

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

THIAGO XAVIER FERREIRA

PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO *QUANTÉ*: uma análise de vestígios.

UBERLÂNDIA

2018

THIAGO XAVIER FERREIRA

PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO *QUANTÉ*: uma análise de vestígios.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/Mestrado do Instituto de Artes(IARTE), da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Artes Cênicas

Linha de pesquisa: Poéticas e Linguagens da Cena

Tema: Processos de Criação e Formação em Artes Cênicas

Orientador: Prof. Drº. Fernando Manoel Aleixo

UBERLÂNDIA

2018

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

F383p
2018 Ferreira, Thiago Xavier, 1985-
 Processo de criação do espetáculo QUANTÉ : uma análise de
 vestígios / Thiago Xavier Ferreira. - 2018.
 192 f. : il.

 Orientador: Fernando Manoel Aleixo.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.
 Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.1401>
 Inclui bibliografia.

 1. Artes cênicas - Teses. 2. Processo criativo - Teses. 3. Espaço
(Arte) - Teses. 4. Intertextualidade cênica - Teses. 5. Linguagem corporal
- Teses. I. Aleixo, Fernando Manoel. II. Universidade Federal de
Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. III. Título.

CDU: 792



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS



PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO *QUANTÉ*: uma análise de vestígios

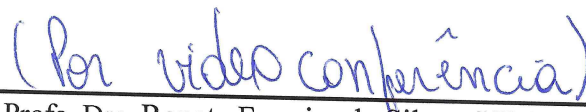
Dissertação defendida em 27 de março de 2018.



Prof. Dr. Fernando Manoel Aleixo - Orientador(a)



Prof. Dr. Jarbas Siqueira Ramos – UFU



(Por video conferência)
Profa. Dra. Renata Ferreira da Silva - UFT

À

meus amados pais Selma e Ademir, aos quais devo tudo.
E que nos percalços da vida me ensinaram a ser gente...

DOS ENCONTROS E AFETOS

Agradeço à minha família, aos meus pais pelo amor, amparo, dedicação e compreensão por minhas ausências durante muitos momentos nestes últimos dois anos, mas que por ora se encerram. Voltei.

Agradeço à FAPEMIG – Fundação de Amparo à Pesquisa em Minas Gerais pela bolsa de estudos que financiou este trabalho por dois anos;

À Universidade Federal de Uberlândia, instituição que possibilitou meus primeiros passos na vida acadêmica, em minha (trans)formação enquanto sujeito-artista-pesquisador-docente;

Ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia por me oportunizar desenvolver este trabalho durante o tempo de minhas pesquisa;

Aos professores do PPGAC – UFU por compartilharem suas experiências e enriquecer os diálogos, pelas provocações e pelas reflexões geradas destes encontros;

Ao meu orientador professor Fernando Aleixo que prontamente se dispôs a embarcar nesta viagem, sendo ela por vezes tortuosa, mas sempre com a sutileza e olhar atento à rota, compartilhando inseguranças e incertezas, mas generoso em relação à minha formação enquanto artista-pesquisador;

À Professora Renata Ferreira, por ter aceitado o convite de participar da banca de Exame de Qualificação e posteriormente da banca examinadora de defesa desta dissertação. Agradecer pelos valiosos apontamentos feitos ao trabalho, que de forma delicada, assertiva, e generosa contribuiu para um olhar mais autêntico à minha pesquisa, meu muito obrigado.

Ao professor Eduardo de Paula, que generosamente participou deste percurso não apenas como membro da banca de qualificação, mas como professor em outras oportunidades. Agradeço pelo cuidado, profissionalismo, e olhar apurado para questões importantes da pesquisa, fica aqui o registro de meu muito obrigado.

À todos os amigos-integrantes do grupo Tripé, sem os quais não poderia continuar esta caminhada, sem seus apontamentos, abraços, olhares, risadas, atritos, flertes e companheirismo. À todos que iniciaram este percurso e a todos que permaneceram até o fim, meu abraço fraterno

e meus agradecimentos. Jacqueline Carrijo, Ricardo Augusto, Getúlio Góis, Daniela Reis, Poliana Diniz, Ana Zumpano, Cássio Machado, Juliana Nazar e Thaneressa Lima.

E também agradecer à minha companheira que me auxiliou nas transcrições das entrevistas e que em todos os momentos, não apenas no período desta pesquisa, esteve ao meu lado me aturando e tentando ser paciente frente à tantas tempestades. Abraço com amor, um beijo e um queijo Amanda Barbosa Vieira.

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo desenvolver uma análise reflexiva sobre o processo de criação da obra Quanté do Grupo Tripé da cidade de Uberlândia. Este percurso, portanto, visa levantar, identificar e avaliar indícios de uma intertextualidade cênica, de um diálogo entre linguagens fronteiriças, explorando as potencialidades criativas que cada um destes elementos trouxeram ao processo e, conseqüentemente, à obra. Deste modo, apresentamos o material e as informações relevantes sobre a formação e dinâmica de atuação do grupo, bem como a descrição e análise de parâmetros constituintes do trabalho - a saber: a dramaturgia, o processo de composição e a estruturação das cenas. Também, apresentamos alguns eixos temáticos que foram identificados como basilares para a criação do espetáculo Quanté, sendo eles: corpo; espaço; jogo e processo colaborativo/criação coletiva. Por fim, organizamos uma reflexão com os alcances e as inferências que emergiram da pesquisa.

Palavras Chave: Processo de criação, criação coletiva, corpo, jogo; espaço cênico.

ABSTRACT

This research aims to realize a reflexive analysis on the creation process of the play Quanté, created by Grupo Tripé from Uberlândia. This journey, therefore, wants to raise, identify and evaluate indications of a scenic intertextuality, a dialogue, between bordering languages, exploring the creative potential that each of these elements brought to the process and, consequently, to the work. In this way, we present some material and relevant data about the formation and acting dynamics of the group, as well as the description and analysis of constituent parameters of the work - which are: dramaturgy, the composition process and the process of structuring the scenes. We also present some thematic axes that were identified as basilar for the creation of the play Quanté, namely: body; space; game and collaborative process/collective creation. Finally, we organized a study with the reach and inferences that emerged from the research.

Keywords: Creation process, collective creation, body, game, scenic space.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Cartaz do espetáculo Quanté – Projeto Fora do Eixo	29
Figura 2: Registro de reunião do grupo Tripé.	30
Figura 3: Crítica de espectador em blogue	31
Figura 4: Panfleto de divulgação do espetáculo Que lixo o quê?.....	35
Figura 5: Foto de apresentação do espetáculo Que lixo o quê?.....	36
Figura 6: Colagem de imagens do espetáculo Quanté em diferentes espaços de apresentação.	39
Figura 7: Encontro teórico do grupo Tripé.....	43
Figura 8: Encontro grupo Tripé. Início dos estudos.	43
Figura 9: Processo de criação do espetáculo.	46
Figura 10: Colagem de imagens de espaços e lugares de Uberlândia. Pesquisa de Campo.....	51
Figura 11: Colagem de imagens de espaços e lugares de Uberlândia. Pesquisa de Campo no centro da cidade.	52
Figura 12: Parte 1 de relato de experiência em pesquisa de campo.	54
Figura 13: Parte 2 de relato de experiência em pesquisa de campo.	55
Figura 14: Trabalho de campo.....	56
Figura 15: Parte 1 do roteiro do espetáculo - Grupo e Getúlio.....	58
Figura 16: Parte 2 do roteiro do espetáculo - Grupo e Getúlio.....	59
Figura 17: Parte 3 do roteiro do espetáculo - Grupo e Getúlio.....	60
Figura 18: Parte 4 do roteiro do espetáculo - Grupo e Getúlio.....	61
Figura 19: Parte 1 do roteiro do espetáculo - Grupo e Cássio.....	63
Figura 20: Parte 2 do roteiro do espetáculo - Grupo e Cássio.....	64
Figura 21: Parte 3 do roteiro do espetáculo - Grupo e Cássio.....	65
Figura 22: Parte 4 do roteiro do espetáculo - Grupo e Cássio.....	66
Figura 23: Parte 5 do roteiro do espetáculo - Grupo e Cássio.....	67
Figura 24: Parte 6 de roteiro do espetáculo - Grupo e Cássio.....	68
Figura 25: Apresentação do espetáculo em cidades e espaços diferentes.	95
Figura 26: Apresentação do espetáculo em cidades e espaços diferentes (2).	96
Figura 27: Início do processo de criação. Jogos.....	104
Figura 28: Ensaio e criação de cenas em espaços da cidade.	107

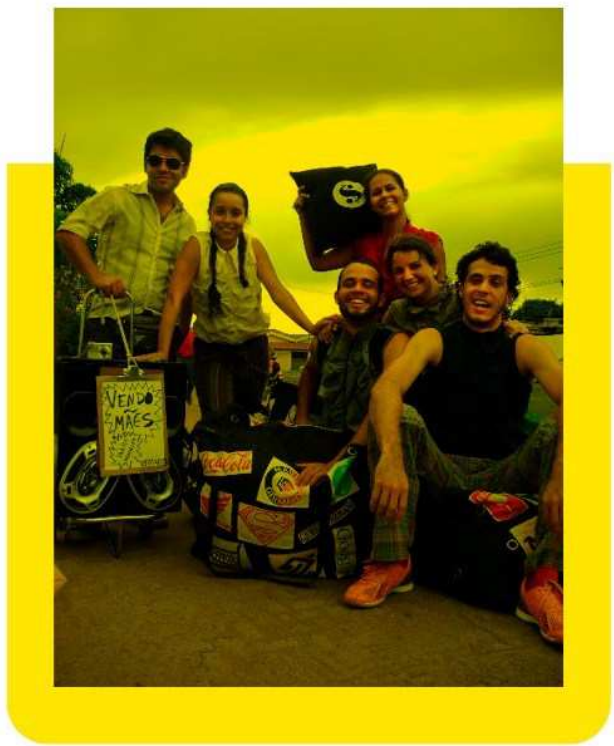
Figura 29: Colagem de imagens que apresentam a aplicação dos viewpoints no processo de criação da obra.....	110
---	-----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1	16
1. Grupo Tripé: apresentação, referências e surgimento	16
1.1 - Motivações para uma vida artística: retrospectiva pessoal	16
1.2 - Origem do grupo, referências, perfil estético e o primeiro agrupamento	18
1.3 - Motivações para a construção do espetáculo <i>Quanté</i> e aspectos de aprimoramento estético e de gestão – projetos e prêmios.....	27
1.4 - Grupo Tripé – segundo agrupamento e suas reverberações	32
1.5 - Grupo Tripé – terceiro agrupamento e seu encerramento	33
CAPÍTULO 2	37
2. <i>Quanté</i> ? O que é isso?	37
2.1 - Etapas do processo de criação do espetáculo	40
2.2 - Da pesquisa expressiva à criação	47
2.3 Pesquisa de campo.....	49
2.4 - Criação de roteiro do espetáculo	57
2.5 - <i>Quanté</i> – descrição da obra	69
CAPÍTULO III	72
3. Primeiros apontamentos sobre os eixos temáticos elencados.....	72
3.1 - Corpo.....	75
3.2 - Processo colaborativo ou criação coletiva	83
3.3 - Espaço	91
3.4 – Jogo.....	98
3.4.1 - Os diferentes jogos na construção das cenas.....	100
3.4.2 - Jogos e composição, ou composição em jogo?	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	117
APÊNDICE A - power point apresentado por Poliana Diniz na criação do espetáculo <i>Quanté</i> . Título: <i>A cidade: da compreensão ao processo de criação</i>	120
APÊNDICE B – Quadro de análises dos vídeos e fotos do espetáculo.....	126
APÊNDICE C – Entrevistas com ex integrantes do grupo tripé	145
APÊNDICE D – Links dos vídeos	192



T
R
I
P
D
E



INTRODUÇÃO

Inicialmente, este trabalho foi apresentado como proposta de pesquisa de mestrado ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Tal proposta objetivava analisar o espetáculo *Quanté*, do grupo Tripé, cuja concepção e criação ocorreu quando eu estava finalizando a graduação do curso de Teatro na mesma universidade. Desde as primeiras composições do trabalho, foi possível reconhecer que o espetáculo tocava distintas linguagens e estilos em suas práticas criativas e pesquisas estéticas.

Diante da diversidade híbrida das linguagens artísticas acionadas ao longo dos processos de criação, alguns aspectos sobressaíram-se, tais como a utilização de espaços públicos e espaços de passagem e fluxo de pessoas, bem como uma forte relação *do* e *com* o corpo em suas criações, com foco na performance atoral.

Assim, surgiram algumas questões que mais tarde me levaram a olhar para essa experiência e reconhecer pontos de aproximação desse espetáculo com um gênero teatral chamado de Teatro Físico, tanto por relacionar-se com o suporte corporal, quanto por seus borramentos de linguagem. Essa aproximação ficou mais evidente para mim quando tomei contato com o que diz Romano, pois, segundo a autora,

O termo Physical Theatre tornou-se conhecido nas artes cênicas nas três últimas décadas do século XX, caracterizando uma nova tendência teatral. Acredita-se que tenha sido cunhado primeiro na Inglaterra, vindo a definir uma gama bastante diversa de criações que transitam numa área de cruzamento entre Dança, o Teatro, a Mímica e o Circo. O Teatro Físico quer enfatizar a materialidade do evento [...] (ROMANO, 2008, p. 16).

Entretanto, mesmo com essas identificações e aproximações entre o Teatro Físico e as práticas realizadas pelo grupo Tripé, o olhar fora redirecionado, e, naturalmente, ao longo da pesquisa, alguns objetivos foram modificados. Juntamente com meu orientador, constatamos que a pesquisa seria mais potente e rica se investíssemos em uma análise do processo de criação da obra, sem, necessariamente, ficarmos subordinados ao conjunto de definições e de conceitos compreendidos no contorno do Teatro Físico, pois assim poderíamos ampliar nossas perspectivas sobre o objeto pesquisado.

Desse modo, as estratégias para essa pesquisa, cujos resultados aqui se apresentam, foram pensadas de forma que, concomitantemente às pesquisas teóricas, as quais serviram como suporte conceitual para o desenvolvimento do estudo, houvesse também o amparo de um

levantamento e uma coleta de materiais, como estudos, seleções e análises dos materiais relacionados ao grupo e do processo de criação da obra. Mais precisamente, como estratégia de coleta de dados e análise sob uma perspectiva etnográfica, foram utilizados entrevistas, fotografias e vídeos dos atores participantes do grupo naquele momento.

Metodologicamente, a abordagem etnográfica foi considerada por apresentar diretrizes e componentes de pesquisa que estão em um âmbito mais amplo, demonstrando ser um recurso útil e eficaz no campo das Artes Cênicas. Segundo Dal Gallo,

A etnografia pode ser considerada um grande método, se mostrando performativa no sentido de se fundamentar numa reflexão, numa deslocação, num trânsito que permite considerar o “corpo em movimento” como instrumento teórico metodológico. É performativa no sentido de ser ininterruptamente transformada e transformadora, num processo implícito que envolve a subjetividade do próprio pesquisador também no ato da pesquisa de campo. Assim, o pesquisador pode estar na posição de ser agente no sentido de interagir, envolver e ser envolvido nessa experiência, sendo que esta peculiaridade bem dialoga com o contexto das Artes Cênicas onde o pesquisador, como artista ou como público, é, necessariamente, inserido na experiência estética. (DAL GALLO, 2012)

Essa escolha apresenta uma oportunidade para o pesquisador abordar o tema imerso nas questões e nos universos pesquisados, considerando suas experiências com o objeto/arte. Trata-se de uma possibilidade de percurso metodológico capaz de não apenas dialogar com os dados coletados, mas também de interagir e envolver-se com a complexidade do que é pesquisado. Visando potencializar e qualificar esse caminho etnográfico, daremos atenção primordial aos registros e documentos que foram gerados no processo de criação do espetáculo.

Do mesmo modo, o referencial teórico foi sendo definido ao longo da pesquisa. Busquei acessar autores que dialogam com práticas de processos de criação, práticas atorais e práticas de análise de processos criativos e de aspectos de encenações e teatralidades. Nesse sentido, trabalhamos com autores como Antônio Araújo, Marcos Bulhões, Cecília Salles, Eugenio Barba, Lucia Romano, Johan Huizinga, Hans-Thies Lehmann, Patrice Pavis e alguns autores da linguagem da Dança, como Rudolf Von Laban, Helena Katz, Christine Greiner e Patrícia Leal, que também deram suporte nesse percurso investigativo, contribuindo com o alargamento conceitual e possibilitando novas descobertas sobre os discursos cênicos e sua polifonia.

Em síntese, a pesquisa que se apresenta tem como objetivo analisar o percurso da criação do espetáculo *Quanté*, do grupo Tripé, considerando os procedimentos técnicos e criativos empenhados no processo de composição.

Assim, a primeira parte da dissertação apresenta informações sobre o grupo, seu surgimento, suas referências matriciais, a formação de seus integrantes, as condições estruturais do grupo, aspectos de sustentabilidade, dinâmica de organização, projetos executados, recursos, formas de trabalho e repertório. Essas informações objetivam situar o leitor sobre pontos relevantes desse grupo e suas dinâmicas, possibilitando um dimensionamento de suas práticas e escolhas estéticas com base nas características do Tripé e também a compreensão do contexto em que o grupo estava inserido e de sua atuação no cenário cultural local.

Compreendido o lugar do grupo e sua forma de atuação, o segundo capítulo focalizará na descrição de como foi realizada a composição do espetáculo. Para isso, foram realizadas análises dos ensaios, das dinâmicas de encontros do grupo, dos procedimentos de trabalho, dos exercícios, dos espaços de encontro, das dificuldades encontradas na criação da obra – revelando os meandros do processo de criação –, das buscas em pesquisas de campo e da descrição de jogos e disparadores para a construção de cenas-jogo. Nesse sentido, recorri intensamente aos materiais recolhidos junto aos ex-integrantes do grupo, tais como entrevistas, registros fotográficos e videográficos, registros impressos, rascunhos, matérias de divulgação, críticas do espetáculo, cadernos de ensaio, material de imprensa e depoimentos. Espera-se, portanto, que esses materiais sejam capazes de fornecer indícios do discurso cênico elaborado pelo grupo na concepção da obra.

Também mediante o estudo desse conteúdo e do percurso do grupo, foram identificados e elencados os eixos temáticos que emergiram da análise do processo. Feito esse procedimento, aqueles que representavam elementos compositivos que davam tônica ao espetáculo foram desdobrados, e, nesse momento, foi feita a interpretação do que foi exposto sob a perspectiva do pesquisador. Assim, no terceiro capítulo, foi elaborado um diálogo entre a obra e seus eixos, com os referenciais teóricos que subsidiaram a discussão. Ao longo da pesquisa, identificamos alguns eixos temáticos (ou subtemas) – espaço, corpo, jogo e criação/grupo – que nortearam a organização e a análise do objeto.

A fim de subsidiar os leitores, optei por disponibilizar, como material complementar, em forma de apêndice quadros de análise de vídeos elaborados por mim com base em trechos videográficos dos encontros e ensaios do grupo, imagens do espetáculo e de seu processo, bem como o texto transcrito das entrevistas realizadas com os ex-integrantes do Tripé.

CAPÍTULO 1

1. Grupo Tripé: apresentação, referências e surgimento

1.1 - Motivações para uma vida artística: retrospectiva pessoal

Ainda criança, fui apresentado a práticas esportivas diversificadas. Desde tenra idade, recordo-me que, na casa de minha avó, eu corria atrás de bolas de meia, jogando com primos embaixo da parreira de uva. Essas mesmas bolas foram muitas vezes consumidas pelos cachorros dos vizinhos, que não ficavam muito contentes com as nossas tentativas de resgatar as bolas improvisadas que caíam em seus quintais. Na escola, era a mesma coisa: assim que o sinal do recreio tocava, um bando de meninos corria a chutar latas, pedras e qualquer coisa que pudesse simular uma bola.

