientes de hospital com bolsos e botões bem grandes; Monga Monckey: mosaico de turbantes africanos combinado com trajes de circo dos anos de 1930; Mulher Barbada: mosaico de figurinos de Dança Flamenco, tendo como base o filme *Carmen* de *Carlos Saura* combinado com trajes de circo dos anos de 1920.

A maquiagem foi desenhada por Irla Carina a partir da contribuição da concepção de cada ator acerca da sua personagem. Para os Gêmeos uma maquiagem que buscasse o máximo de semelhança entre os atores, dando ênfase ao desejo de realizar ou não a cirurgia de cada personagem; para a Monga Monckey, olhos em destaque com cílios postiços extremamente grandes dando ênfase à bipolaridade (ora triste, ora cheia de excitação) da personagem; para a Mulher Barbada, sensualidade feminina nos olhos e masculinidade na boca e maxilar cabeludo.

O espetáculo *Siameses* teve nove meses de processo a contar do primeiro contato com o texto até a sua estréia. Todas as experiências criativas desde a coleta dos materiais para investigação às horas e horas de ensaio e experimentação proporcionaram um grande desnudamento do Rascunho no que diz respeito às potências criativas descobertas no decorrer do processo e o aprendizado e autoconhecimento dos atores acerca da acessibilidade e convívio humanos.

FIGURA 80 – Espetáculo “Siameses”



Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / Fotografia: Leonardo Mendonça

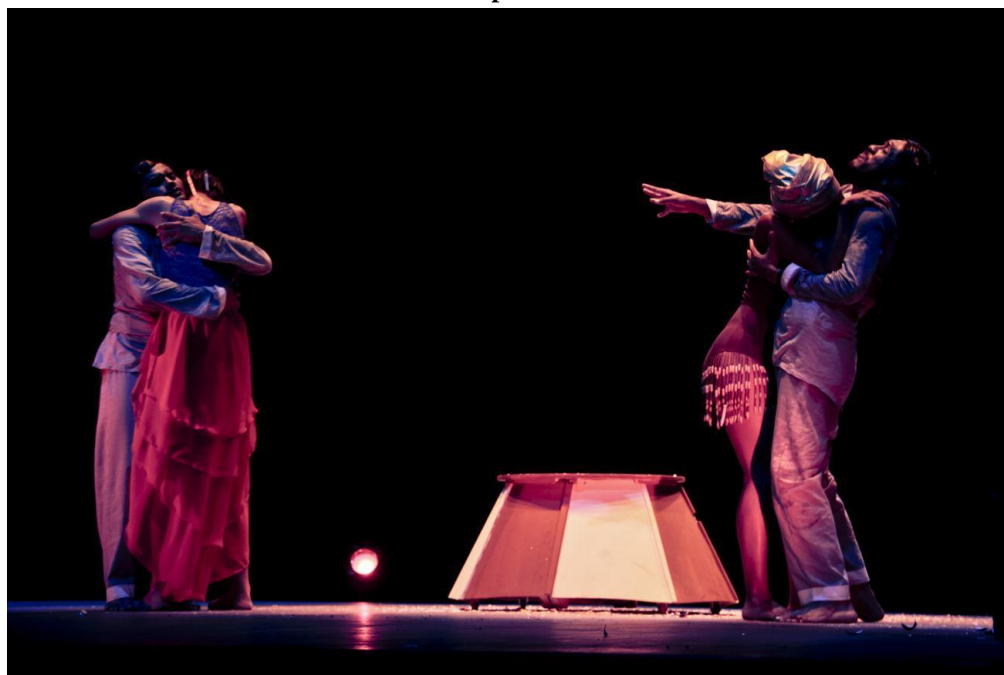
FIGURA 81 – Espetáculo “Siameses”



Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / Fotografia: Leonardo Mendonça

FIGURA 82 – Espetáculo “Siameses”

Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / Fotografia: Leonardo Mendonça

FIGURA 83 – Espetáculo “Siameses”

Fonte: Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho / Fotografia: Leonardo Mendonça

CONSIDERAÇÕES FINAIS

ou últimos vestígios da carne em verbo

“Assim é que me caracterizo como se caracterizam os
ônibus de trajetos circulares: terminais em aberto”
(Waly Salomão).

Estou dentro do meu apartamento. Pequeno rastro de luz entra pela janela. Ouço o som do canto dos pássaros sendo abafado pelo barulho dos carros vagando pelas ruas. Os meus dentes estão a todo vapor roendo as últimas unhas que ainda me restam. Vou ao banheiro, me olho no espelho, respiro fundo, penteio o meu cabelo e aproveito para pentear a barba em uma tentativa de me recompor e me preparar para as últimas etapas dessa jornada.

Estou vivo

Depois disso, caminho mais ou menos dois quilômetros executando um trajeto repetido dentro do meu próprio apartamento que é um pequeno cômodo com banheiro, localizado no bairro Santa Mônica, na cidade de Uberlândia, interior do estado de Minas Gerais, Brasil. Faço uma pausa longa e percebo que estou dando voltas dentro de casa. Isso tudo aconteceu depois que eu escrevi nas últimas linhas desse trabalho as palavras “considerações finais”. Junto disso, sinto que os meus pés estão suados e minhas mãos também.

**Reação sinestésica de um corpo em criação ou como eu disse no início desse trabalho:
sujeito e escritura em processo**

Todas as ações foram involuntárias e só um tempo depois eu parei para analisar a causa dessas partituras conjugadas em ações. Que tipo de considerações finais? Quais questões? Quais contribuições? Quais devaneios? Meu corpo começa a evocar os fragmentos da trajetória dessa dissertação. Ao meu redor encontram-se canetas, lápis, pincéis marcadores de texto, mais de cinquenta papéis soltos, livros riscados, rasurados, marcados, abertos e fechados.

Pausa

O bem-te-vi acaba de cantar umas vinte ou trinta vezes seguidas no objetivo de me provar que o canto dos pássaros pode ser mais alto que o som dos carros

Chego à conclusão de que nada é o que parece ser. Novos vãos podem ser descobertos. A caminhada nunca está encerrada. Nada é matéria. Tudo é travessia. Fluxo constante de questões que nos atravessam e nos incomodam. E foi mais ou menos dessa forma que eu mergulhei nessa pesquisa. Ao me perguntar com que palavras eu expressaria essa etapa final do trabalho, ou melhor, com que palavras eu escreveria os *últimos vestígios da carne em verbo*, surgiram estas: abertura; ciclo; linha tênue; inacabado; ponto contínuo. Longo processo de aprendizado. Inesquecível.

Um ciclo de atravessamentos que ainda estão ecoando como experiência. Vejo este trabalho como se me enxergasse em um espelho depois de ter passado uns cinquenta anos, com marcas e traços em meu rosto. O suficiente para mostrar que modificações aconteceram. Não sei dizer em que medida isso aconteceu e creio que é necessário um pouco mais de tempo para digerir. Talvez eu pare para pensar melhor nesse trabalho amanhã, depois de amanhã ou em qualquer outro dia inesperado, mas o tempo urge e é preciso correr com os prazos.

Para apresentar as considerações finais sinto-me como um sujeito/pesquisador/desmontador do seu próprio trabalho através das ranhuras, anotações e fragmentações. Desta forma, recorro à própria trajetória da escrita deste trabalho e através da seleção dos meus materiais anotados no processo da escritura, pontuo algumas questões para análise final – e outras que possivelmente ainda não foram ditas. Eu escolho fazer essas considerações em um *movimento contrário* de reflexão, começando pelo fim e finalizando pelo começo. Sendo assim, apresento a seguir um exercício de observação desses traços dissertativos começando pelo terceiro capítulo e finalizando pela introdução.

FIGURA 84 – Rabiscos e anotações do processo de escrita



Fonte: Arquivo Pessoal / Fotografia: José Raphael Brito dos Santos

No terceiro capítulo eu fiz um exercício da desmontagem por escrito colocando minha voz em primeira pessoa e que, inevitavelmente, sofreu o eco de outras vozes. Ao desmontar os espetáculos construídos em rede cooperativa – criação coletiva ou processos colaborativos – eu me senti encarregado, espontaneamente, de apresentar a voz de todos os rascunhadores que participaram dos processos de criação do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho.

Isso aconteceu no próprio processo de escrita. Ao selecionar as experiências e escrevê-las no papel⁶⁷ eu percebi que quase todas as criações, vontades ou desejos do Rascunho não possuíam uma autoria absoluta, mas influências de uma decisão conjunta quase incapaz de selecionar um único responsável pela construção de algum elemento. Isso ocorria mesmo nos casos em que decidimos que um rascunhador ficaria responsável por alguma função.

Na desmontagem “Rascunhos: vestígios da poética do ator” eu escolhi quatro espetáculos para o compartilhamento nessa pesquisa por possuírem metodologias de criação específicas. É claro que essas especificidades não são totais, mas parciais. A seleção aconteceu porque eu percebi sutis particularidades em cada processo com questões significativas a serem visitadas. Desta forma, apresento a seguir as principais causas norteadoras para esta seleção.

⁶⁷ Meu processo de escrita em qualquer trabalho se dá através de muitas anotações, e depois disso, vou estruturando tudo no computador, um processo de transcrição de mim mesmo.

Lullaby por quem choram as pedras: material autobiográfico que contribuiu na construção da cena; espetáculo para um público reduzido; manifesto poético que também classifico como pessoal por ter vivido tantas dores com Aline e que há tempos eu precisava revisitar.

Esperando Godot: treinamento corporal baseado na exaustão; primeiro espetáculo construído totalmente pelo grupo; espetáculo dedicado ao meu avô que é morador de uma pequena cidade no interior do Maranhão em que nada acontece; por ter me emprestado suas botas e que estava presente metaforicamente em todas as apresentações através delas; por sempre me apoiar na minha decisão profissional, mesmo nunca tendo entendido o que é esse “negócio de teatro”.

Primeiro Amor: primeira experiência em espetáculo solo; metodologia construída a partir da relação com objetos; observação do “amor” anti-romantizado; dificuldade na narrativa; vontade de desistir de teatro por não alcançar os objetivos durante o processo de criação.

Siameses: construção da personagem a partir da narrativa transmídia em rede social; desafio em permitir generosamente meu corpo/identidade/personagem ser moldado através do corpo/identidade/personagem do outro, um exercício de observação de si mesmo; capacidade de aproximação e estabelecimento de um novo olhar nas questões sobre o ridículo, deformidades, identidade e inclusão social.