Quando meus pais perceberam esse meu interesse pela “paixão nacional”, ou melhor, pelas partidas de futebol, colocaram-me em uma escolinha; contudo, essa institucionalização não durou muito, pois logo a vontade por esse esporte dissipou-se como o “fim do recreio”, que, após um tempo, faz-nos recolhermo-nos à sala. A obrigatoriedade da disputa pela vitória, as corridas no campo a esmo, as embaixadas e até mesmo as outras crianças me fizeram parar. O jogo de futebol já não me satisfazia, já não era divertido como os jogos com bolas improvisadas, as regras que criávamos para nossas partidas, o sorriso que era largo pelo simples fato de brincarmos da nossa forma e como queríamos.

Passado esse interesse repentino e pontual por futebol, entrei na natação. Sim, nadava todas as semanas e nadei por muito tempo. Talvez, em minha vida esportiva, tenha sido o esporte que mais me interessou, ou melhor, que pratiquei por mais tempo, apesar, claro, dos hiatos, pois, entre uma braçada e outra, fui seduzido por outras modalidades. Após a natação, e já entrando na adolescência, flertei com judô, vôlei, ginástica olímpica, capoeira regional, capoeira angola e danças... E outra vez natação...

Entre a adolescência e a vida adulta, experimentei diferentes estímulos corporais e vivenciei diversificadas experiências relacionadas ao corpo e suas possibilidades. Mesmo que dentro do universo esportivo, essas vivências foram fundamentais dentro de meu processo psicomotor e expressivo.

Talvez seja apenas uma coincidência, mas, percebendo as experiências ao longo de minha infância até a fase adulta, a maioria das modalidades esportivas praticadas foi quase que exclusivamente individual, cujos resultados eram, prioritariamente, responsabilidade apenas minha. Acredito que esse aspecto, de uma certa maneira, esteja relacionado com o fato de eu ser filho único, condição biográfica da qual carrego a memória de buscar firmar meus espaços

individuais. Apesar de ser filho único, minha família sempre foi grande, com doze tios e muitos primos, e, junto com essa massa, sempre houve muitas experiências, muitos estados de afeto e cruzamentos.

Dito isso, passo a refletir sobre algo que me parece um tanto quanto paradoxal, mas que também sempre me pareceu belo. Trata-se do fato de que, apesar de ser filho único – e de conviver com todos os rótulos que essa condição carrega –, também estive imerso em uma infinidade de experiências com minha grande família, o que me faz pensar a relação entre esses aspectos de minha infância e as escolhas em termos esportivos: aqui relaciono as opções de modalidades individuais com o fato de a família ser um espaço de encontro, aglomeração, tensão, conflitos e compartilhamento, o que me levou ao teatro.

Esse paradoxo do indivíduo/coletivo sempre se apresentou para mim de forma muito harmônica, e as duas esferas coexistiram tranquilamente, tanto é que ressoaram na escolha de minha profissão. A profissão ligada ao teatro, que pressupõe trabalhar no encontro, na operação coletiva, na necessidade de cooperação entre pares, foi acolhida ainda no início da minha fase adulta.

Hoje, passados alguns anos, as experiências desse percurso esportivo/corporal/vivencial tornaram-se um pouco mais claras e apresentaram-se, neste momento importante, para as reflexões que se seguirão no decorrer deste texto. Acredito que repensar minha trajetória revelou um rastro, pegadas de um percurso, ressonâncias que, em certa medida, ecoam ainda hoje em meu objeto de pesquisa.

Convém reiterar que o objetivo desta pesquisa é analisar o processo de construção do espetáculo *Quanté*, do grupo Tripé, e, revisitando minhas memórias e os arquivos disponíveis sobre o trabalho do grupo, pude perceber que, em alguma medida, a obra que foi criada é imbuída de hibridismo, carregada de um desapego quanto a nomenclaturas, conceitos e formatações. E esse talvez seja um ponto relevante para a pesquisa, pois, rememorando minha trajetória, percebo que, assim como a obra em análise, ambas são multifacetadas, híbridas, transpassadas e afetadas por diferentes estímulos.

Nesse movimento de revisitar-me, vejo-me com sorriso nos olhos ao perceber que as escolhas feitas anteriormente ainda hoje ecoam e ressoam no presente, na curiosidade da experimentação, na visita a novas formas e novos caminhos, no saborear das vivências.

1.2 - Origem do grupo, referências, perfil estético e o primeiro agrupamento

Estou convencido de que a curiosidade, as interlocuções e a entrega ao desconhecido – movimentos presentes que reconheço nas memórias de meu percurso – são a base do processo que foi vivenciado nos anos de 2009 e 2010, quando da criação do espetáculo *Quanté*, do Tripé. Para tanto, neste momento, faz-se necessário apresentar o grupo com o qual estive enquanto integrante e no qual vivenciei tais inquietações e provocações para apresentar suas origens, referências, projeto estético e modos de criação.

O grupo, a meu ver, tem sua origem primordial numa experiência vivenciada por alguns dos integrantes e por uma das fundadoras em um projeto de extensão intitulado *O treinamento corporal do ator pela dança*. Essa experiência ocorreu ainda bem antes desse coletivo nomear-se um grupo. Muitos dos integrantes da formação inicial do grupo participaram desse projeto, que foi desenvolvido pela professora Fabiana Della Gustina Marroni¹, que naquele momento acabava de iniciar suas atividades no curso de Artes Cênicas da UFU como professora substituta. Essa ação de extensão teve duração de pouco mais de um ano (entre os anos de 2004 e 2005) e reuniu alunos de cursos distintos da universidade. O objetivo do trabalho era o desenvolvimento de um treinamento do corpo do ator pela linguagem da dança.

Os participantes eram majoritariamente do curso de Artes Cênicas e estavam iniciando seus estudos na graduação. Particularmente, essa experiência permitiu-me ampliar a perspectiva de uma forma de teatro que envolve outros elementos e formas de composição, pois, até aquele momento, em minha graduação, havia experienciado e vivenciado uma forma de teatro com propostas mais tradicionais, tanto em sua forma de processos de criação quanto de relação com espectadores, que incluem procedimentos de criação cujos disparador e foco eram um texto teatral com divisão de personagens, estruturas aristotélicas e a centralização de uma figura que conduzia o processo criativo.

O referido projeto foi realizado por meio de quatro encontros semanais de quatro horas de duração cada. Tal dinâmica, acredito, possibilitou um trabalho em imersão que favoreceu a aproximação com os conteúdos aplicados. A perspectiva de um treinamento corporal por meio da linguagem da dança foi salutar em minha formação, no sentido de que as técnicas, os conceitos e os procedimentos artísticos reverberam ainda hoje em meu fazer teatral.

¹Fabiana Marroni Della Giustina é professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília/UnB desde novembro de 2009, onde atua nas áreas de Pedagogia e de Movimento e Linguagem. É doutoranda do Programa de Pós-graduação em Arte Contemporânea da Universidade de Brasília (2015 início), mestre em Arte pela UnB (2009) e especialista em Psicopedagogia em Contexto Escolar pela Universidade Católica de Uberlândia/MG (2005).

Sobre a relação com essa nova prática e como ela reverberou em mim e em outros integrantes, encontramos consonância com as palavras de Marroni, que afirma:

[...] Esse projeto de treinamento possibilitou o desenvolvimento dos meus principais objetivos enquanto arte-educadora, o de formar multiplicadores de uma forma de pensar o ensino do teatro, especificamente o ensino do movimento, onde o conceito de aprendizagem corporal ultrapassa a questão da repetição do movimento, passando a englobar o conhecimento do **aparelho locomotor**, da **expressividade**, e da sua potencialidade **estética** [...]. (MARRONI, 2009, p. 59)

Reconheço que os encontros tinham como objetivo favorecer a nossa compreensão e a consciência de nossos corpos e mostrar como essa sensibilização poderia promover um suporte para a construção de um caminho expressivo e de criação estética. Os procedimentos vivenciados contavam com dinâmicas de leituras, discussões de referências bibliográficas, apreciação de vídeos e experimentações de exercícios corporais individuais e coletivos.

Concomitantemente a esse primeiro movimento de reconhecimento do corpo e suas potencialidades, experimentamos, além da linguagem da dança contemporânea, jogos de improvisação, jogos corporais² e técnicas de contato-improvisação³.

Subsidiados por essas aproximações e esses entendimentos sobre o corpo – do ator, do bailarino, do intérprete –, iniciamos um treinamento específico de dança contemporânea. Nos primeiros meses, tivemos uma imersão em algumas técnicas dessa linguagem: realizamos aquecimentos, alongamentos e sequências de movimentos corporais. No decorrer dos semestres, começamos um processo criativo utilizando todos os procedimentos vivenciados no projeto.

² “Os jogos corporais são jogos direcionados à relação de grupo, estes jogos não possuem finalidade teatral, mas é importante na construção da autonomia do intérprete, por isso sua grande utilização em aulas de teatro-educação, pois possuem grande potencialidade lúdica. Os jogos corporais possuem regras que são formuladas a partir dos princípios biomecânicos do movimento, com o objetivo de proporcionar a consciência do corpo e a percepção de limites habilidades deste na construção da relação espaço temporal.” (MARRONI, 2009, p. 33-34).

³ Contato-improvisação é uma prática corporal de improvisação com foco na relação. Inspira-se no encontro entre as pessoas para além das palavras, em que a lógica e o significado não estão predefinidos em termos de movimentos. O que vai defini-los são os corpos e o meio que compartilham. Jogos de equilíbrio, apoio, fluxo de movimento e colaboração para que o movimento entre os corpos aconteça são comuns. Cumplicidade, confiança e intuição são fatores importantes desenvolvidos nessa prática, porque há interesse de acessar “um outro eu mesmo”, “o outro” e “um outro acontecimento” e de nisso se revelar o inesperado, pois se busca experimentar, na relação, liberdade frente a certos predeterminismos sociais. A prática do contato-improvisação promove, em geral, transformação do uso do corpo e do fluxo do movimento e dá-se em íntima interdependência dos corpos no diálogo. Com isso, cria comunicação com a oportunidade de, ao mesmo tempo, jogar com paradigmas socioculturais e também recriar o mundo por meio do diálogo de interações a cada encontro. Em contato-improvisação, parecia se potencializar essa dupla relação entre o que o corpo, com sua história, traz e o que está no corpo sendo aberto, acontecendo no jogo, inesperado. (KRISCHKE, 2012, p. 15).

A construção do espetáculo criado nesse projeto surgiu de alguns procedimentos utilizados em aula para algumas intervenções que realizamos na cidade de Uberlândia e em outra cidade da região. Essas intervenções, denominadas *Pausa para o café*⁴, tiveram como germen de criação um estímulo sensorial: o olfato. Nessa ocasião, Fabiana Marroni solicitou que todos os intérpretes criadores⁵ vendassem seus olhos e cheirassem um pote com pó de café. Dado o estímulo, e com base no que essa sensação reverberara em cada um dos integrantes, tínhamos que criar partituras corporais, ainda de olhos vendados, para compor uma sequência de movimentos.

Após a criação das sequências, apresentávamo-las aos demais e, em seguida, separávamo-nos em pequenos grupos. Esse procedimento consistia em ensinar sua partitura aos outros integrantes do grupo e também apreender seus movimentos. Após esse momento, tínhamos que selecionar alguns movimentos para serem representados pelos grupos.

Cada grupo, já com suas sequências elaboradas, rerepresentava suas escolhas para os demais, mas agora com elementos que poderiam ser selecionados por cada intérprete. Dentro da sequência apresentada, cada integrante poderia modificar as dinâmicas de realização do movimento, trabalhar com pausas, repetições, desconstrução da partitura, escolher o que fazer com o material levantado: cada um podia compor da melhor forma que lhe conviesse.

Esse procedimento foi elaborado e desdobrado na criação dessa intervenção e, posteriormente, foi retomado na construção do espetáculo *Além dos muros*⁶, que se inspirava no universo de cartas. Essa obra, *Além dos muros*, matricialmente trazia elementos diversificados, mas ainda subordinados à linguagem primordial, que era a dança. Entretanto, essa experiência reverberou fortemente nos integrantes do projeto. Ela possibilitou um alargamento de horizontes e revelou, para mim, e acredito que para outros participantes, as potências de interlocuções entre linguagens na execução de procedimentos e metodologias diversificados em nossos processos criativos.

Ao fim do projeto, e com o êxtase dessas descobertas ainda latentes, alguns dos integrantes que vivenciaram esses processos desenvolvidos com a professora Fabiana Marroni

⁴ Intervenção cênica criada no projeto de extensão *O treinamento corporal do ator pela dança* apresentada em espaços públicos, como parques e estacionamentos, bem como em salas de encenação e espaços privados, tanto em Uberlândia quanto em Tupaciguara.

⁵ Termo utilizado por Lenora Lobo e Cassia Navas em seu livro *Teatro do movimento: um método para o intérprete criador*, de 2003.

⁶ Espetáculo de dança-teatro criado também dentro do projeto de extensão *O treinamento corporal do ator pela dança*, mas aqui já elaborado enquanto um espetáculo, com elementos constitutivos da arte teatral e da dança, com uma estrutura dramatúrgica, criação de cenas, iluminação e outros componentes do universo teatral. Nesse momento, os integrantes criaram o grupo Anônimos da Silva, que findou com o término do projeto de extensão.

entraram em outro projeto. Jacqueline Carrijo⁷, atriz, intérprete e uma das fundadoras do Tripé, realizava a disciplina de Prática de ensino 3, sob tutela da professora Vilma Campos⁸, e, naquele semestre, os alunos que ministravam os estágios podiam ter alunos da comunidade e de qualquer origem, sem necessariamente serem alunos de escolas formais ou terem idades específicas. Diante disso, Jacqueline convidou alguns ex-integrantes do projeto desenvolvido pela professora Fabiana Marroni para participarem desse núcleo, que configuraria sua prática de ensino. Sua proposta era continuar a explorar os caminhos mostrados e experimentados no projeto de extensão – que dialogava com as interfaces do teatro e da dança contemporânea – no treinamento de exercícios corporais, na criação de partituras e nas composições cênicas.

Segundo entrevista com Jacqueline, era seu desejo continuar a pesquisa iniciada no projeto de extensão. Sobre isso, ela afirma:

[...] era vontade de continuar estudando o que é Dança-Teatro, que começou lá com o projeto de extensão da professora, hoje doutoranda, Fabiana Marroni, que foi professora substituta na faculdade e durante essa estadia dela na faculdade ela lançou o projeto chamado *O treinamento corporal do ator através da dança contemporânea*, e foi onde eu tive o primeiro contato, não da expressão corporal, porque expressão corporal a gente tinha como matéria na faculdade. Mas esse projeto me mostrou muito mais do que só a expressão corporal, ele me mostrou o físico, a sua “expressão”, o seu diálogo corporal, e aí o corpo fala. E foi me despertando a linguagem corporal mesmo através da dança contemporânea, onde a gente também viu Grotowski, Laban, Marta Grahrran, vários estudiosos, enfim... que trabalha com essa consciência corporal através de movimento, que se dança, e junto com o teatro. (CARRIJO, Jacqueline. [Entrevista 02]. Uberlândia, 3 de janeiro de 2017. Depoimento concedido a Thiago Xavier Ferreira).

Alguns integrantes fizeram parte do coletivo por um tempo e se foram, ficando apenas três intérpretes, sendo eles Jacqueline Carrijo, Angelita Franklin e Ricardo Augusto⁹, que, nesse agrupamento, desdobrando suas criações com desejos de dar continuidade à linguagem da dança, criaram o espetáculo *Por onde tem andado, baby?*.

⁷Jacqueline Carrijo é graduada em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia e hoje é radicada em Brasília. Foi uma das fundadoras do grupo Tripé, que atuou na cidade de Uberlândia entre os anos de 2006 a 2013.

⁸Atriz, diretora e palhaça. Docente (UFU – Universidade Federal de Uberlândia/MG) nos cursos de graduação em Teatro, Mestrado em Artes e Mestrado Profissional. Doutora em História com bolsa-sanduíche no Instituto Superior de Artes (ISA) Havana/Cuba pela Capes. Mestrado na linha de pesquisa Pedagogia do Teatro da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, com especialização em Educação pela PUC, formação em teatro (atuação, direção e dramaturgia) pela ELT (Escola Livre de Teatro) de Santo André e graduação em Letras.

⁹Mestre em Artes pela UFU e graduado em Teatro pela mesma instituição (2008). Especialista em Educação Infantil pela UNIGAP (2013). Atualmente é ator e gestor do Grupo Teatral Trupe de Truões.

Esses remanescentes que desenvolviam essa prática sob o olhar de Jacqueline iniciaram um movimento de aproximação com a bailarina e intérprete Daniela Reis¹⁰, que na ocasião ministrava um curso de treinamento corporal nas dependências da UFU. Esses encontros que visavam o treinamento corporal por meio da dança, sobretudo do jazz, eram abertos à comunidade discente da instituição.

Como o pequeno coletivo amalgamado por Jacqueline naquele momento estava trabalhando com aspectos que dialogavam com a prática executada por Daniela, aqueles membros decidiram entrar nesse núcleo e estreitar relações, até o ponto em que Daniela passou a fazer parte do coletivo. E foi desse relacionamento que nasceu o grupo, inicialmente ainda sem um nome e sem uma formatação conceitual estética.

Sobre esse momento, Jacqueline responde como surgiu o nome do grupo e quais foram suas motivações. Segundo ela,

[...] quando a gente foi inscrever no festival, até então a gente não tinha um nome. E a gente sentou, nós quatro sentamos e... como vai chamar? Como vai chamar? A gente tem a dança, o teatro, a gente tem esse Teatro Físico que não é dança-teatro, que não é... eu falei: Cara, a gente transita por esses três pontos que é a nossa base. Chama Tripé! Tripé, tripé? Ai Tripé? Será? Tripé? Ai como a gente vai explicar isso pro povo quando perguntar “Por que tripé?” A resposta é essa, a gente chegou nesse nome porque a gente viu que a nossa base de criação, de formação até então, puxando lá da Fabiana, vem desses três apoios: a gente tem o teatro, a gente tem a dança e a gente tem o físico como suporte das nossas criações, e a gente estabelece conexões com o projeto da Fabiana Marroni *O treinamento corporal do ator pela dança*, enfim. E foi muito engraçado, um momento muito legal que eu lembro que a gente estava, foi no dia da apresentação do festival, a gente estava lá no camarim e aí tinha um outro grupo junto com a gente e estava lendo o programa e perguntou: “Ah, vocês que são o grupo Tripé?!” Ai a gente falou é. E então eles falaram: “Ah eu achei tão bacana esse nome Tripé, porque, nossa, o teatro, a dança, essa dança-teatro, o físico...”. Nós nos olhamos e falamos: “Funcionou, é o grupo, é isso, é o Tripé!” É a nossa base, e a gente vem disso também, pensando no objeto tripé, o tripé que sustenta, o tripé que tem a sua força de ficar erguido, que sustenta a base, e a partir daí o nome Tripé colou. (CARRIJO, Jacqueline. [Entrevista 02]. Uberlândia, 03 de janeiro de 2017. Depoimento concedido a Thiago Xavier Ferreira).

As experimentações daquele coletivo transitavam na perspectiva limiar entre o teatro e a dança, passando pelo Teatro Físico e, ousado dizer, até pela *performance*, o que pode ser conferido em seu primeiro espetáculo: *Por onde tem andado, baby?*.

¹⁰Graduada em Artes Cênicas pela UFU e mestre em História da Cultura pela mesma instituição. Membro do NEHAC (Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura), artista da dança e professora de dança na rede municipal de ensino.