Todos esses trabalhos partiram de um texto. Nossas provocações iniciais em sala de pesquisa eram: “O que o grupo quer falar agora?” e após isso “Qual texto nós vamos montar?”. E apesar de alguns pesquisadores apontarem que os trabalhos de criação coletiva e processos colaborativos no Brasil, a partir da década de 1960, possuírem uma característica em não partir de um texto, vejo que essa característica não exclui nossas criações dessas prerrogativas, aliás, o objetivo da pesquisa nunca foi a total categorização. Não foi por acaso que eu propus o termo rede cooperativa, por conta das tensões e relações existentes entre coletivo/colaborativo.

Como há cinco anos a fundação do *Rascunho* se deu a partir de estudantes do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão, com anseio pela experimentação, prática e pesquisa em teatro, eu acredito que a pouca idade, o fato de sermos muito jovens e a pouca experiência com o teatro ainda deixava nosso processo muito preso ao texto – uma referência que quase todos nós já tínhamos do teatro na escola.

Porém, algumas características da rede cooperativa já podem ser observadas nos trabalhos do *Rascunho*, tais como: o ponto de partida para a experimentação cênica é a

proposta criada pelo grupo; vontade e capacidade de cooperação; existência e potencialização de funções artísticas específicas que colaboram entre si; ator com autonomia propositiva e interativa; interesse em pesquisa e experimentação; ênfase no caráter processual, incorporando o precário e o inacabado à própria constituição da trajetória, dentre outros, ou seja, todas essas características interferiam diretamente no texto escolhido. E assim eu ousou afirmar que os nossos trabalhos não estavam totalmente à mercê da dramaturgia, havia também uma articulação com ela.

A cada trabalho o grupo se propõe a algo que para nós seja desafiador, e isso interfere de forma significativa nas poéticas da criação do ator, que é desafiado ara além da função da representação. E algo curioso que aconteceu durante a pesquisa dessa dissertação foi a necessidade que o Rascunho sentiu em criar projetos que não partissem de um texto e sim das provocações mais íntimas e pessoais de cada um, e com isso houve a criação do Espetáculo *Elefantes* (2013) e do Experimento cênico *DDD – Dia De Domingo* (2014).

O primeiro foi criado à custa de mais ou menos seis meses de encontros para chegar à idéia de que o núcleo queria falar das suas memórias e tecer relações poéticas com o passado e as espacialidades da cidade de São Luís – MA. O espetáculo foi construído na Maranhão e por conta da distancia, infelizmente não participei.

E o segundo foi criado a partir da necessidade de compartilhar experiências dos nossos “dias de domingo” de diferentes localidades, tendo em vista a nossa atual conjuntura geográfica – quase todos os *rascunhadores* estão morando em lugares diferentes por conta dos compromissos em especialização profissional. “DDD” também faz alusão à numeração de códigos de telefone para a realização de uma “discagem direta à distância”. Esse experimento foi construído por vídeo conferência e só é apresentado quando nos encontramos. Em cada atuação escolhemos quem vai apresentar – algo que denominamos dentro do grupo de *atuação rotativa*.

Seguindo para o segundo capítulo é interessante observar, antes de tudo, que as costuras tecidas no terceiro capítulo só foram possíveis a partir do exercício que me permiti em desmontar. A desmontagem aciona caminhos percorridos e rastros de um processo que possibilitam visualizar o trajeto e principalmente refletir sobre ele. Vejo-me por fora e também por dentro. Compreendo as metamorfoses dos processos cênicos e também compreendo a mim mesmo, quase em um exercício de ver fotografias de identidades mutantes de um mesmo eu.

As poéticas da experiência me atravessam como flechas que se cruzam vindo de várias direções. E chamando a voz da atriz Tânia Farias, também acredito que a desmontagem é um

espaço de privilégio para o criador. Durante a entrevista foi interessante vê-la compartilhando comigo algumas perguntas sobre o ato de desmontar. Mais que respostas, levantávamos questões. Constantes perguntas seguidas de provocações. De tal forma que freqüentemente a Tânia começava seu discurso da seguinte forma: “Nossa Raphael, eu não sei te dizer isso. Mas...”. E o assunto se estendia.

Portanto, neste capítulo sua voz está presente como um eco de possibilidade e não como “verdade única”. Decidi não operar mudanças na voz da entrevistada, mas conversar com ela. A escolha em conversar somente com uma atriz, uma única experiência, foi por conta dos fatos já apresentados no segundo capítulo e agora percebo que a relevância em ser uma desmontagem do Brasil, apresenta um primeiro dado importante para o estudo desse procedimento a partir do nosso contexto, do qual também a minha desmontagem está inserida.

Outro ponto interessante levantado pela Tânia foi levantar a provocação da desmontagem enquanto um manifesto da própria existência que fricciona a vida em arte / arte em vida: não há restrições. Nos trabalhos da Tribo de Atuadores Ói Noís Aqui Traveiz esses campos de cruzam com muita força, inclusive com características políticas e sociais que entrelaçam o fazer artístico.