Ainda sobre esse aspecto, gostaria de citar outra passagem da fala de Jacqueline a respeito de uma das críticas recebidas em um festival de dança:

Nos apresentamos nesse festival de dança, recebemos muita crítica, porque era um trabalho que não se encaixa só como dança puramente, ou como teatro puramente. Tanto que um dos críticos do festival virou e falou pra gente que nós deveríamos procurar um espaço adequado para o nosso tipo de trabalho, que um festival de dança não era. [...] O crítico não estava errado, porque um cara da plateia perguntou: o quê que é isso?! Não é dança, não é teatro, é corpo, é movimento, são corpos que contam histórias, não é uma coreografia. Aquilo passou, recebemos essa crítica, e foi uma coisa que amadureceu até então a ideia do grupo. (CARRIJO, Jacqueline. **[Entrevista 02]**. Uberlândia, 03 de janeiro de 2017. Depoimento concedido a Thiago Xavier Ferreira).

Inquietos diante das nomenclaturas, terminologias e semânticas relacionadas ao trabalho do grupo, o coletivo passou a contar com outra integrante: a bailarina e geógrafa Poliana Diniz¹¹, que também já havia participado de outros grupos culturais da cidade e que dialogava com a música e a dança. Esse coletivo lançou-se então em uma nova criação, o espetáculo *CoTIQUEdiano*, com um pouco mais de clareza sobre os procedimentos e práticas que o grupo executava.

Em ambas as obras, o coletivo pôde empenhar suas inquietações e seus desejos como possibilidade de motivação criativa. Além da evidente ênfase corporal, um aspecto recorrente nesses dois trabalhos foi o fato de que, em cada um deles, um dos integrantes do grupo fazia a direção artística do processo, o que pode ser sublinhado nas palavras de Ricardo Augusto,

Então, na minha lembrança tinha um pouco de... já nesse *CoTIQUEdiano* uma proposta de estabelecer isso, fazer as pessoas pararem nesses ambientes de não lugar, elas darem conta de dar uma freada no tempo para ver o que estava acontecendo, a apresentação que estava acontecendo ali naquele momento, mas tinham essas discussões que quem trazia à tona era a Poliana porque ela estava nesse lugar de direção no espetáculo. (OLIVEIRA, Ricardo Augusto. **[Entrevista 03]**. Uberlândia, 27 de dezembro de 2016. Depoimento concedido a Thiago Xavier Ferreira).

Esse aspecto foi bem recursivo nos dois trabalhos e tornou-se uma tônica do grupo. Os espetáculos eram realizados em espaços alternativos, espaços urbanos e de passagem, o que se deu em grande parte pelo fato de Poliana Diniz, sendo geógrafa, trazer das ciências humanas

¹¹Possui graduação em Geografia pela Faculdade Católica de Uberlândia (2006). É pós-graduanda no curso de Especialização em Docência no Ensino Superior pelo Instituto Passo 1 (2008/2009). Tem experiência na área de Educação, com ênfase em educação socioambiental, arte-educação e ensino/aprendizagem. Atua artisticamente em espetáculos de dança, teatro e música.

suas inquietações em relação a esse elemento: questões relacionadas a lugares de passagem, conceitos que discutem a ideia de fluxo e fixo¹² e a transitoriedade imbuída nas relações das pessoas com a cidade e entre elas próprias.

O elemento espacial e suas imbricações, em grande medida, foram responsáveis pelo direcionamento estético dessas produções, pois ambos os espetáculos foram apresentados em lugares urbanos, de trânsito, desde terminais rodoviários a praças, feiras, ruas, parques. Acredito que esse vetor espacial, tão caro ao grupo, foi também uma necessidade para conseguir “se fazer entender”, estabelecer diálogos mais francos com seus interlocutores e, também, por ser um local de experimentação carregado de estímulos e sensorialidades.

Como pôde ser verificado, o Tripé, desde seu surgimento, apresenta-se, enquanto grupo, de forma porosa, aberta, flexível, no sentido de que suas principais referências para o processo de criação foram procedimentos iniciados dentro de um projeto de extensão, aliados, claro, aos estudos iniciados na linguagem teatral numa perspectiva dialógica e aos integrantes que fizeram parte de sua estrutura.

No percurso até a criação do espetáculo *Quanté*, o grupo passou por várias formações, com pessoas de distintas experiências. Apesar de contar majoritariamente com atores, mantinham um efetivo diálogo com profissionais da dança, o que direcionou, em certa medida, seu projeto estético, entendido aqui como uma afirmação ideológica e identitária do coletivo.

Marcadamente, um dos eixos de criação do grupo Tripé era sua preocupação com a linguagem corporal. Seus processos criativos partiam basicamente da criação de composições corporais em relação a outros corpos e também em relação ao espaço, o qual teve sua relevância adquirida no momento em que as intervenções e os espetáculos do grupo instauraram-se em lugares de fluxo e passagem urbanos. Essa característica pode ser verificada nas bases formativas da maioria dos integrantes em virtude de sua participação no projeto proposto por Fabiana, que desenvolveu um trabalho focado no intérprete criador por meio de técnicas que potencializassem a forma expressiva do corpo, amalgamando procedimentos de composição e criação advindos da dança e suas apresentações em espaços públicos.

¹²Esse conceito de fixo e fluxo foi elaborado por Milton Santos, que considera o espaço como um conjunto de fixos e fluxos que vivem em inter-relação. Os elementos fixos são aqueles fixados em algum lugar e que permitem ações diretas e indiretas sobre eles, modificando-se; os fluxos são as ações operantes nesses fixos, promovendo a modificação e a resignificação das condições desse lugar: “Os fluxos são um resultado direto ou indireto das ações e atravessam ou se instalam nos fixos, modificando a sua significação e o seu valor, ao mesmo tempo em que também se modificam” (SANTOS, 1997, p. 50).

Um ponto que ainda deve ser considerado para entendimento do projeto estético do grupo é o fato de que o grupo, como dito anteriormente, surgiu da necessidade de seus integrantes de desdobrar e pesquisar alguns elementos específicos da dança e do teatro, da interface entre essas linguagens, compondo suas criações com base em seus desejos. Contudo, o grupo tinha características muito específicas no que tangia à sustentabilidade e à manutenção desse coletivo, afetando diretamente suas produções e, em alguma medida, suas opções estéticas.

Sobre esse aspecto, vale salientar que os integrantes do grupo que se uniram para realização de seus anseios e desejos tinham, já naquele momento, suas fontes de subsistência relacionadas a outras atividades, atuando como professores, atores de companhias de teatro, coordenadores pedagógicos e estudantes, pois o grupo não tinha estrutura para manter qualquer um dos integrantes disponíveis apenas para as funções do coletivo. Diante dessa realidade, em que todos os envolvidos necessariamente tinham seus trabalhos rotineiros em outros cargos e empresas, os encontros do coletivo muitas vezes ficavam comprometidos pela ausência de um ou mais dos indivíduos, o que inviabilizava, em determinados momentos, encontros e ensaios de criação.

Essa realidade foi constatada já no início das atividades do grupo e estendeu-se por todo o tempo em que o coletivo esteve junto. Mesmo em momentos de aprovação de algum projeto e/ou edital, as agendas sempre deviam ser compartilhadas entre as apresentações e atividades do grupo, incluindo os compromissos de trabalho de cada integrante, que representavam a subsistência efetiva de cada um.

Isso implicava em uma série de relações e, por conseguinte, de discussões e questionamentos dentro do grupo. Como o coletivo era novo, não havia uma estruturação que desse aporte financeiro, logístico e empregatício aos integrantes, e também não era viável ter uma conduta inflexível e opressora entre os intérpretes, pois existia uma necessidade anterior àquele momento de encontro e realização artística. Por mais que nossos anseios realizassem-se nos momentos de encontro do grupo, nem sempre as pessoas conseguiam estar presentes por variados motivos – trabalho, viagens, faculdade e cansaço –, o que influenciava diretamente nas dinâmicas do coletivo e na sua manutenção.

Acredito que representou também um traço estético do grupo o invadir a cidade, o deslocamento pelas ruas, pelos lugares de trânsito. Mesmo sendo um anseio do grupo, fortalecido por Poliana em sua direção do *CoTIQUEdiano* e adotado em produções posteriores, esse traço representava uma alternativa às relações estruturais do grupo. Se pensarmos que o coletivo era relativamente novo e não possuía infraestrutura para assegurar suas práticas, o

espaço urbano surge não só como uma potência criativa, mas como um fator importante em termos de viabilidade.

Outro dado importante no que tange ao perfil estético do grupo foi a chegada de Getúlio Góis¹³, que fora convidado para a direção do espetáculo *Quanté*. Apesar de o grupo já ter uma prática e um repertório de intervenções artísticas, o que já delineia um pensamento estético, a entrada de Getúlio para compor o grupo representou um navegar mais verticalizado em alguns elementos da composição cênica e nos processos de criação conjugados com suas experiências em relação ao universo da improvisação e dos jogos aplicados à cena.

No momento de sua entrada no grupo, Getúlio era professor substituto do curso de Teatro da UFU e ministrou por dois anos a disciplina Jogos teatrais aplicados à cena, em que pesquisava jogos de improvisação e composição com os alunos dos cursos de licenciatura e bacharelado. Os experimentos realizados dentro da disciplina aliados às suas pesquisas e bibliografias municiaram Getúlio para o desenvolvimento de sua prática junto ao grupo. Sobre isso, Getúlio afirma:

Na época eu tinha saído de uma vivência muito positiva na universidade, como substituto, e como substituto eu não tinha muita obrigação burocrática, então eu estava ali aproveitando também como experimentação. Lia coisas e experimentava... e teve dois anos que eu dei uma disciplina, na época chamada de Jogos Teatrais Aplicados à Cena, que tinha tanto alunos da licenciatura quanto do bacharelado, que a ideia era experimentar improvisação, e dessa improvisação, pelo menos a princípio na minha cabeça, você pudesse encaminhar para um compartilhamento, algum resultado. Um trabalho muito forte, que me preencheu na época, e ainda me preenche, porque acho uma excelente discussão, é o trabalho do Marcos Bulhões – *Encenação e Jogo*, e agora estou pra ler a tese dele. Ele fala dessa acupuntura teatral e vai aplicando modelos de ação com experimentos, por exemplo, como a Pina Bausch cria. Vamos estudar Pina Bausch. Vamos reperformar as sugestões que a Pina Bausch já fez, então ele passa por um processo de experimentar o que um mestre fez, um pensamento daquela figura, ele não inventa a roda, e isso tem uma potência muito forte na formação. É o que você fala da referência, a gente não precisa ter medo da referência, porque a gente precisa do mestre, querendo ou não, a gente precisa beber de fontes muito claras, de um pensamento de investigação, eu não digo acadêmico não, pode até ser, mas de investigação artística profunda, e esses caras estão aí pra gente. (ARAÚJO, Getúlio Góis. [Entrevista 01]. Uberlândia, 22 de outubro de 2016. Depoimento concedido a Thiago Xavier Ferreira).

¹³Doutor em Artes Cênicas Unirio/UFU. Ator, pesquisador e mestre em Artes pela UFU (2012). Especialista em Literatura Brasileira pela PUC/MG (2001). Possui graduação em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas pela UFU (2007) e graduação em Letras pela Fundação Educacional de Ituiutaba – UEMG (1998). Atualmente é professor estatutário de Teatro da Eseba – Escola de Educação Básica da UFU. Tem experiência na área de Artes/Teatro, com ênfase em Pedagogia do Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: processo de criação, improvisação, pedagogia teatral e teatro infanto-juvenil. Membro do Grupo Teatral Trupe de Truões, de Uberlândia/MG.

Fica evidente, na fala do diretor, quão representativo revela-se o lugar da experimentação e improvisação dentro de seu processo, encaminhando essas proposições e resultados para um acabamento estético, a cena. Além disso, ficam claras as proposições em revisitar, em suas palavras, os grandes mestres, não para seguir modelos de ação, citá-los, mas para entender seus processos criativos e procedimentos e perceber que podemos reperformatar, rever e aplicar outros olhares diante de modelos já sinalizados no intuito de uma criação autêntica, como uma experiência antropofágica em que nos servimos de autores, referências, conceitos e procedimentos para posteriormente regurgitar uma nova proposta, um traço único do coletivo. E, assim, esses princípios foram uma constante no desenvolvimento da obra *Quanté*.

1.3 - Motivações para a construção do espetáculo *Quanté* e aspectos de aprimoramento estético e de gestão – projetos e prêmios

Apresentadas algumas características desse coletivo, é importante salientar que, dentro de seu processo de amadurecimento enquanto grupo, de gestão e de aprimoramento artístico, houve um movimento interno para realização de seus projetos, de forma a viabilizá-los por meio de alguns mecanismos de incentivo fiscal. Naquele momento, isso significou, para o grupo, adquirir responsabilidades e funções que até então não haviam sido executadas por seus integrantes, exigindo, por parte de todos, abertura, maturidade e um pensamento mais aprofundado do que era aquele agrupamento e de como ele se relacionaria naquele novo contexto.

O primeiro projeto encaminhado a um mecanismo de isenção fiscal foi para a Prefeitura Municipal de Uberlândia. Na ocasião, um projeto foi escrito e encaminhado à Secretaria de Cultura da cidade para solicitar aporte financeiro para construção de um novo espetáculo. Esse projeto objetivava a criação de uma obra que dialogasse com a pesquisa do grupo e que circulasse com as apresentações por pontos específicos de Uberlândia, sendo todos esses locais espaços de fluxo e passagem de pessoas. No momento de execução desse projeto e da criação dessa obra, fui convidado a ingressar no grupo para fazer parte como intérprete criador, juntamente com outros integrantes do coletivo que eu já conhecia da graduação em Artes Cênicas e de nossa vivência em outras práticas corporais, como o projeto de extensão dirigido por Fabiana Marroni.

Com o aporte do projeto que foi aprovado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Uberlândia no ano de 2009, o grupo iniciou seu novo processo, o qual viria a ser o espetáculo *Quanté*. Para além das necessidades do grupo de dar continuidade às suas atividades, existia agora um mecanismo fiscal como aporte e alguns objetivos e metas a serem executados para a concretização do projeto. O fato de ter, naquele momento, um aporte financeiro exigiu que o grupo, que até então desenvolvia suas pesquisas e experimentações de forma mais livre e sem a preocupação com um cronograma, avançasse no sentido de dar conta de demandas que até então não faziam parte de nossas rotinas.

A princípio, as funções que estavam claras nesse processo eram as dos intérpretes criadores e do diretor do espetáculo. Contudo, precisávamos de alguém para gerir a verba disponibilizada e também executar algumas ações para que o projeto se desenvolvesse. Nesse momento, Daniela se tornou produtora do espetáculo, além de ser uma das intérpretes da obra. Em algum momento do percurso, outros integrantes começaram a aproximar-se das questões relativas à gestão do projeto, auxiliando da forma que conseguiam e podiam.

Hoje percebo o quanto o grupo naquele momento ainda estava atrelado ao universo universitário. Digo isso pelo fato de que, diante das circunstâncias que se apresentavam, obviamente considerando a realidade de cada indivíduo, ainda não tínhamos a dimensão de que a composição de um grupo que busca se aperfeiçoar artística e profissionalmente não pode ficar inerte às questões de organização e estruturação, pois tal demanda entrecruza necessariamente com questões de gestão de grupo, de articulação e viabilização das ações em todas as suas etapas.

O pensamento sobre esses aspectos e condições para estruturação e sustentabilidade de um grupo ainda não estava claro, mas é importante ressaltar que já havíamos iniciado um movimento. E esse movimento, germinado ainda nessa experiência com a aprovação do projeto pela Secretaria de Cultura de Uberlândia, culminou no espetáculo *Quanté* e permitiu-nos enxergar outros horizontes.

Após a execução desse projeto, encaminhamos um outro à Funarte, que foi aprovado no prêmio Klauss Vianna de Dança ainda em 2009, com execução em 2010. *Interferências fora do eixo* previa a circulação de alguns espetáculos de dança de companhias de Uberlândia por quatro cidades da região, sendo elas Araxá, Ituiutaba, Uberaba e Uberlândia (FIGURA 1). Na ocasião, os grupos e espetáculos que fizeram essa circulação foram o grupo Tripé, com o espetáculo *Quanté*, o Uai Q Dança, com o espetáculo *Dança: que será que se destina?*, e o bailarino e coreógrafo Lakka, com a obra *O corpo é a mídia da dança*. Esse projeto foi realizado

em praças, terminais rodoviários e mercados das cidades citadas e foi estruturado, concebido e executado pelo grupo Tripé.

Figura 1: Cartaz do espetáculo *Quanté* – Projeto *Fora do Eixo*



Cartaz do projeto *Interferências Fora do Eixo*, executado pelo grupo Tripé no ano de 2010. Arte Gráfica: Eduardo Bernardth.

Esse novo projeto representou, para o grupo, na ocasião de sua realização, a oportunidade de exercermos outras funções dentro da dinâmica do coletivo, pois, naquele momento, as demandas do grupo exigiam que nós nos desdobrásssemos nos trabalhos fora do Tripé, nas nossas pesquisas artísticas e também na gestão do projeto. Diante disso, estruturamos de forma que cada integrante pudesse colaborar em funções específicas, como produção, área financeira, artística, entre outras. Ainda tivemos que contratar alguns fornecedores, pois em algumas atividades não tínhamos *know-how* para sua execução, como o *designer* gráfico para as peças de divulgação, fotógrafos, equipe de gravação de vídeos, *designer* sonoro e também produtores que pudessem nos auxiliar nas cidades que percorremos.

O que se constata, portanto, nesse momento, é um amadurecimento do grupo e de seus integrantes para a realização de seus projetos financiados por mecanismos fiscais ou com algum

tipo de subsídio. Os desdobramentos dessas experiências favoreceram uma perspectiva de organização interna e um aprimoramento de habilidades que beneficiaram o grupo em oportunidades posteriores, com um olhar já mais apurado para os procedimentos e caminhos de viabilização de seus projetos.

Para exemplificar de forma mais pontual e concreta, segue abaixo um documento encontrado com um dos ex-integrantes (FIGURA 2). O documento tenta, de forma simples, estruturar um pensamento sobre possibilidades de atuação e ação dentro do grupo e delimitação de funções e cronogramas de ensaios. Mesmo de forma incipiente, o grupo buscava, dentro dessa perspectiva de profissionalização e legitimação de suas atividades, organizar-se para que todos colaborassem com o andamento do conjunto.

Figura 2: Registro de reunião do grupo Tripé.

REUNIÃO TRIPÉ JANEIRO 2010

DEFINIR:

- ELENCO PARA APRESENTAÇÃO DOS PROJETOS APROVADOS E DEPOIS
- ENSAIOS - DIAS, HORÁRIOS E LOCAL
- AULAS - TÉCNICA CORPORAL / MINISTRANTE
- MOSTRA DE TEATRO: DATA / PRODUÇÃO: JAQUELINE E TIAGO ???
- DEFINIR DATA PARA REUNIÃO COM CONVIDADOS????

PROJETO KLAUSS VIANNA:

- DATA
- PRODUÇÃO GERAL / PRODUÇÃO LOCAL DE CADA CIDADE/
- PARCERIA COM PROJETOS LOCAIS
- MATERIAL DE DIVULGAÇÃO: GETÚLIO GÓIS??
- REFAZER A PLANILHA ORÇAMENTÁRIA: DANIELA E JAQUELINE

DEFINIÇÃO DE FUNÇÕES P/ O GRUPO:

- GUARDAR E ORGANIZAR FIGURINOS, CENÁRIO E ADEREÇOS
- RESPONSÁVEL PELA CONFECÇÃO DO MATERIAL GRÁFICO DO GRUPO
- RESPONSÁVEL POR ARQUIVAR O MATERIAL IMPRESSO DO GRUPO
- RESPONSÁVEL PELA PESQUISA DE EDITAIS E TEXTOS PEDAGÓGICOS DE APOIO, REFERENCIAIS TEÓRICOS, ETC.
- RESPONSÁVEL POR ESCREVER PROJETOS
- RESPONSÁVEL PELO TREINAMENTO CORPORAL DO GRUPO / MINISTRAR OU MEDIAR O PROFISSIONAL
- RESPONSÁVEL PELO REGISTRO VISUAL DO GRUPO: FOTOS E FILMAGENS

Registro digital colhido com Daniela Reis. Ano do documento: 2010.