Aliás, ao realizar a leitura de algumas desmontagens no livro “Des/tejiendo escenas. Desmontajes: processo de investigación y creación” organizado pela Ileana Diéguez (2009), também observei com grande recorrência o discurso político-social presente nos espetáculos desmontados, talvez pelo próprio contexto de vida em que os artistas estão inseridos. E com isso eu me pergunto: Será que a desmontagem torna-se mais eficaz quando se trata de espetáculos com essa discussão? Eu penso que não. No decorrer da desmontagem “Rascunhos: vestígios da poética do ator” eu comecei a detectar que nosso posicionamento poético é a própria criação, que também apresenta resquícios no anseio pela formação, aprendizagem e permissão aos desafios constantes em cada processo. Claro que isso pode soar genérico, pois qual o grupo que não anseia aprender com os desafios? Grande parte, eu creio. Porém, eu penso que o *Rascunho* apresenta esse desejo de forma tão potente que acaba sendo o “objetivo da nossa vida” na criação de todos os processos cênicos, ao ponto de ser verbalizada literalmente: “Qual o nosso desafio agora?” Esse desafio compreende desde a escolha do texto que sofria confrontações com as outras referências teóricas e práticas que surgiam nos processos até o próprio modo utilizado na composição da cena, e isso convergia diretamente nas poéticas do ator na criação cênica – *o ator-expandido*.

E seguindo para o primeiro capítulo observo que a desmontagem de um ator contextualizado em teatro de grupo apresenta noções de um ator multifacetado entre os

elementos da criação. O discurso da cena é construído pela autonomia do ator, não somente na interpretação/atuação, mas também na direção, dramaturgia, iluminação, sonoplastia, caracterização, dentre outros. Isso faz com que o ator dê sua opinião e também pesquise antes de apresentar as idéias.

O *ator-expandido*, terminologia ligeiramente proposta neste trabalho, compreende os vários termos utilizados por alguns autores como ator-criador, ator-encenador, ator-autor, dentre outros. Essa expansão reverbera na operacionalização autônoma dos elementos na criação e principalmente na sua expansão na relação com os outros companheiros de trabalho. Crise, discussão, confronto e negociação são etapas em teatro de grupo inevitáveis para a criação do ator contextualizado nesse universo. E neste espaço de criação grupal foi que pretendi montar essa pesquisa, ou melhor, desmontá-la.

Portanto essa pesquisa é uma pluralidade de questões que me cruzam até hoje. Na proposta inicial eu também confesso que o enfoque seria no estudo sobre o “conceito da desmontagem”. Mas, quando me vi mergulhado em uma desmontagem em que as minhas experiências enquanto ator no *Rascunho* gritava mais alto, resolvi arriscar. Talvez a pesquisa apresente uma autonomia perigosa e isso é revelado nos próprios capítulos. Porém, eu pretendi uma autonomia confluyente e que nas entrelinhas e no meu discurso está cheia de relação. E não uma autonomia independente e totalmente fragmentária.

Partindo dessa premissa, finalizo com o vestígio que me iniciou.

Em se tratando da relação fragmentária presente no trabalho, eu pergunto ao leitor: “Lembra-se do destroço e do incômodo que você sentiu causado na escrita do nome ‘Walter Benjamin’ na introdução deste trabalho? Não lembra?” Sugiro que realize um rápido trajeto contrário e leia o parágrafo com este nome riscado que se encontra na página 22 e volte para o fim novamente.

Então. O estranhamento que lhe foi causado logo no início deste trabalho é mais ou menos parecido ao estranhamento de um ator que regressa no seu processo de criação ao realizar uma desmontagem. Nesse incômodo surgem perguntas como as que foram realizadas por você nesse confronto com a palavra riscada: “O que aconteceu nessa parte específica? Porque isso foi operacionalizado dessa forma?” Foi assim que eu me senti ao recolher os meus fragmentos das trajetórias do *Rascunho*, eu me perguntava sobre as partes específicas, riscos, rabiscos e também os rumores mais discretos.

Mas onde entra o Walter Benjamin nisso tudo?

Para não perder costume, segue abaixo meu último testemunho.

Como colocado na introdução, Walter Benjamin, assim como Antonin Artaud e Heiner Müller foram um dos autores estudados nos processos de criação do “Grupo de Pesquisa Teatral Cena Aberta” – o primeiro grupo de teatro que participei na graduação. Neste mesmo grupo, durante o processo de montagem do espetáculo chamado “Imperador Jones: diálogo das memórias”, o Professor Pazzini nos apresentou uma gravura que vez ou outra me lembro como um espanto súbito da memória. A primeira vez que a vi os meus olhos saltaram iguais os olhos do próprio anjo e lembro que foi amedrontador tentar encontrar um sentido para o efeito visual que havia me causado. O desenho chama-se Angelus Novus⁶⁸ feito pelo pintor Paul Klee⁶⁹ em 1920. Na imagem Angelus Novus, vemos a figura de um anjo que parece estar furioso, com asas/garras abertas e dentes afiados.

⁶⁸ Desenho feito à nanquim, giz pasteleaquarela. O desenho passou pelas mãos do filósofo Walter Benjamin e atualmente encontra-se no museu de Israel em Jerusalém.

⁶⁹ Poeta e pintor suíço naturalizado alemão. Nasceu em 1879 e morreu 1940. Possuidor de um estilo de pintura individual influenciado por tendências artísticas como o expressionismo, cubismo e surrealismo.