Cabe salientar que essas experiências foram vivenciadas na execução desses projetos e de outros que o grupo viabilizou, tendo sido apreendidas empiricamente no que concerne à gestão de um coletivo e de suas demandas.

Após essas vivências, o grupo ainda se organizou e encaminhou outras propostas para a Secretaria de Cultura da cidade de Uberlândia, sendo contemplado em um edital de Auto de Natal, que tinha por objetivo valorizar e incentivar produções artístico-culturais da cidade. No momento de execução do projeto, o grupo criou o espetáculo *Por que é... Natal?*, que fora apresentado em espaços públicos da cidade. Tal proposta teve também o espaço e o corpo como disparadores de sua criação, e, ainda como um traço de suas produções, houve o lugar de questionamento e inquietação que se deslocava dos intérpretes para o público. Esse traço pode ser verificado em uma crítica escrita em um site¹⁴, na Figura 3, em que o autor fez algumas considerações sobre o grupo e sua atuação.

Figura 3: Crítica de espectador em blogue



Imagem retirada da internet. Acesso em 2017.

¹⁴ ROSA, Silveira. **Espetáculo**. 12 dez. 2012. Disponível em: <<https://silveirarosa.wordpress.com/>>. Acesso em: 26 mar. 2017.

1.4 - Grupo Tripé – segundo agrupamento e suas reverberações

Dentro da trajetória percorrida pelo grupo em seus anos de atividades, é importante discorrer sobre as dinâmicas dos afastamentos e ingressos de integrantes no coletivo. Digo isso pelo fato de que algumas mudanças foram preponderantes para a definição de alguns projetos artísticos e também do perfil do grupo. Vou me ater, neste momento, às dinâmicas que incidiram especificamente sobre a obra *Quanté*, tanto no que se refere aos integrantes que saíram quanto aos novos que chegaram para somar com o grupo e o espetáculo.

O *Quanté*, no momento de sua concepção, tinha, como integrantes, os intérpretes criadores Daniela Reis, Jacqueline Carrijo, Poliana Diniz, Ricardo Augusto e Thiago Xavier e a direção de Getúlio Góis. Após sua criação e execução das apresentações previstas dentro do projeto aprovado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Uberlândia, realizadas em praças, terminais de ônibus e espaços abertos da cidade, alguns integrantes optaram por desvincularem-se do grupo e do espetáculo por motivos pessoais, a citar Ricardo e Getúlio.

Diante dessas circunstâncias, o grupo obrigatoriamente teve que se reestruturar para a execução do projeto Funarte, citado logo acima. Com duas ausências, foram convidados outros dois intérpretes criadores para comporem o elenco da obra e, por conseguinte, fazerem parte do grupo. No fim do ano de 2009 e início de 2010, entraram Ana Zumpano¹⁵ e Cássio Machado¹⁶, que somaram ao coletivo. Dentro dessa nova configuração, Cássio entrou como substituto de Ricardo em cena, mas assumiu também a direção dessa nova elaboração do espetáculo, e Ana substituiu Getúlio em cena.

Com a entrada desses novos integrantes, o espetáculo passou por algumas modificações, visto que Cássio, que também havia participado do projeto de extensão executado por Fabiana Marroni, trazia fortemente, em sua formação, aspectos da dança contemporânea, outras práticas corporais e um olhar diferente do proposto por Getúlio na criação do espetáculo. Cássio propôs alguns ajustes e uma “limpeza”¹⁷ para a peça, não no sentido de despersonalizar a obra criada, mas de agregar, ao que já estava posto, possibilidades técnicas e exploração de um apuro maior

¹⁵ Atriz, cantora, baterista e artista da cidade de Uberlândia. Atualmente desenvolve seus trabalhos artísticos como baterista de uma banda de *rock indie* chamada Lava Divers.

¹⁶ Ator, intérprete criador e professor de teatro. Licenciado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia. Atualmente é ator e professor de teatro no Grupontapé de Teatro de Uberlândia.

¹⁷ Esse termo endossa, de certa forma, uma ideia de refino, no sentido de que, ao propor essa limpeza, Cássio trazia considerações para realização de alguns ajustes que julgava necessários naquele momento, tirando alguns elementos, melhorando algumas cenas etc.

na execução de algumas cenas, pois trazia um olhar muito metódico e detalhista. Essa característica fica evidente em uma das falas de Getúlio, quando afirma que a presença de Cássio trouxe ao grupo um olhar mais afinado para a execução do espetáculo. Relembrando esse momento, Getúlio afirma:

[...] O Cássio entrou depois, e eu assustei quando vi vocês se apresentando no terminal, porque quando vocês se apresentaram, vocês estavam fazendo tudo aquilo que eu tinha organizado, mas de uma forma limpa e clara. Que é o lance que eu sou sujo e baguncento, mas não é sujeira, é que, como eu me sentia o tempo todo quase que exaurido, era muito cansativo ter que ficar alimentando o grupo com sugestões de criação. Nessa cena, a gente vai fazer isso, nessa cena tal, antes de chegar uma formatação de como seria a cena, eu experimentava 10.000 coisas de jogos corporais, de não sei o quê e tal, pra falar assim... ah, é isso. (ARAUJO, Getúlio Góis. [Entrevista 01]. Uberlândia, 22 de outubro de 2016. Depoimento concedido a Thiago Xavier Ferreira).

Fica evidente nessa passagem que o processo conduzido por Getúlio era um processo intenso, experimental, mais aberto, pois os encontros para a criação da obra revelavam esse lugar de improviso, experimentação e jogo, e essas experiências elaboradas e desdobradas repetidas vezes foram aplicadas à cena. Por conseguinte, esse traço estilístico, essa assinatura de Getúlio, foi reelaborado com a entrada de Cássio, numa perspectiva mais objetiva e definida.

Ao fim desse processo, havíamos cortado algumas cenas, potencializado outras, refinado outras tantas. Esse movimento foi salutar naquele momento, pois possibilitou que o grupo renovasse algumas ideias, experimentasse, improvisasse e entendesse como seria esse novo formato, afinal, tínhamos dois novos membros, transbordando de vividos e experiências, e não podíamos ficar ilesos a essas circunstâncias.

1.5 - Grupo Tripé – terceiro agrupamento e seu encerramento

Após algum tempo com a segunda configuração, que concretizou os projetos da Funarte e também o Auto de Natal aprovado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Uberlândia, alguns membros se desligaram do grupo. Naquele momento, o grupo já vinha se desgastando com as demandas que havíamos assumido anteriormente, como as demais funções que exercíamos e todas as exigências e responsabilidades que estavam atreladas a esses cargos. Além disso, como não tínhamos uma organização que nos proveesse financeiramente, exceto

pontualmente por meio de alguns projetos, as atividades de subsistência de cada indivíduo também favoreciam a instauração desse cenário.

Desse modo, o afastamento de alguns membros do grupo determinou uma nova reestruturação: entre os anos de 2012 e 2013, a intérprete criadora Jacqueline se afastou do grupo porque estava de mudança para Brasília, onde iniciaria um novo ciclo pessoal como professora. Daniela, outra importante integrante na trajetória do grupo, também se afastou para iniciar outros projetos, bem como Poliana Diniz.

Concomitantemente a esse processo de desligamento de alguns integrantes, outras pessoas foram se aproximando do Tripé e foram convidadas para participarem do grupo. Assim, Juliana Nazar¹⁸, atriz e intérprete criadora, passou a integrar o grupo, bem como Thaneressa Lima¹⁹, que desenvolvia um trabalho de criação de mídias, fotografia e produção de vídeos. Com a entrada desses novos membros, naturalmente o grupo passou a ter uma nova composição e estrutura, que permaneceu até seu término.

Com essa nova configuração, realizamos um projeto social com fomento do Instituto Alexa, da cidade de Uberlândia. O projeto *Que lixo o quê?* foi realizado com 15 crianças/adolescentes da Escola Municipal Professor Mário Godoy Castanho, escola periférica da cidade (FIGURA 4). Nesse projeto, o grupo desenvolveu um trabalho de sensibilização e conscientização dos adolescentes sobre o tema lixo por meio da linguagem teatral. Após um semestre de encontros, realizamos um exercício cênico com os alunos-atores na cidade de Uberlândia e também na cidade de Tupaciguara (FIGURA 5).

¹⁸ Mestre em Artes/Teatro pela UFU (2012), na linha de pesquisa Processos Criativos em Dança. Graduada em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas pela UFU (2005). Participou do grupo Tripé entre os anos de 2011 e 2012.

¹⁹ Artista visual, fotógrafa e *videomaker*, trabalha com registro, produção e mídias.

Figura 4: Panfleto de divulgação do espetáculo Que lixo o quê?



Arte gráfica do projeto executado pelo grupo Tripé com o Instituto Alexa. Uberlândia, 2013.

Figura 5: Foto de apresentação do espetáculo *Que lixo o quê?*



Foto da apresentação do exercício cênico *Que lixo o quê?*, apresentado na Escola Livre do Grupontapé de Teatro.

Uberlândia. 2013. Créditos: Thaneressa Lima.

A finalização do projeto executado junto ao Instituto Alexa aconteceu no fim do ano de 2013, ano em que o grupo Tripé, já com alguns desajustes em relação à sua continuidade, aliados a algumas demandas pessoais que estavam latentes, à necessidade de buscar outras experiências por parte de seus integrantes, à dificuldade de gerir um grupo e às condições financeiras e logísticas que se apresentavam, resolveu consensualmente encerrar as atividades.

O Tripé, relativamente novo enquanto grupo, teve o desenvolvimento de seu percurso artístico por oito anos de atividades e criação, durante os quais desdobrou suas pesquisas nas interfaces da dança e do teatro, no diálogo e na apropriação do espaço público urbano. Notadamente, alguns eixos circundaram suas criações e sempre se revelaram uma tônica desse coletivo, como a questão corporal na criação das obras e o uso de espaços públicos urbanos, lugares de passagem, espaços de fluxo e não lugares, que, assim como as pesquisas sobre o corpo e suas áreas fronteiriças, eram tão caros ao grupo.

CAPÍTULO 2

2. *Quanté*? O que é isso?

RELEASE

Divagando sobre o tema comércio, o grupo Tripé buscou, com o espetáculo *Quanté*, propostas que, depois de experimentadas enquanto jogo, fossem reelaboradas para comporem cenas, sem, contudo, perderem sua característica de jogo improvisacional.

Tal procedimento promoveu abertura a outros aspectos para além da *performance* dos bailarinos-atores, tais como a investigação do espaço urbano como lugar de apropriação cênica e a busca da relação ator x espectador.

Entre o lúdico e a crítica social, e utilizando como suporte para ações corporais grandes sacolas, típicas dos conhecidos sacoleiros, o resultado é a construção de cenas-jogos, em que o grupo pode improvisar partindo de momentos previamente estruturados e acionados de diferentes formas durante a sua apresentação perante o público.

A proposta estética parte de experiências híbridas entre dança e teatro, com pretensões de estabelecer relações com o público que somente podem ser suscitadas em espaços públicos urbanos.

O espetáculo *Quanté* foi elaborado buscando-se a experiência da transitoriedade na ocupação do espaço urbano, na perspectiva de não espetacularizar a cidade, mas invadir, confundir, deixar-se penetrar pelo momento presente dos acontecimentos.

Tudo isso em até 6x no cartão.

Esse foi um dos primeiros *releases* do espetáculo *Quanté*, que já indicia sobre o universo que a obra explora. Figuras de muambeiros, sacoleiros, atravessadores, traficantes de pessoas e michês faziam parte desse ambiente. Todos esses “elementos”, como se diz na gíria policial, atravessavam o espaço com grandes sacolas, indo de um ponto a outro com suas muambas, ora se escondendo, ora fugindo do rapa e fiscais da prefeitura, ora fingindo nada fazer. E, assim, o espetáculo deslocava-se pelo espaço, invadindo ambientes e lugares, sempre na busca desse jogo entre os intérpretes e o público.

O universo dessas figuras marginalizadas trazia também uma crítica sobre essa cidade espetacularizada e suas relações de consumo atual, em que, na maioria das vezes, o que importa é o dinheiro, seja para quem vende, seja para quem compra. A felicidade está imbuída nessa

relação de troca, no consumo eloquente de produtos e satisfações. Assim, os muambeiros vão se relacionando à medida que se deslocam pelos espaços, chamando o público e conduzindo-o a uma aproximação não apenas física, mas também reflexiva.

As cenas são construídas com sacolas-colchões que são arremessadas e pessoas que caem nesses objetos, correm, escondem-se. Há um michê/traficante de pessoas que conduz aos locais de realização de coreografias, e uma tensão instaura-se. Sacolas viram cabeções com anúncios de famosas marcas do mercado, pessoas são engolidas por esses anúncios-marcas e já não veem mais nada, brigas instauram-se por pontos de venda: a dureza desse universo de sempre ter que fugir, deslocar-se, mentir, fingir e vender, numa subsistência imperativa (FIGURA 6).

Figura 6: Colagem de imagens do espetáculo Quanté em diferentes espaços de apresentação.



Imagens do espetáculo em diferentes espaços da cidade de Uberlândia. Ano: 2009/2010. Créditos: o Grupo.

Não há uma narrativa linear. A utilização de falas acontece em momentos esporádicos e na última cena. Composições em jogo dão a dinâmica do espetáculo: temos um roteiro para seguir e objetivos e ações para serem realizados em determinados pontos do deslocamento, mas a tônica do espetáculo dá-se em relação ao jogo que se estabelece entre intérpretes e plateia no espaço urbano, com suas topografias e arquiteturas diversificadas.

Não havia uma dramaturgia nos moldes clássicos e tradicionais, em que atribui-se sentido ao trabalho do autor e à sua estrutura narrativa, que tem como seus elementos constitutivos construções dramáticas com conflitos, nós, conclusões. Não estamos num espaço teatral tradicional, amparados por suas estruturas que criam realidades ilusionistas; permeamos espaços, construímos sentido à medida que o jogo acontece e dialogamos com os elementos dispostos: espaços, espectadores e jogadores em ação, em proximidade com os transeuntes, que podem nos abandonar a qualquer momento, deixar de nos seguir ou de se interessar. Riscos.

Ao fim do espetáculo, conseguimos chegar ao nosso lugar ideal, o lugar que, subjetivamente criado pelos intérpretes, é o local da feira. Todo esse trajeto fora realizado para abeirar um local em que nosso ponto de comércio e vendas pudesse acontecer, onde as transações comerciais realizassem-se e nos satisfizessem, assim como nossos compradores, numa relação estritamente mercantil, objetificada em nossos corpos com etiquetas de descontos e valores. Vende-se de tudo: roupas, produtos eróticos, óculos, sombrinhas, gelo, corpos, ideias, necessidades, frustrações, sonhos, produtos de beleza e até vidas, tudo isso prezando a satisfação irrestrita dos nossos compradores, e tudo em até 6x no cartão. Vai querer?

2.1 - Etapas do processo de criação do espetáculo

Aqui discorrerei sobre o processo de criação do espetáculo, e, para esse momento, terei como aporte materiais coletados durante a pesquisa, sendo eles vídeos de ensaios, fotografias, entrevistas com ex-integrantes do grupo, papéis avulsos, arquivos digitais, fragmentos escritos, arquivos pessoais que dialogam com o processo de criação da obra e com a realidade do grupo naquele momento, anotações, críticas, encartes de apresentações, roteiros e outros suportes.

Esse momento, confesso, é um tanto quanto delicado, pois, considerando sua importância para a pesquisa e o processo de rememoração, de revisitar imagens, fatos, ideias, afetos, relações e informações processuais ocorridos ainda em 2009 e 2010, certamente corro o risco de cair em alguns deslizos, seja pelo fato de analisar um objeto no qual estive inserido – haja vista todas as relações que isso acarreta para o pesquisador –, seja pelo fato de que esse processo tenha ocorrido há um longo tempo, seja pelas lembranças inventadas, pela criação de memórias, ou até mesmo pelo vínculo com o grupo, suas histórias, relações e afinidades.

De antemão, e diante dos materiais selecionados junto aos integrantes do grupo, os vestígios angariados representam fontes ricas de informações à pesquisa. Contudo, apresentam-

se como fontes não organizadas e que configuram, em certa medida, um quebra-cabeça que tentarei montar. Algumas dificuldades já podem ser apresentadas, a saber:

- registros videográficos de trechos aleatórios, com pequenas partes de ensaios e encontros;
- registros videográficos sem datação, não sendo possível identificar em quais momentos foram gravados e sob quais circunstâncias; e
- roteiro do espetáculo escritos à mão e incompletos.

Diante disso, vou me debruçar sobre as fontes que melhor apresentam indícios reais do espetáculo, a fim de potencializar a pesquisa, como os vídeos, as fotografias e as entrevistas. Assim, mesmo diante de limitações em relação a alguns tipos de registro, vou me adaptar e buscar na memória alguns preenchimentos para eventuais ausências de dados; entretanto, acredito que essas dificuldades sejam inerentes a pesquisas dessa natureza, que propõem um movimento de análise de vestígios do processo de criação de um espetáculo.

Nesse movimento de análise dos materiais e reconstrução do processo criativo da obra, recorreremos, sempre que possível e necessário, a alguns pensamentos elaborados por Cecília Salles (1998; 2006), que em suas obras propõe o conceito de crítica genética. Nosso intuito não é fazer uma pesquisa geneticista sobre o processo, mas nos aproximarmos desse pensamento no que tange à sua curiosidade sobre a obra de arte por meio de seus processos criativos, à percepção dos percursos trilhados para composição da obra, à pesquisa dos registros e rastros deixados pelos artistas em suas construções e à abordagem por meio da qual se observam seus percursos de fabricação. Esse percurso pode ser muito interessante não apenas pelo fato de que poderemos ter índices do percurso trilhado pelo coletivo em sua construção artística, mas também por revelar as possíveis obras “deixadas de lado” ou descartadas na composição do resultado apresentado ao público.

Feitas as devidas considerações, podemos apresentar esse processo criativo que foi um tanto quanto longo, pois foi iniciado no primeiro bimestre de 2009 e teve sua finalização nos últimos meses do mesmo ano. Foram por volta de 10 meses de atividades e uma gama de lugares pelos quais passamos durante esse trajeto, o que já revela alguns indícios sobre o grupo e também sobre esse processo. O fato de essa criação ter sido tão longa aos nossos olhos deu-se pela forma de ajuntamento de que o grupo dispunha. Como todos tínhamos outras atividades, muitas vezes não conseguíamos estar todos juntos nos encontros previstos, o que foi delimitando uma dinâmica que se estendeu até sua finalização. Outro fator que também determinou a longa jornada desse processo foi o fato de termos que recorrer a vários espaços

para ensaio. Como o grupo não tinha uma sede, havia o imperativo de termos que ensaiar em espaços cedidos, negociados, espaços institucionais e também espaços públicos.

Nossos encontros foram iniciados em um colégio particular da cidade de Uberlândia, chamado Colégio Nacional. Os primeiros ensaios aconteceram nesse espaço pelo fato de que, na época da criação do espetáculo, Getúlio Góis era professor de Artes nessa escola, e também pelo fato de a mãe da integrante Poliana Diniz ser a diretora da instituição.

Com as portas da escola abertas, iniciamos nosso processo. Uma das primeiras atividades do grupo foi a realização de uma palestra-debate na qual Poliana apresentou um trabalho intitulado *A cidade: da compreensão ao processo de criação*²⁰, que explanava sobre aspectos da cidade, sua formação e as relações que dela emergem, abordando alguns conceitos geográficos como espaço, paisagem, região, território, lugar, não lugar, microterritórios, desterritorialização e fluxo e fixo, bem como a ideia identitária desses espaços na interface de sua formação enquanto geógrafa e artista. Assim, discutimos sobre como esses elementos apresentavam traços identitários e relacionavam-se com o surgimento da cidade e da dinâmica social.

Esse momento representou para o grupo, acredito, uma perspectiva mais apurada de algumas práticas que já eram aplicadas, tendo em vista que o grupo já havia iniciado essa pesquisa em outros trabalhos. Contudo, quando Getúlio Góis e eu estávamos entrando, esse material apresentou-se como muito rico para ser percebido, dialogado e aprofundado, e, em termos gerais, o grupo sentiu isso também.

Nas Figuras 7 e 8, pode-se ver o momento dessa ação, realizada no ano de 2009 como parte do processo de criação do espetáculo *Quanté*.

²⁰Vide Anexo. Apresentação de *slides* apresentada pela integrante Poliana Diniz no início do processo de criação da obra *Quanté*.

Figura 7: Encontro teórico do grupo Tripé.



Encontro do grupo Tripé e apresentação de uma palestra-debate conduzida por Poliana Diniz. Daniela Reis, Ricardo Augusto, Jacqueline Carrijo, Thiago Xavier e Poliana Diniz. Local: Colégio Nacional. Créditos: Getúlio Góis. Ano: 2009.

Figura 8: Encontro grupo Tripé. Início dos estudos.



Encontro do grupo Tripé e apresentação de uma palestra-debate conduzida por Poliana Diniz. Daniela Reis, Ricardo Augusto, Jacqueline Carrijo, Thiago Xavier e Poliana Diniz. Local: Colégio Nacional. Créditos: Getúlio Góis. Ano: 2009.

Nesse encontro teórico/conceitual/reflexivo, o grupo já havia definido o tema que seria abordado, e, nesse momento, já considero que estávamos em processo de criação da obra. O tema do espetáculo, definido como *comércio*, foi escolhido pelo grupo com base em suas práticas e pesquisas, pois os integrantes já tinham um relacionamento efetivo e verticalizado com espaços urbanos e de passagem e formas de criação artística que dialogavam com interfaces entre dança e teatro.

Inevitavelmente, o universo discutido na obra é inerente ao espaço da cidade, ao espaço urbano. Está na fluidez das transações cotidianas de compra e venda, nas relações da dinâmica social, nas negociações por produtos com descontos e na realidade de figuras que transitam nesse universo comercial, que têm suas próprias características, que vivem a cidade e os espaços instituídos, que criam seus próprios territórios de comércio e que se camuflam e evidenciam-se por ruas, parques, terminais rodoviários, praças.

Tendo esse mote como disparador criativo para a criação, Getúlio se alimentava do tema com referências, imagens, vídeos, artigos e qualquer indício imagético e informacional que pudesse estimulá-lo e que servisse como material de pesquisa e criação. Após uma reelaboração pessoal, ele inoculava no grupo esses estímulos, de forma a conduzir-nos para o processo imaginado.

Sobre esse “bombardeamento” de informações e impulsos criativos, Ricardo Augusto explica, em uma das passagens de sua entrevista, como era o processo de criação de Getúlio no início da obra em construção:

[...] Na época eu morava com o Getúlio, então eu acompanhava o processo de criação dele em casa também. Ele entra num fluxo de que ele precisa se alimentar sobre o tema. Então ele só assiste vídeos disso, ele só lê sobre isso. Eu lembro que tinha umas coisas que ele lia na época sobre arquitetura, na época ele estava lendo uns livros, porque tinha a ver com essa coisa da composição, da intervenção do espaço. Tinha um livro que eu não vou lembrar de jeito nenhum, talvez ele lembre, um livro que ele lia que era da arquitetura, que fala um pouco desse negócio que a Poliana já tinha apontado no *CoTIQUEdiano*, que eram pra que serviam as arquiteturas, que as arquiteturas por si só diziam a que elas vinham, para que elas serviam e que para nós era importante, só que o Getúlio tem um processo esquizofrênico, assim, ele vai bebendo em muitas fontes e ele vai iniciando trechos dessas várias coisas que ele teve acesso por completo, mas para quem está num processo de criação com o Getúlio, serve como que injeções, ele vai te dando na medida que acha que é preciso. (OLIVEIRA, Ricardo Augusto. [Entrevista 03]. Uberlândia, 27 de dezembro de 2016. Depoimento concedido a Thiago Xavier Ferreira).

Esse lugar de provedor de estímulos criativos ao grupo era uma visão própria do Getúlio, talvez por sua personalidade vertiginosa ou pela percepção que tinha enquanto diretor, como

único provocador responsável pelo andamento do processo. Entretanto, esse posicionamento foi importante em vários momentos, pois atuou como disparador para os processos que necessitávamos realizar e estimulador de situações e circunstâncias. Getúlio ofereceu um grande respaldo para que o tema fosse intensamente vivenciado, dialogado e tensionado durante todo o percurso da criação da obra.

Rememorando o processo e ainda recorrendo aos materiais a que tive acesso, pude perceber que os encontros aconteciam três vezes por semana, no período da noite, sendo às segundas, quintas e sextas-feiras, entre as 19h e as 22h. Ao longo do processo, esses horários foram se modificando diante das necessidades que se apresentavam.

Verifiquei quatro etapas bem distintas que aconteciam nos nossos encontros, tanto no início do processo quanto no fim, uma dinâmica que foi instaurada e percorrida pelo coletivo na elaboração do *Quanté*: 1) alongamento individual; 2) alongamento e aquecimento coletivo (sequências); 3) experimentações/ensaios; e 4) conversa. Faço essa distinção primeira pelo fato de que cada etapa foi muito importante durante o percurso.

A primeira etapa, na qual cada integrante do grupo realizava um alongamento individual, mostrava-se de extrema relevância, pois, como os integrantes chegavam de seus locais de trabalho e cada qual com sua carga do dia, era importante um tempo pessoal para que cada um pudesse “chegar” no espaço, organizar-se muscularmente, entender suas necessidades físicas, seu tônus muscular, sua atenção, seus cansaços e preparar-se para o ensaio que começaria.

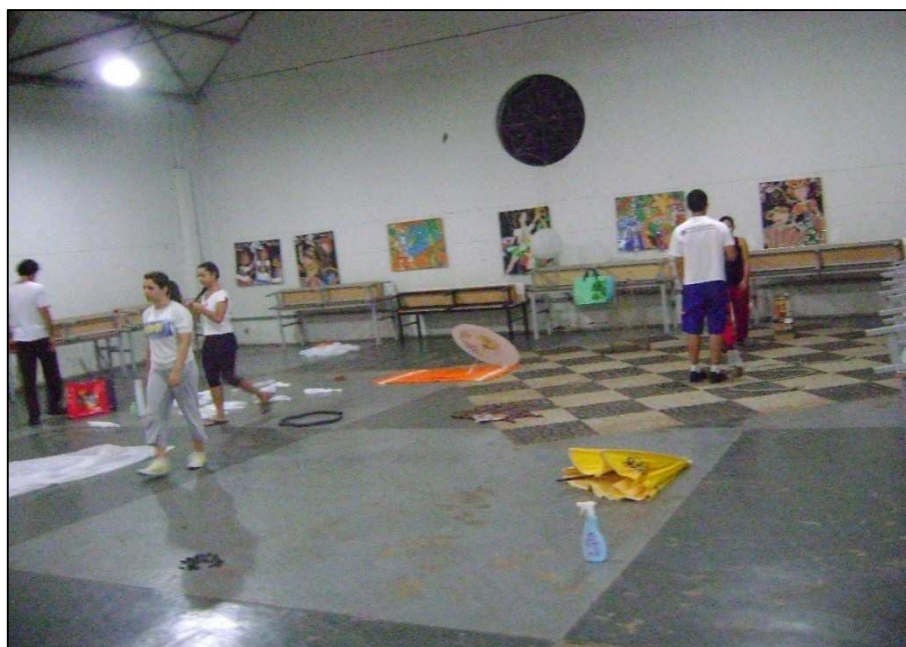
Após esse momento inicial, era comum que fizéssemos um alongamento e aquecimento coletivo, geralmente conduzido por Daniela. Essa prática era importante por dois aspectos: a manutenção de uma prática corporal iniciada por alguns integrantes do grupo no projeto conduzido por ela e a manutenção de um condicionamento físico que desse suporte ao processo criativo. Vale ressaltar que os alongamentos e os aquecimentos conduzidos por Daniela eram, em sua maioria, sequências de aquecimento corporal de técnicas de dança, que tinham como fim o treinamento dos corpos, sua tonificação, flexibilidade e apuramento do sistema motor. Além disso, esse momento coletivo servia como um regulador, um diapasão para equalização do grupo; servia-nos como uma ferramenta de sintonia para colocarmos-nos na mesma frequência para os momentos de criação. Depois dos alongamentos, seguíamos para as experimentações conduzidas pelo diretor.

Essa terceira etapa era conduzida por Getúlio, já com a perspectiva para a criação, para uma pesquisa expressiva. Os encontros iniciais foram marcadamente momentos de experimentações e elaboração bruta de situações-cena que partiam de jogos livres. Foram vários

encontros em que tínhamos dispostos, pelo espaço do pátio do colégio, uma infinidade de objetos, tais como conduítes, carrinhos de feira, sombrinhas japonesas, sacolas plásticas, capacete, panos, plástico-bolha, jornais, caixas, roupas e afins.

Tínhamos, nessa parte do processo, um tempo determinado para a experimentação e manipulação dos objetos, que inicialmente se dava de forma individual e passava, depois, a ser coletivo. Com estímulos sonoros de diferentes dinâmicas e estilos ao fundo, íamos descobrindo as possibilidades daqueles objetos e também o que aqueles objetos forneciam-nos em relação ao jogo com o outro, na possibilidade eminente da relação corpo a corpo e corpo-objeto (FIGURA 9).

Figura 9: Processo de criação do espetáculo.



Integrante do grupo Tripé em um dos seus primeiros encontros para criação do espetáculo *Quanté*. Local: Colégio Nacional. Ano: 2009. Créditos: Getúlio Góis.

O registro acima representa bem o que foram os primeiros momentos da criação do espetáculo: uma profusão de estímulos e informações a serem internalizados, digeridos e experienciados por todos. O espaço representava a não objeção, o lugar em que ainda não precisávamos ter julgamentos ou elaboração das ações e experimentações; era um momento anterior, um navegar por lugares limiares, era dar vazão às ideias e imagens que tínhamos do tema, jogar com o inusitado, improvisar. Sobre esses espaços liminares, recorro ao conceito do antropólogo Victor Turner (1969), que afirma serem espaços fronteiros. Essa ideia de liminaridade representa, para ele, uma condição transitória dos sujeitos, num espaço de entre-

lugares não definido. Caballero (2016) salienta que a liminaridade é colocada como *antiestrutura* que potencializa e coloca em crise os *status* e hierarquias, sempre em situações de interstícios ou marginalidade, fora de certos padrões e estruturas concebidas. Assim, o momento inicial da criação, possibilitou-nos experimentar esses lugares de não lugares, de caos e inventividade, sem a necessidade de organização de uma estrutura cênica.

Ainda sobre a representação da Figura 9, era proposto ao grupo que pensasse além do universo abordado, que pensasse nos lugares onde essas situações aconteciam, como praças, ruas, metrô, rodoviárias, e em como nós poderíamos nos relacionar com as dinâmicas desses espaços. Sempre tínhamos em mente, em nossos momentos de criação, a rua e os prováveis lugares em que nos apresentaríamos, e isso era importante para nós, importante para que tivéssemos consciência da crueza e amplitude desses lugares.

Em seguida, os encontros tinham sempre um momento de conversa, de socialização, um momento no qual podíamos falar de nossas impressões, *insights*, jogos, situações que poderiam ser mais bem aproveitadas, *feedbacks* e questões sobre o percurso. De modo geral, fechávamos os encontros com essas conversas/reflexões, nas quais os discursos dos integrantes iam convergindo em um diálogo, assim como nossas percepções sobre o que o coletivo estava construindo.

Assim, todas essas etapas sucintamente apresentadas seguiram quase como que um padrão construído pelo grupo, uma dinâmica própria para os momentos de encontro e criação, o que foi feito até mesmo depois que o espetáculo estreou.

2.2 - Da pesquisa expressiva à criação

Como dito anteriormente por Ricardo Augusto, o processo criativo do diretor Getúlio apresentava-se de forma caótica, um atributo seu que reverberava em nosso processo criativo. Concomitantemente às experimentações em relação aos objetos e suas possibilidades, e à medida que os ensaios aconteciam, íamos desenvolvendo jogos corporais²¹ que dialogavam

²¹ Segundo Marroni (2009, p. 33), “os jogos corporais são direcionados à relação de grupo, estes jogos não possuem finalidade teatral, mas é importante na construção de autonomia do intérprete, por isso sua grande utilização em aulas de teatro-educação, pois possuem grande potencialidade lúdica. Os jogos corporais possuem regras que são formuladas a partir dos princípios biomecânicos do movimento, com o objetivo de proporcionar a consciência do corpo e a percepção de limites e de habilidades na construção espaço-temporal”.

diretamente com nossas vivências em dança, rumo à composição de cenas-jogos que pudessem ser elaboradas posteriormente.

A construção do discurso cênico do grupo sempre esteve muito atrelada à ideia de jogo e de composição cênica, tendo o corpo como um elemento primordial e como disparador criativo, o que foi amplamente acessado durante o percurso de criação. Nesse sentido, compartilho alguns jogos aplicados por Getúlio que estiveram presentes em muitos momentos do processo e que corresponderam a componentes primordiais para a construção de várias cenas do espetáculo.

Os jogos que seguem descritos são jogos elaborados e apropriados de diferentes fontes, mas que, ao serem aplicados em nosso coletivo, passaram a ser nossos jogos, tendo sua aplicação, formas de execução e objetivos bem específicos para nossa rotina de criação. Esses jogos foram nomeados e descritos por mim a seguir, com indicação geral dos objetivos pretendidos por cada um, e apresentam também algumas variações que eram recorrentes. Seguem, portanto, alguns jogos que elenco como basilares para a construção da obra. A descrição das práticas, por mais discutível que seja, parece-me indispensável para a constituição de um material para as reflexões teóricas que se seguirão.

J O G O S / EXERCÍCIOS

CORRIDA DO ÍNDIO

JOGOS / EXERCÍCIOS

Esse jogo originalmente surgiu no Teatro Imagem de Augusto Boal, em que os jogadores ou espectadores, por meio dos corpos, deveriam criar uma imagem de modo a representar um pensamento coletivo. O jogo era realizado da seguinte forma: escolhíamos uma frente para o jogo acontecer, definição de um “palco”. Com essa frente determinada, o grupo ficava alocado em um corredor ou qualquer espaço de onde não pudesse ver o jogador anterior no momento das indicações de corrida. Ao sinal, o primeiro jogador saía correndo de onde estivesse e, no local definido como palco, criava uma imagem e ficava estático. A cada sinal dado, cada jogador que estava alocado e sem ver as imagens que se formavam, ia compondo uma imagem coletiva, num processo similar à criação de uma fotografia. Um a um, os jogadores entravam em determinado momento e compunham, imageticamente e sem a utilização de fala, a fotografia que ia se formando.

Variação

Definição de lugares diferentes/ inclusão do tema relacionado ao processo de criação/ inserção da ideia de rua/ ideia de muamba/ paisagens urbanas.

OBJETIVO

Esse jogo intencionava estabelecer um lugar de prontidão dos jogadores. À medida que tínhamos que executar a imagem rapidamente e sem titubear, fazíamos um aquecimento lúdico que propunha ao coletivo uma forma de resposta mais ágil aos acontecimentos.

DESLOCAMENTO PELO ESPAÇO EM RAIAS

Era definido coletivamente um espaço que não era demarcado no chão; contudo, elaborávamos mentalmente o desenho de um quadrado com as raias no chão, de forma similar a um tabuleiro de xadrez, com corredores que se interseccionam. Assim, deslocávamo-nos nessas raias e grades coletivamente. Como regra, podíamos traçar o percurso que desejávamos, mas apenas pensando em linhas retas.

Variacao

Deslocamento pelas raias e grades apenas com movimentos circulares/ variações quanto à velocidade e ao ritmo/ possibilidade de pausas.

OBJETIVO

Acredito que, além de um apuramento quanto às possibilidades do caminhar e da percepção corporal no espaço, era um momento de escuta coletiva, escuta dos jogadores para as possibilidades composicionais que poderiam surgir nesse jogo. Compúnhamos imagens coletivas, experimentando dinâmicas e ritmos diferentes que poderiam ser comungados entre os jogadores.

DESLOCAMENTO PELO ESPAÇO EM RAIAS COM SACOLAS

Era definido coletivamente um espaço que não era demarcado no chão; contudo, elaborávamos mentalmente o desenho de um quadrado com as raias no chão, de forma similar a um tabuleiro de xadrez, com corredores que se interseccionam. Assim, deslocávamo-nos nessas raias e grades coletivamente. Como regra, podíamos traçar o percurso que desejávamos, mas apenas pensando em linhas retas. Aqui já foi incluído um objeto – a sacola –, que deveria ser utilizada nesse momento de deslocamento. Além disso, poderíamos utilizá-la de diferentes maneiras, relacionando-nos com o objeto nessa trajetória. Mantinha-se a regra de deslocamento apenas em linha reta.

Variacao

Deslocamento pelas raias e grades apenas com movimentos circulares/ variações quanto à velocidade e ao ritmo/ possibilidade de pausas.

OBJETIVO

Deslocar-se pelos espaços da grade e das raias com o objeto. Experimentar o peso da sacola e descobrir diferentes maneiras de utilização, como formas de carregamento, possibilidades de jogo junto ao objeto, sentar, deitar, suspender, jogar, mas sem perder de vista a composição, que deveria ser afinada com os outros jogadores: cada um jogava individual e coletivamente. Experimentação e apuro de uma escuta coletiva para a composição.

JOGO DO PACOTE → ANDAR, CORRER, PARAR

Com instruções bem simples e claras, o jogo consistia em andar pelo espaço, correr ou parar. Cada jogador podia realizar a ação no momento e tempo que desejasse.

Variação

Andar com velocidades diferentes/ executar o percurso de formas diferentes, como andar no nível baixo, nível alto, em planos, como a mesa, a porta/ repetição

OBJETIVO

Percepção espacial, tendo como estímulo essas instruções. Composição de imagens com base nos elementos disponíveis. Aguçar o sentido de jogo entre os jogadores e trabalhar a escuta coletiva.

JOGOS DE SALTOS EM CORPOS

O jogo acontecia em duplas, que estavam dispostas pelo espaço. Alinhados em uma fila, mas distantes um do outro, cada indivíduo alternadamente corria em direção a sua dupla, que, nesse momento, servia de base e estava estática. Ao se aproximar do jogador que está servindo de base, o jogador que estava correndo em direção a ele apoia-se em um dos ombros do jogador-base no intuito de saltar. Então, o jogador-base auxilia-o no salto, alavancando o jogador pelo quadril com apenas uma das mãos. O jogador que estava correndo salta pela lateral do primeiro e aterrissa no chão. Trocam-se os jogadores.

Variação

Alternância das duplas/ realização do jogo em deslocamento pelo espaço/ Variação com jogo do encaixe.

OBJETIVO

Exercitar saltos e aterrissagem, bem como entender a dinâmica do corpo nesses momentos verticais de impulso e queda. Prontidão para a ação e concentração.

JOGOS DE ENCAIXE

O jogo acontecia em duplas, que estavam dispostas pelo espaço. Alinhados em uma fila, mas distantes um do outro, cada indivíduo alternadamente corria em direção a sua dupla, que nesse momento estava estática, e se arremessava nela. A ideia era que explorássemos formas de encaixe no corpo dessa pessoa que era a base. Esses encaixes poderiam ser feitos em qualquer parte do corpo da pessoa.

Variação

Alternância de duplas/ realizar os saltos de forma mais lenta/ realizar os saltos de forma mais rápida/ variação com jogo de saltos.

OBJETIVO

Explorar possibilidades de encaixe no corpo do parceiro. Condicionamento físico. Executar com segurança saltos e contato. Concentração e força.