FIGURA 85– Desenho “Angelus Novus” do pintor Paul Klee



Fonte: Internet Site Google Imagens

Essa gravura tornou-se um ícone para pesquisadores do mundo inteiro – filósofos, músicos, escritores, dentre outros – que apresentaram várias inquietações e significados sobre a obra. Dentre tantas interpretações, temos um trecho escrito pelo filósofo judeu-alemão Walter Benjamin (1985, p. 226). Este trecho foi usado no espetáculo citado anteriormente que diz:

Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu.

Benjamin faz uma comparação do Angelus Novus ao anjo que representa sua própria história, com olhos arregalados que contemplam as catástrofes das épocas passadas. Com licença poética, sugiro que o ator/desmontador dos seus processos em teatro de grupo é o sujeito que visita seus próprios destroços e rastros. Nessa visita os assombramentos causam um estranhamento em que os olhos crescem e surge uma poderosa tempestade de perguntas que são encaradas a partir da contemplação e principalmente da reflexão/ação/atuação sobre elas.

FONTES

1. Links Gerais

<http://www.ciadosatores.com.br/>

<http://www.dicionariodoaurelio.com/>

<http://www.escolalivredeteatro.blogspot.com.br/>

<https://www.facebook.com/>

<http://foradoserio.net/>

<https://www.google.com.br/>

<http://www.lumeteatro.com.br/>

<http://www.oinoisaquitaveiz.com.br/>

<http://www.teatrodavertigem.com.br/>

<https://www.youtube.com/>

<https://pt.wikipedia.org>

2. Links Específicos

<https://www.youtube.com/watch?v=Bvr0RRpw5Qw> (Desmontagem Cênica - Tânia Farias)

<https://www.youtube.com/watch?v=pao83hZmwQE> (Desmontagem Cênica - Raphael Brito)

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Gina Monge. **Trans-formação do ator no teatro de grupo em Latino-américa:** Abya Yala, Yuyachkani e Ói Nóis Aqui Traveiz. 108 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Artes Cênicas/Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 2013.

ALEIXO, Fernando. RÚSTICO SER: o inacabado da vida. **Revista Rascunhos** – caminhos da pesquisa em artes cênicas (Dossiê Desmontagem). Uberlândia, v.1, n.1, jan-jun 2014. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/27145/14878>

_____. Prefácio. In: TELLES, Narciso (org.). **Pesquisa em arte cênicas:** textos e temas. Rio de Janeiro: E-papers, p. 5-14. 2012.

ARAÚJO, Getúlio Goes de. VESTÍGIOS CALLE: a caixa preta ou o meu corpo é um hd. **Revista Rascunhos** – caminhos da pesquisa em artes cênicas (Dossiê Desmontagem). Uberlândia, v.1, n.1, jan-jun 2014. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/27215/14886>

ARAÚJO, Getúlio Goes de; TELLES, Narciso. A prática do coletivo teatro da margem: teatro de grupo e formação universitária. **Revista Moringá** – artes do espetáculo, v. 5, n. 2, jul-dez 2014. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/19664/10864>

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

BARBA, Eugênio. **Além das ilhas flutuantes.** São Paulo: Hucitec, 1991.

BEIVIDAS, W. O sonho de Freud: semiótica do discurso onírico. **Revista Psicologia USP**, 15(3), p. 137-162, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pusp/v15n3/24609.pdf>

BENJAMIN, Walter. Teses Sobre o Conceito de História. In: _____. **Obras Escolhidas**, v. I, Magia e técnica, arte e política. S.P. Rouanet (Trad.). São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERRETINI, Célia. **Samuel Beckett:** escritor plural. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BILBÃO, José; MARTÍNEZ, Rosa; JIMÉNEZ, Lidia. **Puesta em escena, comunicación e intermedialidad:** estrategias de la mirada em las prácticas escénicas contemporâneas. 2013 Disponível em: http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/2012_actas.html.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. Seis coisas que eu conheço a propósito da formação de atores. In: **L'École du Jeu:** Former ou transmettre... lês chemins de l'enseignemt théâtral – Actes du colloque international sur la formation de l'acteur organisé pae l'Université du Québec à Montreal et l'Université Paris X – Nanterre au théâtre National de la Colline (Paris, avril 2001). Valence: L'entretemps éditions, 2003, 08 p. Tradução Dra. Irley Machado.

BONADIO, Gilberto Bettini. **Tempo e Linguagem em “Esperando Godot”**. 3º Encontro de Pesquisa na Graduação em Filosofia da UNESP, Marília, v. 1, n. 1, 2008. Disponível em: http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/FILOGENESE/Gilberto%20Bonaddio%20-%207%2059-68_.pdf

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, ANPEd; Autores Associados, n.19, p. 20–29, jan.-abr. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>

_____. Desejo de realidade: experiência e alteridade na investigação educativa. In: BORBA, Siomara; KOHAN, Walter (orgs.). **Filosofia, aprendizagem, experiência**. Belo Horizonte: Autêntica, p. 185-193, 2008.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CARREIRA, André. Diversidade e renovação do teatro no Brasil. In: **Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto**. Belo Horizonte, n.7, 2007.

_____. Teatro de grupo: um território multifacético. In: **Próximo ato: teatro de grupo / Organização Antônio Araújo, José Fernando Peixoto de Azevedo e Maria Tendlau**. – São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

_____. Teatro de rua. In: FARIA, João Roberto (Org.). **História do teatro brasileiro, v. 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. J. Guinsburg e João Roberto Faria (projeto e planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva/Edições Sesc SP, 2013.