JOGO DE CARREGAMENTO = CORPO-MERCADORIA

Nesse jogo, separávamo-nos em duplas, e cada dupla pesquisava formas e possibilidades de carregamento do corpo do outro. Alternadamente, um dos membros da dupla manipulava o seu companheiro a fim de descobrir maneiras de colocá-lo em seu corpo, de modo que pudesse carregá-lo e transitar pelo espaço com o outro acoplado em seu corpo.

Variação

Troca de duplas/ deslocamento por espaços amplos/ deslocamento por espaços pequenos/ carregamento coletivo, em que uma pessoa era carregada por todos os jogadores.

OBJETIVO

O objetivo desse jogo era entender as estruturas corporais dos indivíduos e descobrir possibilidades de carregamento dos corpos como se fossem mercadorias, que pudessem ser carregadas de forma segura e rápida. Treinamento corporal e condicionamento físico. Entendimento da mecânica do corpo.

JOGO DE CRIAÇÃO DE PARTITURAS

Esse foi um jogo bastante utilizado durante o processo. O diretor apresentava estímulos diversificados e solicitava que cada jogador criasse uma partitura corporal. Individualmente, os jogadores criavam suas “células de movimento”. Num momento posterior, o diretor pedia que cada intérprete apresentasse suas “células” ao coletivo, um por um, até o último apresentar. Após esse momento de criação das “células” e apresentação, solicitava que nos deslocássemos pelo espaço já preestabelecido e que executássemos as partituras individuais, atentando-nos para os estímulos sonoros e explorando possibilidades na execução, podendo utilizar níveis diferentes, dinâmicas, velocidades, ritmos, qualidades de movimento. A ideia era que, nesse jogo, pudéssemos desconstruir os movimentos da partitura e fizessemos escolhas com base na interação com os demais intérpretes, com o espaço e com os estímulos, no sentido de aguçar nossa escuta e afinar nossa percepção para a possibilidade de composição de imagens.

Variação

Deslocamento em raias/ desconstrução da sequência apresentada/ repetição de movimentos/ variação de velocidades, ritmos e qualidade de movimentos/ reproduzir sequências ou ações de outros intérpretes.

OBJETIVO

O jogo tinha como objetivo aguçar a escuta corporal do coletivo, bem como possibilitar a criação de partituras corporais por meio de estímulos diversificados e que dialogavam com o tema do espetáculo para a criação de imagens e composições que posteriormente seriam desdobradas e utilizadas no espetáculo.

JOGO DE CRIAÇÃO DE ESPAÇOS CORPORAIS

Esse jogo era realizado pelo coletivo com o propósito de atravessar uma diagonal imaginária delineada no espaço de ensaio. Essa ação era realizada primeiro individualmente e depois em duplas, por meio de um jogo de expansão e recolhimento com o corpo. Inicialmente, um jogador seria o responsável por fazer movimentos de expansão, criando espaços em seu corpo de modo que o outro jogador pudesse “adentrar” os espaços criados, sem perderem a conexão do olhar, podendo utilizar diferentes níveis, apoios no chão, planos e velocidades. Assim que essa execução chegasse ao fim, na diagonal, invertia-se a dupla.

Variação

Realizar esse trajeto com mais de dois jogadores ao mesmo tempo/ realizar o trajeto com as sacolas/ utilizar músicas/ realizar o trajeto em silêncio.

OBJETIVO

Esse jogo tinha a intenção de criar cumplicidade entre os jogadores, estabelecer comunicações não verbais por meio dos corpos, trabalhar com a escuta de si e do outro, jogar com as possibilidades de composições corporais e criação de imagens e estabelecer diálogos sem a personificação de uma personagem, mas estando abertos ao outro, presentes no momento das ações.

EXERCÍCIO DA ESTRELA COM SUPER-HOMEM

Esse era um aquecimento, mas que depois foi transformado em jogo. Cada jogador deitava-se no chão, apoiando sua lombar no solo, com braços e pernas esticados, como se fosse uma estrela-do-mar. Em determinado momento, iniciávamos movimentos de expansão e recolhimento do corpo alternadamente. Depois, recolhíamos nosso corpo e virávamos para baixo, esticados com a barriga no chão, e realizávamos um movimento de expansão, fazendo alusão à imagem de um super-herói voando, tirando os braços e pernas do chão, sendo apoiados apenas pelo abdômen, centro do corpo. Alternávamos os lados e íamos percorrendo o espaço fazendo esse exercício/jogo.

Vari

Variação de velocidades de execução/ dinâmicas diferentes/ composição com outros jogadores.

OBJETIVO

Esse exercício/jogo tinha como função primeira o condicionamento físico e o aquecimento corporal, bem como o fortalecimento da região abdominal do corpo. Trabalhava também com lateralidades e composição. Além disso, exercitava, já em seu momento de jogo, a apuração da escuta coletiva, aguçava a disponibilidade ao jogo e criava condições de composição.

JOGO EM RODA COM ALMOFADA

Esse simples jogo era realizado com todos os jogadores em roda. Nessa posição, todos se olhavam, e iniciávamos o jogo de sair de nosso lugar e ir até o lugar do outro na roda, estabelecendo sempre e primordialmente a comunicação visual com o outro. O jogo se desenvolvia até o momento em que colocávamos uma almofada do cenário para ser repassada entre os jogadores, agora já com uma velocidade maior e também com variações de níveis.

Vari

Deslocamento pelos espaços em diálogo com a arquitetura do local/ variação de velocidades e níveis/ escolha de outros objetos sem ser a almofada/ dinâmicas diferentes/ composição com outros jogadores.

OBJETIVO

Fazíamos muito esse jogo em momentos de início de ensaios e apresentações, para que os jogadores pudessem se concentrar e trazer seu foco e atenção para o jogo e o momento presente. Trabalho de concentração, foco, presença no aqui e agora, agilidade, prontidão.

Os jogos descritos acima representam uma parcela dos jogos que foram realizados pelo coletivo no momento de criação, sendo essa prática um ponto importante ao processo do grupo, pois, por meio desses jogos, íamos configurando, construindo, lapidando e elaborando pequenas cenas-ideias. Além disso, a execução/treinamento/criação por meio de jogos possibilitou que o grupo imprimisse sua dinâmica e identidade aos modelos de criação e execução dos jogos, dialogando diretamente com a necessidade do coletivo em seus momentos criativos.

Para além disso, a realização desses jogos servia ao grupo não apenas como fonte de criação, mas também como um treinamento sinestésico, de prontidão aos estímulos apresentados, como uma oportunidade de aguçar nosso senso de coletividade, atenção e escuta.

2.3 Pesquisa de campo

*Nós não mudaremos o mundo, mas
podemos mudar o modo de vê-lo”
(SANTOS, 2004, p.40)*

Para entender melhor sobre o universo que estávamos pesquisando e, por conseguinte, elaborar uma obra artística, precisamos fazer algumas pesquisas de campo, ir às ruas entender o que era esse comércio anteriormente discutido, mas que precisava ser vivenciado, percebido, tocado, cheirado, afetado.

Ainda em maio daquele ano, fizemos duas saídas pela cidade de Uberlândia para realizar pesquisas de campo. Elas tiveram um direcionamento claro sobre sua proposta e seu objetivo, que era nos municiar de imagens, sensações, percepções, corporeidades, relações, visualidades e afetos que pudessem nos fornecer indícios para a criação.

A principal experiência de campo que tivemos para registrar nossas sensações e experiências nesses espaços de encontro, de escambo, de modos de relacionamento de ambulantes e pessoas do comércio, aconteceu em duas etapas, sendo que a primeira parte deu-se em um dos maiores bairros de Uberlândia, o Luizote de Freitas. Após essa incursão, fomos para o centro da cidade, na praça Tubal Vilela, área que concentra um grande volume de ambulantes, vendedores autônomos, sacoleiros, artistas de rua, uma efervescente economia informal e, por sua vez, uma grande quantidade de pessoas.

Quando da escolha do bairro Luizote de Freitas, foram considerados sua localização e também o fato de já ter sido um dos bairros mais populosos de Uberlândia. Por ser

demograficamente populoso, o bairro contava com toda a infraestrutura de que os moradores precisavam, sem a necessidade de irem ao centro da cidade ou zonas mais centrais para acessarem determinados serviços e comércios, o que favorecia a possibilidade de estar *in loco* em um bairro que muito se assemelhava a uma cidade, com suas estruturas e dinâmicas “próprias”.

Nessa incursão de campo, estavam presentes todos os integrantes do grupo Tripé. Por volta de duas horas, caminhamos pelo bairro para verificar seus pontos comerciais, lojas, supermercados e praças e conversamos com alguns transeuntes e proprietários de estabelecimentos. Com o intuito de entender algumas dinâmicas e aspectos desse universo mercantil, fomos registrando nossas impressões, conversando, dedicando atenção às visualidades, às formas de relação, aos corpos desses ambulantes, às roupas, aos cabelos, e tudo que pudesse nos alimentar imagética e sensorialmente (FIGURA 10).

Figura 10: Colagem de imagens de espaços e lugares de Uberlândia. Pesquisa de Campo.



Imagens recolhidas em pesquisa de campo. Local: Bairro Luizote de Freitas. Ano: 2009. Créditos: o grupo.

Figura 11: Colagem de imagens de espaços e lugares de Uberlândia. Pesquisa de Campo no centro da cidade.



Imagens recolhidas em pesquisa de campo. Local: Praça Tubal Vilela e Centro da cidade. Ano: 2009. Créditos: O grupo.

Após essa primeira experiência no bairro, fomos para a parte central da cidade, no coração de Uberlândia. Nessa ocasião, pudemos ver e sentir uma outra relação de comércio entre as figuras que por esse universo transitam. Vendedores na praça, com suas mantas jogadas

sobre o chão, uma profusão de sons e gestos, um bombardeamento de imagens, *slogans*, promoções e pessoas. Cada canto da praça abrigava ambulantes, peruanos tocando flautas, artistas de rua passando por círculos de faca, cachorros se esfregando pelo chão, crianças chorando por algodões doces, pessoas aguardando o ônibus, vendedores de pipoca, bexigas, picolés, sacolas e tudo o que fosse permitido comercializar (FIGURA 11).

Getúlio, na ocasião, pediu que cada um circulasse pelo espaço da praça sozinho e que fosse recolhendo suas impressões, suas percepções daquele universo profuso. Arrisquei-me pelo espaço e, em determinado momento, percebi-me em uma das esquinas, parado, observando a dinâmica do aglomerado de pessoas que sistematicamente parava e seguia, obedecendo as sinalizações para os pedestres. Era um cardume humano, que, de tempos em tempos, formava-se nas pontas angulares da esquina, ora indo, ora parando, constituindo-se por peças de pessoas que compunham com aquele espaço de passagem.

Ainda como experiência, nessa mesma ocasião, após receber alguns papéis com informações de *vende-se e compra-se ouro, melhore seu sorriso, moto-táxi X*, ajeitei-me em um espaço qualquer, com mochila nas costas, e estendi as mãos com os papéis que acabara de receber. Em instantes, os cartões foram pegos pelos transeuntes, que, de forma autômata, seguiam com os papéis nas mãos. Lembro que essa ação me pareceu um tanto quanto inusitada, pois a mim aparentou uma ação de despersonalização do indivíduo: não há reconhecimento, não há empatia. Havia uma sensação de automatismo e pasteurização do sujeito, a qual se estendeu em algumas percepções sobre como aquela zona de comércio estabelecia-se, tensa, ligeira, apressada e abrupta.

Após essa experiência, o diretor solicitou que cada intérprete registrasse suas impressões, para que pudéssemos tê-las como material para a criação. Averiguando meus arquivos para a pesquisa, encontrei um relato escrito por mim dessa experiência (FIGURAS 12 e 13) e, em entrevista com outros integrantes, resgatei um arquivo com um relato de campo do mesmo dia.

Figura 12: Parte 1 de relato de experiência em pesquisa de campo.

Registro de aula de Campo – 09/05 – Praça Tubal Vilela e Luizote de Freitas

Multiplicidade. Movimento. Massa. Sonoridades. Cores. As ruas pelas quais passamos são infinitamente ricas em expressões, arquiteturas, pessoas, sons e movimento. A primeira coisa que me inflamou os olhos foi perceber a cadência da rua...a cadência em que as pessoas se locomoviam na massa e de como isto reverberava não só nelas, mas em todos os outros elementos que estavam ali...arquitetura, pessoas, vendedores, lojas, automóveis, etc.

Interessante perceber a cadência das pessoas perto das esquinas...pois elas vinham num ritmo e velocidade próprios e quando iam chegando na esquina iam criando blocos coesos de corpos, à espera da travessia, todos os corpos amalgamados como se fosse um bloco único...prontos para correr.

Formigas em linha indiana.

Outra característica interessante da rua é perceber a facilidade de se misturar e sumir na multidão...todos correndo de um lado para o outro sem perceber quem é quem, corpos e rostos somem no meio da “poluição”. Disfarcei-me de entregador de panfletos e ninguém ao menos olhou em meu rosto, apenas passaram e pegaram o que lhes era dado....**perco minha identidade na rua? Me transformo em mais um? Quem sou eu, ou nós?**

Tudo isso em meio a um turbilhão de ruídos, sons, falas e sonoridades. Carros passam fazendo barulho, motos berrando, caminhões gritando alto, pessoas falando e gesticulando...tudo muito, tudo over. Cansaço mental e físico. Todos os sentidos são saturados de informações e estímulos. Sol quente. Vendedor de picolés, de sacolé...olha a água aí gente....tem sombrinha e também toalha.

Vamo levá...vamo levá...tá baratinho, baratinho. Tem rede também do Onácio...tem pechincha com a Dani. Vai leva ou não. Até onde posso baixar? Muitos vendedores de outros lugares do Brasil...nordestinos de monte. Sotaques exóticos e malícia de vendedor. Nordestino querendo me vender uma carteira do Cruzeiro dizendo que também era cruzeirense...será? ou queria me agradar?!

Iniciativa do grito...quem impressiona mais a clientela leva?...não sei. Mais o visual me instiga...me estimula. Cores.

Figura 13: Parte 2 de relato de experiência em pesquisa de campo.

Cuidado com a rua que ela te engole. Grande demais, corrido demais. Movimento demais. **Como não ser devorado pela imensidão de todos os estímulos e informações da rua e ainda ser percebido? Visualidade?!!!** Cabeças de tomate...gosto da idéia!!!
Arquitetura com possibilidades de exploração. Níveis, texturas, obstáculos, buracos...
Fiquei de olhos fechados na esquina por quase dois minutos...muito sons, muitas falas...as pessoas percebiam que eu estava lá de olhos fechados...mas porque não me percebiam quando estava entregando os papeis? Diziam..a lá ta dormindo sentado...não, ele ta bêbado..sai de perto dele.
Timbres vocais variados...agudos, graves, monótonos, suaves, potentes...
Caleidoscópio de cores, sons, corpos, estímulos e percepções.

Abs.
Até a próxima.
THIAGO XAVIER

Abaixo segue outro relato dessa experiência de saída para campo. Não foi possível precisar o autor desse texto; contudo, isso não atenua sua legitimidade e potência (FIGURA 14).

Figura 14: Trabalho de campo.

Trabalho de Campo – Tripé 2009

**Praça Tubal Vilela e Avenida Afonso Pena
09/05 (véspera dos Dias das Mães) das 11:30 às 13:30**

A rua intensa, a poesia latente.

O poeta popular nos recebe na praça com um enredo carinhoso e tosco. Um velho quase mendigo, um senhor simples, às vezes temido. Ele se aproximou, conversou, cantou e poetizou a luz do dia. Depois de muito tempo, com seriedade e serenidade pediu o dinheiro pra pinga. Após cinquenta centavos despediu-se com muita dignidade e foi embora.

Todos riram.

Daqui pra frente, pequenas narrativas:

Na praça uma roda que mesmo parada roda. Uma roda de bicicleta com facas de cortar pão, uma cobra de plástico, uma fala plástica, o chapéu e a esmola. No meio da roda um homem de botas roda.

Na praça os planos são relativos, os panos são dependurados de uma árvore à outra, mas também são estendidos no chão. Os planos são de panos de prato, toalhas, colcha, roupas, lenços. Tem pano de todo jeito e toda cor, cada um com um valor.

Tem muita gente e muito barulho. Faz calor, o sol dá dor de cabeça, tem gente tomando sorvete. Dá vontade de tomar também. O senhor vende picolé. É de carrinho, geralmente é um menino ou um velhinho.

Eco, perto das esquinas tem gosto e cheiro de pique, tem pequi aqui. As crianças são muitas e de vários tamanhos. Às vezes choram as vezes simplesmente choram.

As pessoas entregam um monte de papéis pequenos com coisas escritas. Oferecem coisas, pedem coisas. As costas e os pés doem.

De vez enquanto vem cheiro de fritura, outras vezes um cheiro cheiroso.

É preciso tomar cuidado com a bolsa.

Tem muita coisa boa e muitas coisas bobas. O dinheiro nem sempre presente, mas sempre tem algo pra comprar e como comprar.

Tem gente que canta, tem gente que põe nariz vermelho e finge ser palhaço, outros fingem ser estátua, outros fingem ter status.

No final, dá pra notar que tudo isso cansa, mas pelo menos deu pra comprar umas coisinhas. E o melhor: estava em promoção, fiz 6x sem juros no cartão.

Esses registros indiciam, de alguma forma, quais foram as impressões de alguns dos integrantes do grupo e como essa experiência em campo desdobrou-se em apontamentos, questionamentos e reflexões, o que evidentemente reverberou em nossa criação e estética. A rua revelou suas peculiaridades; os espaços mostraram topografias e arquiteturas; as pessoas apresentaram as dinâmicas da cidade; o comércio mostrou sua realidade, com agentes de diferentes lugares e vivências em momentos de câmbio, escambo, compra e venda, de tensão e deslocamento, cujos sujeitos exibem um linguajar próprio, palavras criadas, sonoridades melódicas, um caleidoscópio de sensações e afetos.

2.4 - Criação de roteiro do espetáculo

Após alguns meses de experimentação de jogos, improvisações, conversas e reflexões, necessitávamos delinear formas de estruturação do material criativo levantado. Assim, como um jogo de encaixe, fomos experimentando algumas possibilidades de roteiros para “amarrar” todas as informações e cenas criadas.

No contexto do espetáculo, o sentido e o significado do roteiro foram bem específicos e, avalio, revelaram o cerne de como as ações e dramaturgias foram concebidas no trabalho. Segundo o dicionário *Michaelis*, roteiro pode ser interpretado como descrição minuciosa de uma viagem, itinerário, regra de conduta de ação, regulamento, conjunto de indicações orientadoras para a vida. Desse modo, apresentarei, neste momento, dois roteiros a que tive acesso, sendo que o primeiro registra o momento em que Getúlio ainda executava o papel de diretor do espetáculo (registro de seus arquivos), e o segundo foi elaborado posteriormente com Cássio (registro de seus arquivos). O que segue imediatamente abaixo foi o roteiro que executamos nas primeiras apresentações do espetáculo (FIGURAS 15-18).

Figura 15: Parte 1 do roteiro do espetáculo - Grupo e Getúlio.

QUANTÉ? GRUPO TRIPÉ

ROTEIRO CRIADO PELO GRUPO À PARTIR DE IMPROVISações.

• **DESLOCAMENTO (ENTRE CENAS) - AÇÕES COM SACOLAS** (VARIAÇÕES DE RÍTMO, VELOCIDADE, INTENSIDADE, PESO, DINÂMICA, PLANO, NÍVEL, ESPAÇO...)

- *Empilhamento
- *Soterramento (esconder alguém nas sacolas).
- *Organizar as sacolas e Saltar
- * Filas
- *Paredão (fazer uma fileira com sacolas nas mãos e impedir a passagem do público)
- *Sentar e olhar (as pessoas, os movimentos do espaço urbano)
- *Lançamento (das sacolas e corpos)

• **CENA/JOGO 01 – COMPRA VENDA ROUBO**

- A passagem do Deslocamento para a Cena 1 será feita com a distribuição das sacolas pelo espaço (círculo). Os atuentes trocam de lugar experimentando diferentes apoios nas sacolas ao som do áudio 01.

AUDIO 01: (Fernando Prado)

(TOM DE PROPAGANDA) Fazendo sua vida mais doce. A primeira impressão é a que fica. Quem pede um, pede bis. Tem 1001 utilidades. Não tem comparação. Só ele é assim. Um raro prazer. É impossível comer um só. Dê férias para seus pés. Emoção pra valer, Sorriso Saudável. Vale por um bifinho. Alguma coisa a gente tem em comum. É gostoso e faz bem. Venha para onde está o sabor. Bons momentos pedem um bom café. Energia que dá gosto. Eu sou você amanhã. O sabor da nova geração. Faz do leite uma alegria. As amarelinhas. Terrível contra os insetos. O sol na medida certa. Vende mais porque é fresquinho, ou é fresquinho porque vende mais. Sensível diferença. Você conhece, você confia.

De vez em quando vem cheiro de fritura.
Compre um salgado e ganhe um suco.

Mirem-se no exemplo da apresentadora Angélica: café da manhã: uma bisnaguinha com uma colher de sobremesa de requeijão + uma fatia de bolo de cenoura com calda de chocolate + sanduíche de pão integral com queijo branco + chá à vontade.

Figura 16: Parte 2 do roteiro do espetáculo - Grupo e Getúlio.

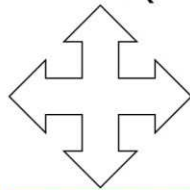
O que você faria com uns quilos a menos? Beba com moderação. Informe-se com seu médico.
 Tem muita coisa boa e muitas coisas bobas.
 Uns fingem ser estátua
 outros fingem ter status.
 Ou você tem, ou você não tem.
 O dinheiro nem sempre está presente, mas sempre tem algo pra comprar e como pagar.
 Retire a senha e aguarde na fila para atendimento.
 Aqui se compra vende e rouba.

- AO FINAL DO AUDIO TODOS SE REUNEM NO CENTRO.

Todos: Compro vendo e roubo. (explorar a esquizofrenia da sonoridade/visualidade das palavras).

-Composição improvisada a partir dos seguintes elementos:

1. (GRADE) - ANDAR/PARAR/CORRER



COMEÇA O AUDIO 02: MÚSICA: JACKSON DE AÇO - BOTECOELETRO SINAL PARA INÍCIO DA COREOGRAFIA (UNIÃO DE TODAS AS SEQUÊNCIAS). SONOPLASTIA – PESSOAS CONVERSANDO!

2. **SEM MÚSICA (GRADE) - ANDAR/PARAR/CORRER.) + DESCONSTRUÇÃO/DIÁLOGO DAS SEQUEÊNCIAS + SONORIDADES (RUIDOS, FRASES...)**

3. **TAMBÉM PODE ACONTECER:**

FILA – (O 1º. da fila, diz o que está vendo e os outros repetem jogando com a frase)

FILEIRA – Um tira uma almofada-pacote da sacola e se forma a fileira onde passam o pacote uns para os outros. Várias intenções. Aberto a exploração. Envolver o público no jogo.

4. **SEMPRE VOLTAR PARA A GRADE.**

5. **VINHETA MARIO BROS OVER!** VOLTAR LENTAMENTE PARA UMA IMAGEM DO GRUPO.

• **DESLOCAMENTO (ENTRE CENAS) - AÇÕES COM SACOLAS (VARIAÇÕES DE RÍTMO, VELOCIDADE, INTENSIDADE, PESO, DINÂMICA, PLANO, NÍVEL, ESPAÇO...)**

Parte 2 do roteiro inicial do espetáculo criado em conjunto entre os integrantes e Getúlio. Arquivo cedido por

Getúlio Góis. Ano: 2009

Figura 17: Parte 3 do roteiro do espetáculo - Grupo e Getúlio.

• **CENA 02 – TRANSPORTE DE MERCADORIA**

COMEÇA O AUDIO 03: MÚSICA: LA CUCARACHA

Cena de ações físicas coreografada a partir de experimentações que possam remeter a todo tipo de transporte de mercadoria (atividades logísticas necessárias para disponibilizar produtos e serviços no tempo certo, local certo e nas condições e formas desejadas, de maneira mais lucrativa ou eficaz em termos de custos.) – LAKKA

• **DESLOCAMENTO (ENTRE CENAS) –**

- (AVESTRUZ)

- (CAMINHAR COM SACOLAS NA CABEÇA)

• **CENA 03 – LIQUIDAÇÃO**

COMEÇA O AUDIO 04: FERNANDO PRADO.

Aqui você também encontra: cds importados no paraguai celular paraguai central america chaco chaco paraguay chile china chineses china paraguai chineses brasil chineses no brasil cidade de leste paraguai cidades do paraguai classificados paraguay colombia colombia paraguay colombia vs paraguay comercio china comercio paraguai comida típica de paraguay comida típica do paraguai como comprar no paraguai como comprar produtos chineses como importar produtos chineses.

Comprar produtos chineses compras do paraguai compras importados compras lojas paraguai compras no paraguai compras no paraguay computadores computadores paraguai comércio china comércio exterior china concepcion paraguay consecuencias da guerra do paraguai consulado de paraguay consulado do paraguai consulado paraguai consulado paraguay consumo china contrataciones paraguay costa rica cota paraguai cronica paraguay cti paraguay cultura de paraguay cultura do paraguai curiosidades do paraguai.

Produtos empresas produtos eua produtos exportacao produtos exportados produtos exportação produtos exportação produtos fornecedores produtos frango produtos hong kong produtos importacao produtos importados produtos importados china produtos importados chineses produtos importados da china produtos importados pela china produtos importação produtos importação.

Produtos produtos naturais chineses produtos no brasil produtos no paraguai produtos paraguai produtos portugal produtos principais produtos revenda produtos soja produtos sp produtos são paulo produtos tecidos importados da china telefone paraguai telefuturo paraguay tenis no paraguai tenis paraguai terere tiempo en paraguay tigo paraguay trabajo en paraguay trabajo paraguay tudo sobre o paraguai turismo turismo en paraguay turismo no paraguai turismo paraguai [www.turismo paraguay.com](http://www.turismo.paraguay.com)

Parte 3 do roteiro inicial do espetáculo criado em conjunto entre os integrantes e Getúlio. Arquivo cedido por

Getúlio Góis. Ano: 2009

Figura 18: Parte 4 do roteiro do espetáculo - Grupo e Getúlio.

- TIRAR A CABEÇA DA SACOLA.
- OLHAR PARA O OUTRO COM RELAÇÃO DE DISPUTA DE TERRITÓRIO.
- ESTENDER TECIDO. ORGANIZAR ROUPAS DE CORES ÚNICAS PARA CADA UM. INDIVIDUALIDADE.
- TEXTO:
- RICARDO – “OLHA O JEITO QUE VOCÊ FALA COMIGO RAPAZINHO. VOCÊ NÃO É MEU PATRÃO.”
- POLIANA – “EU JÁ PEDI ORIENTAÇÃO PRO PROCON. COMO SE DIZ O DITADO: EU SEI O QUE ESTOU FAZENDO.”
- DANIELA – “DEIXA EU TE PERGUNTAR UMA COISA: VOCÊ GANHA POR COMISSÃO.”
- THIAGO – “NINGUÉM SAI DAQUI SEM LEVAR NADA.”
- JAQUELINE – “MOÇA, EU COMPREI, EU TENHO DIREITO.”
- RICARDO COMEÇA A PROVOCAR DANIELA QUE RESPONDE. COMEÇA UMA BRIGA QUE DESORGANIZA O TERRITÓRIO DOS OUTROS.
- RICARDO PEGA NO CABELO DE DANIELA - MOVIMENTAÇÃO EM CÂMERA LENTA.
- TODOS SE MANIFESTAM EM CÂMERA LENTA TAMBÉM. VOLTAM PARA O RITMO NORMAL.
- THIAGO GRITA: OLHA O RAPPAAAAAA!
- PAUSA
- TODOS TENTAM ESCONDER A MUAMBA (ALMOFADAS)

CENA 04 – A LUTA DOS GORDOS

- SAMBA
- THIAGO E RICARDO LUTAM GORDOS.
- AS MENINAS PASSAM ENTRE AS PESSOAS, PROVOCAM, DANÇAM COM SUAS BUNDAS GIGANTES. A CELEBRAÇÃO DO EXCESSO. COMPRAR, COMPRAR ATÉ INCHAR.

TODOS AGRADECEM E VENDEM CDS AO FINAL

O roteiro acima representa o percurso e as ações que executávamos nas primeiras apresentações da obra. Pode-se perceber que essa proposição apresenta ações que deveriam ser seguidas durante a apresentação; contudo, ela permitia que cada indivíduo, dentro das orientações a serem executadas, tivesse autonomia para criar e estabelecer jogos e relacionamentos entre nós e com o público de forma aberta, mas sempre respeitando as diretrizes que deveriam ser realizadas para a evolução do espetáculo. Vale lembrar que esse roteiro foi criado por Getúlio junto com os intérpretes que faziam parte do grupo naquele momento, sendo eu, Ricardo, Jacqueline, Daniela e Poliana.

Já o roteiro abaixo foi reorganizado com a entrada de Cássio e Ana. Pode-se perceber que esse novo roteiro não difere muito do anterior, mas traz algumas indicações de ações e formas de estabelecimento de jogos entre os intérpretes e o público, bem como um detalhamento maior sobre a forma de execução das cenas e do espetáculo. Essa mudança, inclusive, dá-se pela forma mais organizada e metódica de Cássio, que nesse momento assumiu o papel de organizador da obra. Essas modificações foram pontuais e representaram uma potencialização das ações previstas no roteiro anterior. Segue, nas Figuras 19 a 23, o novo percurso que acordamos em realizar.

Figura 19: Parte 1 do roteiro do espetáculo - Grupo e Cássio.

ROTEIRO

1. CHEGADA DOS MUAMBEIROS

.Deslocamento - PRIMEIRO

Focalizar na relação/ambiente externo (relação com o outro, resposta ao outro, VOCÊ age motivado pelo outro - transeuntes e bailarinos)

Diminuir a tensão, a "dramaticidade", investir no jogo (view points: velocidades, distâncias, resposta kinestética) e não na personagem.

Ações dos ~~muambeiros~~ muambeiros (não tentar repetir o que "fazíamos", mas deixar que essas ações brotem do jogo, do "aqui e agora" da relação dos intérpretes):

- Lançar sacolas;
- Esconder sacolas/esconder-se dos outros;
- Saltos sobre sacolas;
- Composição (copiar forma, repetição, preencher o espaço vazio);
- Pausar (para observar o espaço);

Figura 20: Parte 2 do roteiro do espetáculo - Grupo e Cássio.

- Caminhar nos diferentes níveis (baixo, médio e alto) e diferentes lateralidades (frente, costas, lados esquerdo e direito).
 - Rolar as sacolas.

* Neste primeiro ^{momento}, o grupo mantém "forte/rápida" dinâmica na movimentação. O intuito é que os intérpretes se deixem afetar pela cidade, pela movimentação das pessoas (que passam e não param), pela pressa urbana, pelo excesso de informações (pessoas, telefone, outdoor, carros, buzina, conversas, letreiros, luzes,...). Assim, o grupo se insere no "caos" da cidade. (Não existe movimentos lânguidos/moles. ENERGIA, FORÇA, TÔNUS, PRECISÃO, EXPLOÇÃO, OBJETIVIDADE).

2. Empilhamento de mercadorias

. cada um dos intérpretes posiciona as sacolas numa pilha e estende o corpo no chão (um sobre o outro). Empilhamento de corpos e sacolas

* Aqui há "uma pausa", "um respiro" para o espectador. Quando o primeiro muambeiro ~~empilha~~ ^{empilha} puxa o ~~empilhamento~~ ^{empilhamento}, os outros param onde estão e observam: tanto a ação do outro

Parte 2 do roteiro do espetáculo reelaborado em conjunto entre os integrantes e Cássio. Arquivo cedido por

Cássio Machado. Ano: 2010.

Figura 21: Parte 3 do roteiro do espetáculo - Grupo e Cássio.

quanto o espaço ao redor, como se esperassem sem ~~sem~~ algo que está por vir.

3. BUSCANDO UM ESPAÇO PARA VENDER.

. Deslocamento - SEGUNDO

Desfeito o empilhamento, o grupo une-se num "bolinho" a partir da posição do Thiago no espaço.

Os muambeiros agora focam mais suas atenções em sua chefe (Ana). É perceptível, explícita a relação patrão/empregado, pois o grupo movimenta-se a partir de um comando externo, nesse caso, o comando da patroa. A cada comando HÁ UMA EXPLOSAO DO "BOLINHO" que se move em velocidade igual ou superior a 7 (ou 8 ou 9) para delimitar um espaço de venda a partir do desenho de formas geométricas. A cada forma concretizada o grupo se reúne em "bolinho" para aguardar novo comando e realizar uma nova forma. A sequência das formas é:

Parte 3 do roteiro do espetáculo reelaborado em conjunto entre os integrantes e Cássio. Arquivo cedido por

Cássio Machado. Ano: 2010.

Figura 22: Parte 4 do roteiro do espetáculo - Grupo e Cássio.

1ª - diagonal, 2ª - quadrado, 3ª - losango, 4ª - triângulo, 5ª - círculo (aqui se estabelece a arena como local apropriado para comercializar).

4. CÍRCULO DE VENDAS

AGORA vai ~~começar~~ a cena, o show, a dança. SIM! Agora, só agora, os muambeiros se preparam para dançar. Eles ~~recebem~~ recebem uma camiseta, que a patroa entrega escrita: ANUNCIE AQUI.

Fazem poses nas sacolas, caem, saltam, giram, trocam de lugar, disputam o espaço, empurram, trapaçam... Jogo de "exibicionismo". ~~Estão se vendendo para os espectadores. Querem aprovação ou por meio de um número de dança distorcem/encobrem a área para a patroa vender mães. Esta, ao mesmo tempo, tenta descolar uma moedinha para fazê-los dançar. Quando consegue vai até o centro da arena e joga a moeda. FOCO. Os muambeiros veem a moeda. En~~

Parte 4 do roteiro do espetáculo reelaborado em conjunto entre os integrantes e Cássio. Arquivo cedido por

Cássio Machado. Ano: 2010.

Figura 23: Parte 5 do roteiro do espetáculo - Grupo e Cássio.

tram no círculo. Eles dançam, eles dançam.
 Todos dançam. A patroa ~~volta~~ volta ao círculo. Dançam.

Música Mario Bros, vinheta video-game. 'Fim de expediente', 'sinal de perigo'. Os muambeiros tiram as camisetas, recolhem as malas. Voltam ao ritmo da cidade, voltam a confundir-se com os passantes.

→ REPETEM: ~~1º~~ 1º deslocamento e empilhamento.

5- Transporte de MERCADORIAS

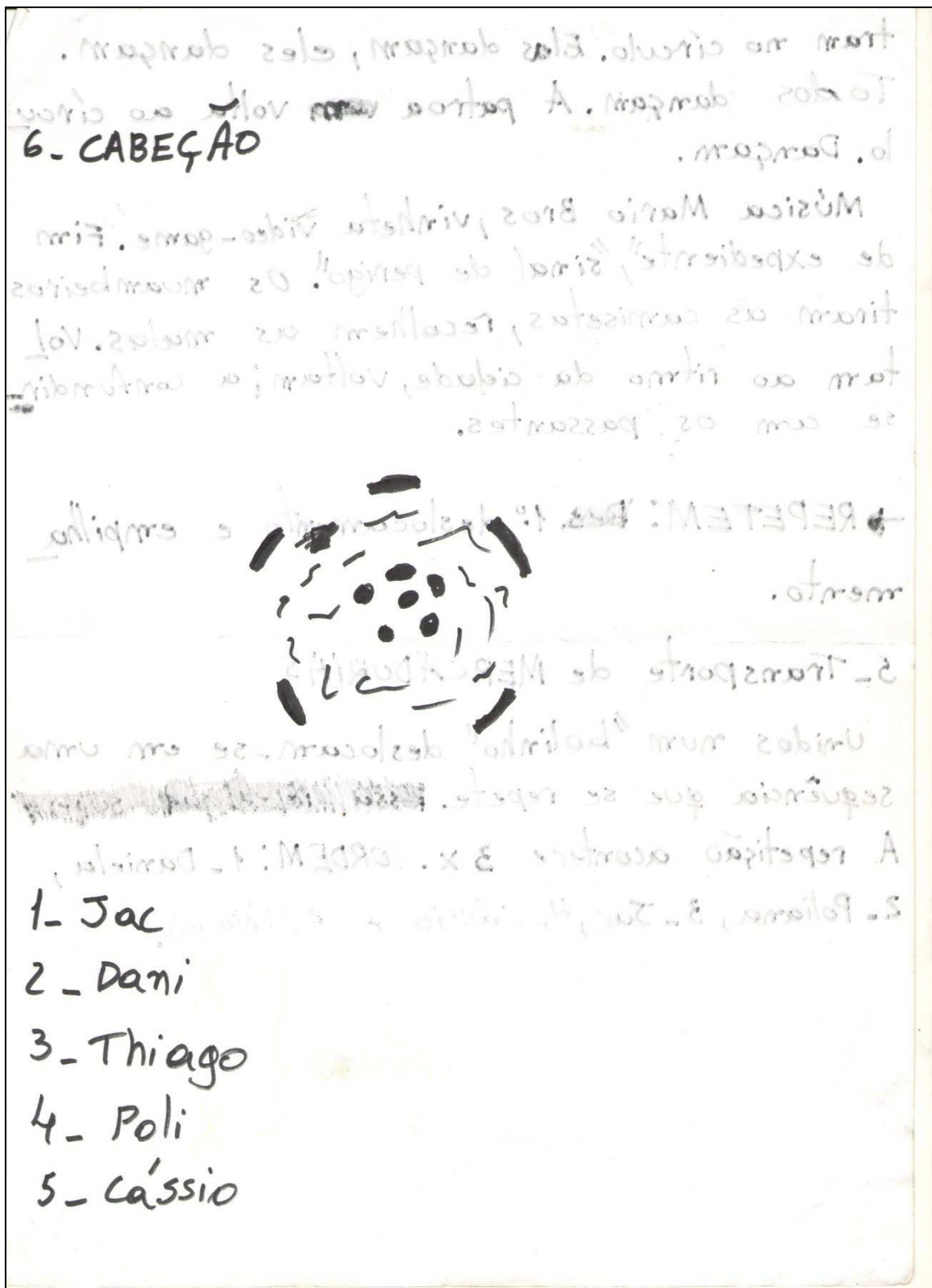
Unidos num "bolinho" deslocam-se em uma sequência que se repete. ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~

A repetição acontece 3 x. (ORDEM: 1- Daniela, 2- Poliana, 3- Jac, 4- Cássio e 5- Thiago).

Parte 5 do roteiro do espetáculo reelaborado em conjunto entre os integrantes e Cássio. Arquivo cedido por

Cássio Machado. Ano: 2010.

Figura 24: Parte 6 de roteiro do espetáculo - Grupo e Cássio.



Parte 6 do roteiro do espetáculo reelaborado em conjunto entre os integrantes e Cássio. Arquivo cedido por

Cássio Machado. Ano: 2010.

Com a entrada de Cássio e a reelaboração do roteiro, o espetáculo manteve-se com essas diretrizes, sendo que, assim como na execução do modelo anterior de roteiro e de ações, tínhamos toda a liberdade de jogarmos com as circunstâncias e os imprevistos que eram imperativos em nossa apresentação. Afinal, decidimos pela criação de um roteiro justamente por entendermos que são orientações para a evolução e o desenvolvimento do espetáculo diante de nossas proposições, e não um modelo que nos tolhia a liberdade e a autonomia de criação e jogo.