CARREIRA, André; OLIVEIRA, Valéria Maria de. Teatro de grupo: modelo de organização e geração de poéticas. In: **Blumenau: O Teatro Transcende**, n. 12, p. 95-98, FURB, 2003.

CARREIRA, André; SILVA, Daniel. Ator-criador, ator-autor, ator-encenador... Aspectos da autonomia do ator nas criações do teatro de grupo. In: **Revista DAPesquisa**, Santa Catarina, v. 2, n. 2, ago. 2006/jul. 2007. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicass

CARVALHO, Sérgio de. **Introdução ao Teatro Dialético: experimentos da Companhia do Latão**. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

CHIZZOTTI, Antônio. **Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais**. São Paulo: Cortez, 2000.

COHEN, Samantha Agustin. **Teatro de grupo: trajetórias e relações – impressões de uma visitante**. Joinville: Editora Univille, 2010.

COLLA, Ana Cristina. **Caminhante, não há caminho. Só rastros**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CROCHEMORE, Mariana. **Teatro e psicologia**. Rio de Janeiro, 2002.

DE BIASI, Pierre-Marc. **La Génétique des Textes**. Paris: Nathan Université, 2000. Coleção 128, reedição. Hatier, 2005.

DE MARINIS, Marco. En busca del actor y del espectador. In: PELLETTIERI, Osvaldo. (Org.). **Coleção Teatrolgia**: compreender o teatro II. Buenos Aires: Galerna, 2005.

DERRIDA, Jacques. Carta a un amigo japonês. Cristina de Peretti (Trad.). In: **El tiempo de una tesis**: desconstrucción e implicaciones conceptuales. Barcelona: Projecto A Ediciones, 1997, p. 23-27. Edición digital de Derrida en castellano. Disponível em: https://www.u-cursos.cl/derecho/2013/2/D123A0209/4/material_docente/bajar?id_material=808819

_____. **A Escritura e a Diferença**. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva (Trad.). São Paulo: Perspectiva, 2002.

DESGRANGES, Flávio. **A Pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

_____. **Pedagogia do teatro**: provocações e dialogismo. São Paulo: Hucitec, 2006.

DIÉGUEZ, Ileana (Comp.). **Des/Tejiendo Escenas. Desmontajes**: procesos de investigación y creación. México: UIA-CITRU-INBA-CNA, p. 9- 20, 2009.

FARIAS, Tânia. Uberlândia-MG/Petrolina-PE (Via Skype). Jan. 2015. Gravação digital (180 min). Entrevista concedida a José Raphael Brito dos Santos.

_____. Uma história íntima de criação. In: **Revista Rascunhos** – caminhos da pesquisa em artes cênicas (Dossiê Desmontagem). Uberlândia, v.1, n.1, jan-jun 2014. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/27216/14877>

FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais**: anos 70. São Paulo: Unicamp, 2000.

_____. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. São Paulo: Ed. Unicamp, 2001.

FÉRRAL, Josette. A fabricação do teatro: questões e paradoxos. In: **Revista brasileira de estudos da presença**. Porto Alegre, v.3, n.2, p. 266-581, maio-ago. 2013. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/39158/26134>

FISCHER, Stela. **Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais**. São Paulo: Hucitec, 2010.

FLORES, Paulo. Atuador da Tribo Ói Nós Aqui Traveiz. Entrevista concedida a Stela Fischer. Porto Alegre, julho de 2002.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

GUZIK, Alberto. Política mostra a cara no Festival de Curitiba. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 30 mar. 2002. Caderno 2, sábado, p. D5.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.

LEAL, Mara Lucia. Pedagogia da performance: uma experiência. In: TELLES, Narciso (org.). **Pedagogia do teatro: práticas contemporâneas na sala de aula**. Campinas: Papirus, p. 197-217. 2013.

_____. Apresentação. In: **Revista Rascunhos** – caminhos da pesquisa em artes cênicas (Dossiê Desmontagem). Uberlândia, v.1, n.1, jan-jun 2014. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/27143/14874>

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz teatro. In: NOVAES, Adauto (org.). **Anos 70: ainda sob tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

MAIA, Rita de Cássia Pinho. **O Ator em Questão: Um foco na função do ator no Processo Colaborativo do Grupo Teatro Invertido**. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, 2010.

MALETTA, Ernani de Castro. **A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, 2005.

MARTINS, Gilberto dos Santos. **A construção da Personagem Vladimir no processo de criação do espetáculo Esperando Godot: um olhar do intérprete**. 92f. Monografia de Conclusão de Curso – Universidade Federal do Maranhão – UFMA, São Luís, 2010.

NASCIMENTO, Aline Barbosa. **Olhares sobre o processo de criação do experimento cênico Lullaby por quem choram as pedras**. 69 f. Monografia de Conclusão de Curso – Universidade Federal do Maranhão – UFMA, São Luís, 2010.

NICOLETE, Adélia Maria. **O texto teatral: reflexões sobre alguns processos de criação da dramaturgia contemporânea**. Monografia apresentada para a Conclusão do Curso de Pós-Graduação Lato Sensu em Didática do Ensino Superior do Centro Universitário de Santo André. Santo André, SP, 2002.

ORRÚ, Sílvia Ester. **Estudantes com necessidades especiais: singularidades e desafios na prática pedagógica inclusiva**. Rio de Janeiro: Wak Editora, 2012.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. Maria Lucia Pereira, J. Guinsburg, Rachel Araújo de Baptista Fuser, Eudynir Fraga e Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PEIXOTO, Fernando. **Um Teatro fora do eixo**. Porto Alegre: 1953-1963. São Paulo: Hucitec, 1993.

PERES, Bruna Bellinazzi. Desvelando memórias: Afetos e autobiografia na criação cênica. In: **Revista Rascunhos** – caminhos da pesquisa em artes cênicas (Dossiê Desmontagem). Uberlândia, v.1, n.1, jan-jun 2014. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/27147/14881>

PICASSO, Pablo. **O pensamento vivo**. São Paulo: Martin Claret, 1985.

PICON-VALLIN, Béatrice. A propósito do teatro de grupo: ensaio sobre os diferentes sentidos do conceito. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (Org.). **Próximo Ato**: Questões da Teatralidade Contemporânea. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

POE, Edgar Allan. **Poemas e Ensaios**. Oscar Mendes e Milton Amado (Trad.). São Paulo: Globo, 1999. 3. ed. revista.

PRADIER, Jean-Marie. Ethnoscénologie: la profondeur des émergences. In: **International de L’Imaginaire, nouvelle série n°5**. Paris: Babel/Maison des Cultures du Monde, 1996.

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

RABETTI, Maria de Lourdes. **O Festival Teatro D’Outras Terras**: apontamentos sobre a matéria de que são feitos os sonhos que vagam mundos. Rio de Janeiro: Programa da peça “A moça e o hipopótamo”. Museu da República, p. 9-14, 1993.

RAMÍREZ, José Manuel Lázaro Ortecho. **Fábulas mutantes na Floresta Pós-Moderna**: perspectivas da narratividade dramática na contemporaneidade. 2004. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2004.

RINALDI, Miriam. **O Ator do Teatro da Vertigem**: o processo de criação de Apocalipse 1,11. Dissertação (Mestrado) – ECA, Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2006.

RUBIO, Miguel. **Notas sobre los trabajos-1991**. Notas sobre teatro, (edición crítica y anotada Luis A. Ramos – Garcia). Lima: Grupo Cultural Yuyachkani; Minneapolis: University of Minnesita, 2001.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética – Uma introdução**. São Paulo: Editora da PUC, 1992.

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

_____. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009.

SANTOS, Clóvis Domingos dos. **A Cena Invertida e a Cena Expandida**: projetos de aprendizagem e formação colaborativas para o trabalho do ator. 152f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, 2010.

SANTOS, Rosimeire Gonçalves dos. Vestígios do ser discente no fazer artístico-pedagógico: Memórias de professores e professoras em mim. In: **Revista Rascunhos** – caminhos da pesquisa em artes cênicas (Dossiê Desmontagem). Uberlândia, v.1, n.1, jan-jun 2014. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/27214/14880>

SARDANO, Edélcio de Jesus. Reflexões em torno do filme “o homem elefante”. In: **Revista Bioethikos**. Revista – Centro Universitário São Camilo, 5 (2), p. 201-211, 2011. Disponível em: <http://www.saocamilo-sp.br/pdf/bioethikos/85/201-211.pdf>

SILVA, Antônio Carlos de Araújo. **A Encenação no Coletivo**: Desterritorializações da Função do Diretor no Processo Colaborativo. Tese (Doutorado) – Departamento de Artes Cênicas da ECA, Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2008.

_____. Diretor de Teatro da Vertigem. Entrevista concedida a Stela Fischer. Porto Alegre, dezembro de 2002.

SOARES, Michele. Sob meu teto: Memórias embaralhadas em (des) montagem. In: **Revista Rascunhos** – caminhos da pesquisa em artes cênicas (Dossiê Desmontagem). Uberlândia, v.1, n.1, jan-jun 2014. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/27148/14882>

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

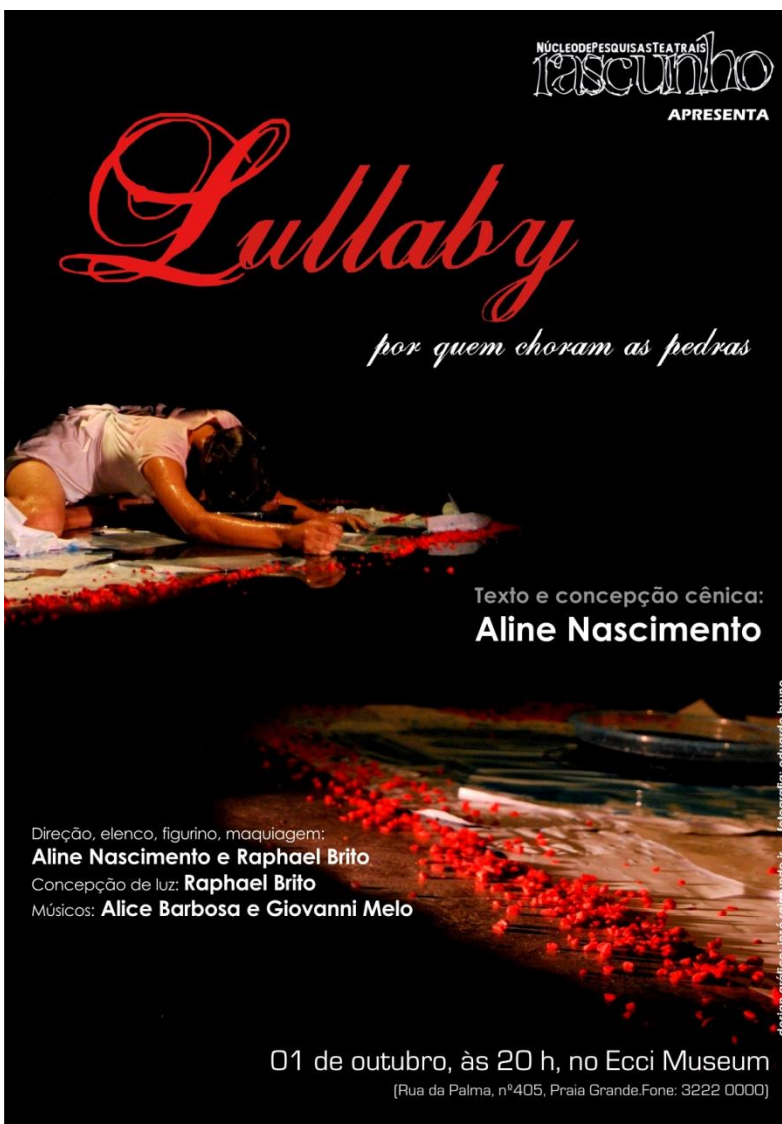
STREVA, Christina. Um novo cenário: conquistas e contradições do atual teatro de grupo brasileiro. **Revista Moringá** – artes do espetáculo, v.5, n.2, jul-dez 2014. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/19665/10865>

TROTTA, Rosyane. **O paradoxo do Teatro de Grupo**. Dissertação (Mestrado). Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 1995.

_____. **Autoria Coletiva no Processo de Criação Teatral**. Tese (Doutorado) – Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2008.

VILAÇO, Fabiana de Lacerda. “A Filosofia da Composição”: O Poeta como Trabalhador. **Revista de estudos linguísticos e comparados**. São Paulo, n. 15.p. 26-40, 2010. Disponível em: <http://200.144.182.130/revistacrop/images/stories/edicao15/v15a02.pdf>

ANEXOS



NÚCLEO DE PESQUISAS TEATRAIS
rascunho
APRESENTA

Lullaby

por quem choram as pedras

Texto e concepção cênica:
Aline Nascimento

Direção, elenco, figurino, maquiagem:
Aline Nascimento e Raphael Brito
Concepção de luz: **Raphael Brito**
Músicos: **Alice Barbosa e Giovanni Melo**

design gráfico: José Amunido Jr. - fotógrafo: Eduardo Bruno

01 de outubro, às 20 h, no Eccí Museum
(Rua da Palma, nº405, Praia Grande.Fone: 3222 0000)



APOIO

SATED-MA



NÚCLEO DE PESQUISA E TEATRO
rascunho APRESENTA



primeiro amor
com Raphael Brito

Teatro Alcione Nazareth
25 e 26 de maio, às 20 horas

INGRESSOS: R\$ 20 (INTEIRA) R\$ 10 (MEIA)

Imagens desfocadas, euforia de verdades ditas, vômito dócil e constrangedor, abismo de rosas, paisagem do desespero, calma incontrolável, intenso, forte, leve, puro, verdadeiro. Primeiro Amor relata a história de um ser, de um homem, de uma espécie, que ao contrário de outras, não está em extinção. Mas presente no contexto de vida de cada indivíduo, afirmando a natureza intratável dos apegos humanos. Revelando um momento catastrófico de sua vida, uma voz, sem nome, fala e consegue contar uma história, a sua. Deprimente, escatológica, lírica e surpreendente. Mais ou menos uma história de amor. Após a morte de seu pai é obrigado a sair de casa, se refugiando em meio às ruas, cemitérios, casas e bancos. Nesta caminhada encontra o que chama de seu primeiro amor. Talvez um grande obstáculo ao seu desejo de livrar-se do contato com outras pessoas. Tendo a narrativa como principal foco do trabalho, o narrador-protagonista metamorfoseia-se em diversificadas situações encarados pelo personagem: conta a história; mostra o fato; vive a situação; reflete sobre a consequência; destrói-se diante do que apresenta; revigora-se diante da incerteza; envenena-se com o passado; transparece uma realidade momentânea que se outrora contada, nunca será da mesma forma. Confirma seu presente, vivendo o passado.

APOIO: UFMA E TEATRO ALCIONE NAZARETH



FICHA TÉCNICA

Direção: Fernanda Areias

Texto: Zen Salles

Elenco: Aline Nascimento
Almir Pacheco
Priscilla Carvalho
Raphael Brito

Cenografia e figurino: Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho

Confeção de figurino: Diva's Ateliê

Iluminação: Abimaelson Santos

Sonoplastia: Fernanda Areias

Maquiagem: Irla Carina

Direção audiovisual e fotografia: Lucian Rosa

Direção de produção: Alana Araújo

Produção executiva: Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho

Web-dramaturgia: Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho

Desenho: Rajma Winnie

Design gráfico: Kenny Mendes