2.5 - Quanté – descrição da obra

Cena 1: Chegada/Apresentação dos muambeiros

Para o início do espetáculo, era selecionado um ponto de onde saíamos para o jogo/apresentação. Nesse ponto inicial, estavam todos os intérpretes parados, cada um em uma composição de imagem. Já nesse momento, mesmo parados para começar o espetáculo, estávamos em estado de prontidão, de dilatação, de escuta e jogo.

Assim, no momento combinado pelos intérpretes, iniciávamos nosso percurso até o ponto onde aconteceria outra cena. Nessa trajetória, tínhamos algumas ações-objetivos a realizar. O jogo começava com uma qualidade de movimento mais tonificada, com mais tensão, pois o intuito era que chegássemos no espaço, o que requeria um maior grau de tonicidade. À medida que o caminho ia sendo percorrido, executávamos ações como saltar sobre as sacolas, criar imagens em composição com outros intérpretes, com o espaço e os transeuntes, parar e observar o espaço, a cidade, lançar sacolas, esconder-se entre as sacolas, esconder as sacolas e caminhar em diferentes níveis e lateralidades.

Essas ações não estavam condicionadas em um encadeamento que deveria ser seguido, pois a ideia era que essas ações, definidas como elementos que pudessem ser acessados, fossem acionadas para a composição em jogo, no aqui e agora que a ação exigia. Investíamos no jogo entre nós, entre nós e os elementos externos, entre nós e os transeuntes. Assim, a premissa do jogo norteava todo o espetáculo. Prontidão. Escuta do coletivo. Seleção. Escolha. Composição.

Não tínhamos o intuito de criação de personagens, assim não existia uma psicologização desses muambeiros; porém, ligávamo-nos à ideia de persona, de uma máscara, apenas para que o público tivesse alguma referência para se apoiar. Para tanto, tentávamos minimizar qualquer

tipo de dramatização que pudéssemos ter. Éramos os atores em estado de jogo, representando o universo dessas personas, mas antes de tudo éramos os intérpretes nesse estado de prontidão, escuta e diálogo.

Enquanto o grupo de muambeiros realizava essas ações para chegar ao ponto em que aconteceria a próxima cena, tínhamos uma intérprete caracterizada como uma cafetina, uma vendedora de mãos, traficante de pessoas, caminhando pelo espaço e realizando suas vendas, trazendo junto de si uma caixa de som transportada em um suporte com rodinhas e um álbum com imagens de diversos tipos de mãos. De certa forma, essa mesma cafetina também direcionava o coletivo de intérpretes para onde as cenas aconteciam, bem como o público, que passava a deslocar-se com o espetáculo.

Cena 2 – Empilhamento de mercadorias

Essa cena configura-se como uma cena de transição. Nela, o intérprete responsável pelo início do empilhamento selecionava o espaço em que a ação aconteceria e colocava sua sacola no ponto determinado. Assim que colocava seu artefato no chão, esse mesmo intérprete deitava-se ao lado de sua sacola. Esse era o comando para que a cena de empilhamento acontecesse. Um a um, cada intérprete executava a mesma ação do primeiro, que permanecia deitado; construía-se, assim, uma imagem de sacolas empilhadas, bem como de muambeiros empilhados.

Essa cena representava, em alguma medida, um respiro, tanto para os espectadores quanto para os intérpretes, pois ela determinava o momento de deslocamento e pausa. A ideia era que, nesse momento de empilhamento, instaurasse-se uma percepção de espera, de olhares perdidos, de contemplação do espaço, de um tempo em que se apresentasse algo que pudesse acontecer e modificar a dinâmica instaurada.

Após esse momento de pausa, os muambeiros seguiam o percurso buscando agora novo espaço para instaurar o espaço da venda. Nesse trajeto, os intérpretes se deslocavam buscando o agrupamento e desfazendo-o o tempo todo, sempre observando Ana, que representava o patrão. Nesse deslocamento de busca pelo espaço de venda, ia-se criando, ao longo do percurso, formas geométricas, sempre em relação a Ana.

Cena 3 – Círculo de vendas

Após a caminhada, os intérpretes chegavam ao local onde faziam suas danças de venda. Criava-se um círculo em que todos estavam dispostos em suas sacolas e preparavam-se para dançar. Esse momento representava a mostra de suas habilidades, o lugar de divulgação, de fazer-se visto; então, todos utilizavam suas “habilidades” para mostrar ao público seus atributos. Os intérpretes dançavam, caíam sobre as sacolas, faziam pose, trocavam de lugar, disputavam espaços, trapaceavam e exibiam-se para que a patroa (vendedora de mãos) pudesse vender seus produtos. Após esse momento, colocava-se uma música, e todos os intérpretes realizavam suas coreografias. Ao fim dela, todos partiam para o deslocamento e novamente tentavam se camuflar entre os passantes.

Cena 4 – Transporte de mercadorias

O deslocamento pelo espaço seguia sempre fazendo uso de jogos anteriores, utilizando formas e níveis diferentes, saltando, empilhando corpos e sacolas e compondo formas, repetições, pausas e caminhadas. Assim que chegávamos a outro ponto do espaço, iniciávamos a cena de Transporte de mercadorias, em que o grupo se reunia em bloco e iniciava uma sequência coreográfica que se repetia três vezes. Nesse momento, iniciávamos sequências de carregamento de corpos como se fossem mercadorias que estavam sendo vendidas, expostas ao consumidor: mostrávamos etiquetas de descontos, vendíamos partes de corpos, exibíamos todos os produtos. Ao fim dessa parte, iniciávamos o que chamamos de cabeção, em que os intérpretes colocavam suas cabeças dentro das sacolas cheias de almofadas e caminhavam pelo espaço com as grandes sacolas até a cintura, mostrando todas as etiquetas e marcas que estavam fixadas nas sacolas. A ideia era que fizéssemos uma crítica ao modelo de consumo que vivemos, soterrados por toda a lógica de compra e venda, desejando marcas, endividando-nos, vivendo de aparências por termos determinadas marcas e marcados por um forte apelo mercantil.

Cena 5 – Feira

Assim que tirávamos nossas sacolas da cabeça, iniciávamos a cena final do espetáculo. Nesse momento, enquanto tocava uma música, íamos retirando nossas sacolas de venda e os objetos de comercialização e íamos montando nossas “barracas” de venda, dançando e apresentando nossas sequências coreográficas. Concomitantemente a isso, íamos apresentando nossas

mercadorias, tentando “ganhar no grito” de todos os outros intérpretes, gritando e gesticulando, tentando trazer o público consumidor para perto para tentar vender nossos produtos. Nesse momento, toda sorte de mercadorias era vendida, e um alvoroço instaurava-se, um volume de gritos, sonoridades, discussões e tentativas de conquista territorial.

Enquanto esse alvoroço acontecia, uma dupla de intérpretes começava a brigar, e, quando entrava a música, todos ficavam em câmera lenta, realizando todas as ações de modo controlado e lento, uma escolha estética para mudar o clima da cena e também para dar um pouco de humor. Em um momento específico, um grito anunciava o “rapa”, os policiais e vigilantes que apreendem as mercadorias dos muambeiros. Após esse sinal, todos corriam para as almofadas, tentavam esconder suas mercadorias em suas roupas e buscavam ajuda com os passantes para poder esconder toda a mercadoria. Assim que conseguiam, iniciava-se uma música, e todos dançavam pelo espaço na tentativa de esconder, camuflar, enganar as autoridades.

Assim que a música acabava, os intérpretes iniciavam a venda, agora real, dos CDs contendo as músicas do espetáculo. A venda era praticada por R\$ 1,00 ou negociada de acordo com o que as pessoas tinham ou estavam dispostas a trocar.

CAPÍTULO III

3. Primeiros apontamentos sobre os eixos temáticos elencados

Um carro. Vários viajantes ansiosos pela viagem. Um condutor é escolhido. Todos juntos nesse mesmo veículo. Um itinerário é proposto. A viagem se inicia...

Metaforicamente, vejo a criação cênica como uma tessitura de emaranhados, um aglutinante de diversos vetores, de vários vividos, de experiências, afetos, reflexões, diálogos, escolhas. E pensando sobre o *Quanté*, veio-me a imagem de uma viagem. Uma viagem nem sempre com destino certo e quase sempre cheia de surpresas. Com o itinerário proposto, aqueles viajantes, mochileiros destemidos que se agruparam de forma meio incerta, compartilharam do caminho, seguiram viagem, querendo chegar a algum lugar em que todos pudessem se divertir, desfrutar.

Nessa viagem, convidamos o condutor, aquele que conduziu o carro, mas ciente de que os tripulantes estavam ali, com ele, confiando em sua direção, compartilhando e se alimentando das mesmas paisagens. A cada parada, reconheciam-se novos lugares, novos horizontes, as experiências afetavam a todos, e o caminho seguia. Nem sempre as estradas eram planas;

encontravam-se bifurcações, redirecionava-se a bússola, encontravam-se novas paragens. Mas ainda na busca desse lugar de desfrute.

Às vezes, gastávamos muito tempo em estradas que davam a lugar algum, e outras vezes rasgávamos os mapas. Algumas vezes, andávamos rápido demais e não desfrutávamos das novas descobertas. Outras vezes, preferimos nem parar e seguíamos, mesmo quando, cansados, pedíamos uma pausa para esticar as pernas, revigorar o olhar, passar a noite e acordar com um novo horizonte. Alimentávamo-nos de novo, até que, quando menos esperávamos, já havíamos chegado. Aquele lugar estava ali; nem sempre o mesmo desejado por todos, mas era o que tinha a capacidade incutida de fazer todos desfrutarem, um lugar de prazer, um regozijo.

Assim, acredito que os processos de criação de uma obra artística, especialmente a vivenciada por mim e os outros integrantes do Tripé na criação desse espetáculo, representaram essa viagem nem sempre linear ou tranquila, mas uma viagem que foi conduzida por alguém que esteve o tempo todo dialogando com os tripulantes, decidindo juntos as rotas da criação e compartilhando a ansiedade e os medos do caminho. Obviamente, todos os processos artísticos são imbuídos de um certo grau de incertezas e inquietações, de dúvidas e questionamentos sobre os caminhos da criação, o que também vivenciamos em nossa viagem. Foram muito encontros, desapegos, abandonos, surpresas e construções.

Ao construir nossa obra, acessamos diversos procedimentos e ferramentas, ora do teatro, ora da dança, ora do contato-improvisação, incluindo *viewpoints*, jogos de composição etc. Esses mecanismos acessados revelaram-se como lugares de pausa na viagem, lugares de alimento, de prazer, de diversão, de esticar as pernas e saborear cada um com o tempo que tínhamos e da forma que conseguíamos.

Portanto, apresentarei agora alguns eixos que emergiram das primeiras análises do processo de criação do espetáculo que, acreditamos, podem colaborar para a elaboração de uma sistemática para melhor compreendermos tal processo de criação do espetáculo e tecermos algumas considerações sobre esses elementos, que foram substanciais para que a viagem nos levasse à obra que construímos.



CORPO



3.1 - Corpo

A possibilidade de desenvolver um estudo mais aprofundado sobre o processo vivenciado, tendo como ênfase a questão do corpo, permitiu o reconhecimento de um aspecto que compreendeu todo o trabalho do grupo, uma vez que esse recorte da corporeidade esteve sempre presente ao longo das pesquisas e criações. Todavia, esse aspecto, o corpo no teatro e em processos criativos, sempre esteve em discussão por grandes teóricos. Assim, não é pretensão aqui refazer o percurso já desbravado por esses especialistas, mas utilizar suas investigações para subsidiar um olhar sobre essa dimensão da composição teatral. Tampouco é nosso objetivo verticalizar a discussão em formas e técnicas de representação, mas construir um percurso reflexivo sobre a forma com que o Tripé dialogava com o corpo em seus processos.

Contudo, discutir o conceito de corpo na cena contemporânea parece-me uma tarefa hercúlea, visto que as configurações e denominações de corpo e de contemporâneo são orbitadas por pluralidades, adjetivos, técnicas, discursos e implicações que determinam, assim, essa dificuldade. De toda forma, sigamos...

O evento teatral apenas se concretiza no encontro de corpos em um determinado lugar. Tanto o corpo do ator (emissor dos signos) como o do espectador (receptor e intérprete dos signos) devem coparticipar desse momento para que o evento formalize-se. São corpos que se comunicam e que se relacionam em um determinado tempo-espço.

Se os corpos são imbuídos de emissão e recepção de signos, são também geradores de discursos que, juntamente a outros elementos do acontecimento teatral, elaboram uma dramaturgia cênica, sendo que cada um desses componentes da criação inter-relacionam-se tecendo perspectivas que atuam dialogicamente na construção da obra, construindo um discurso polifônico. O teatro tem uma natureza intersemiótica que elabora e opera não apenas pelo discurso verbal, mas também pelo gestual, musical e plástico. Sendo assim, o corpo, como um elemento do evento teatral, figurou como importante objeto de pesquisa e de ponto de partida de várias de nossas criações.

Ao retomar mentalmente os vividos do grupo, visualizo a intensidade com que os corpos operavam em estados de atuação, em momentos de ensaios e nos processos de criação. As

experiências corporais de cada integrante nutriam o coletivo, instigavam, impulsionavam, e percebo que nossos caminhos criativos sempre partiam e foram conduzidos por esse médium²².

Dito isso, ao longo da pesquisa, percebeu-se a ênfase no aspecto corporal, que aqui será tratado pelo viés do corpo híbrido²³. Esse conceito apresentou-se como um recorte pertinente dentro do território conceitual sobre as possibilidades e concepções do que seja o corpo na contemporaneidade, em que as fronteiras conceituais são borradas, os olhares são deslocados, e novos pontos de vista são exercidos constantemente.

Para dialogar com essa proposta de corpo híbrido, interessam-me as palavras de Greiner (2007), que traz a ideia do corpo como um sistema, opondo-se à ideia de um corpo como mero instrumento de ação ou produto do meio e percebendo-o como um corpo que está a todo momento se reelaborando e se atualizando por meio de processos cognitivos, motores e afetivos, extrapolando o ideal cartesiano de que o corpo é uma matéria dominada pela razão. O corpo enquanto sistema reorganiza-se, atualiza-se e se reestrutura à medida que novas informações são instauradas.

Só que esse sistema apresenta um alto grau de complexidade, pois ele age em níveis biológicos e culturais e efetiva trocas intermitentes com o ambiente. Assim, considerando todos esses câmbios, Greiner (2007) afirma que o corpo e o ambiente constroem-se e influenciam-se mutuamente; assim, não se pode considerar que o corpo seja produto do meio, porque ele não é só produzido por este, mas também o produz. Esses componentes, tanto os biológicos quanto os culturais, assinalam um ativo sistema de interações que se realizam e se potencializam no corpo.

Nesse território que nos propusemos a pensar, o corpo, que é imbuído de interações, atualizações e reestruturações, que constrói discursos cênicos dialogando com naturezas múltiplas do corpo e que se apresenta de forma híbrida, dialoga não somente com a perspectiva do grupo, mas também com uma aceção cênica em que os discursos e linguagens flertam entre

²² Esse termo foi utilizado na tese de doutorado de Júlio César de Souza Mota, ao falar da opção pela palavra médium, em vez de meio, sob o espectro do corpo. Assim, afirma que “A opção terminológica pelo uso da palavra médium, ao invés da palavra meio, se dá como forma de destacar o papel co-participativo que a ideia de um médium propõe, que difere da ideia de total passividade normalmente associada à palavra meio. O médium, por força de sua natureza, participa ativamente da ação que media” (MOTA, 2006, p. 20).

²³ Tive contato com esse termo em um artigo de Keila Fonseca e Silva (2008), *Uma compreensão sobre o corpo no teatro pós-dramático: o corpo híbrido*, em que a autora compartilha da ideia de um corpo cênico formado, constituído de interações artísticas – diante de tanta pluralidade de técnicas e estéticas –, que estabelece diálogos cênicos de naturezas múltiplas do corpo.

si e apresentam naturezas múltiplas e interativas com o corpo, sendo elas teatro, dança, música, artes visuais etc.

A ideia incorporada é a de um corpo expressivo que experimenta e dialoga com diferentes linguagens, criando um corpo vivo, dilatado. Eugenio Barba (1995) apresenta um pensamento sobre a prática atoral que endossa a importância de que os atores experimentem diferentes técnicas corporais, para que, assim, possam adquirir uma dimensão extracotidiana: um corpo com vida, pulsante.

Sobre isso, Lehmann afirma que

O corpo vivo é uma complexa rede de pulsões, intensidades, pontos de energia e fluxos, na qual processos sensório motores coexistem com lembranças corporais acumuladas, codificações e choques. Todo corpo é diverso [...] (LEHMANN, 2007, p. 332).

É nesse movimento de experimentação e interação entre diferentes recursos expressivos que o corpo vai se construindo e se reconstruindo, na medida em que vivencia novas experiências, sensações e subjetividades com esse complexo sistema, como já mencionado por Greiner (2007).

Segundo Keyla Fonseca e Silva (2008), “o resultado dessas interações descritas é um corpo híbrido, que não segrega corpo e mente, que não rejeita subjetividades, que se constrói na zona do ‘entre artes’, nos interstícios, que cria novas cenas na contemporaneidade e é criado por elas”. Sob essa perspectiva, as práticas e pesquisas do grupo mostraram-se em consonância com a ideia de corpo híbrido, que dialoga com princípios de um corpo complexo, que exige vitalidade, presença, pulção, mas que não se ancora apenas em uma prática corporal, que se nutre dessas ‘zonas entre’, na intersecção de linguagens, revelando a potência de um corpo múltiplo, que opera na contemporaneidade e de fronteiras tão borradas. A cena contemporânea agora se constrói na interação de diferentes textualidades, e não está mais centrada em um discurso verbal/textual.

Os aspectos da cena contemporânea, que admite novas textualidades para além da construção cênica por meio de discursos textuais – tampouco sem dialogar com outras linguagens para seu fazer artístico –, estimulam o conceito de um corpo que é construído em interação, em redes de informações – corpos que geram diferentes conformações –, e que pode ser percebido entre a terminologia, o pensamento e, sobretudo, a prática do Tripé, mesmo não sendo consciente dessa definição naquele momento.

Assim como no conceito de corpo híbrido, reconheço, em nossas vivências, aspectos que se convergem em uma prática teatral surgida na década de 1970, chamado de Teatro Físico. Esse gênero teatral apresenta algumas problemáticas vinculadas à própria essência do labor teatral, pois poderia existir algum teatro sem a materialidade do corpo do ator? Um teatro que não seja corporal? Então qual a especificidade e a importância do gênero Teatro Físico dentro da produção cultural contemporânea? Qual o seu entendimento? Essas questões apresentaram-se como disparadores para reconhecer que conceitos e movimentos estéticos estão circunscritos em um recorte histórico-social-cultural, e, para entender de forma mais clara tais nomenclaturas e os traços constitutivos de um movimento estético, é necessário considerar o espaço no qual foram criados.

Lúcia Romano (2008) apresenta um panorama sobre esse gênero teatral, acessando diversos teóricos e autores para traçar um percurso histórico do surgimento da terminologia e as decorrentes definições e possibilidades de sua identidade. A autora sugere que o termo tenha sido propagado na Inglaterra, e que, em seu gérmen, o Teatro Físico inicialmente tenha sido um movimento estético que desenvolvia suas atividades numa perspectiva de hibridação e borramento entre linguagens estéticas, enfatizando a materialidade do evento e a materialidade corporal. O Teatro Físico como prática cênica evidencia o corpo como o principal médium de expressão e comunicação, contrapondo-se a uma forma de teatro logocêntrica, excessivamente verbal. Logo, a reivindicação dessa prática reside no retorno da corporeidade em cena em função de uma teatralidade específica.

Essas peculiaridades levaram-me a pensar que o *Quanté* poderia apresentar algumas similaridades estéticas e constitutivas com elementos da prática cênica do Teatro Físico, uma vez que a obra elaborada por nós tinha, como principal médium expressivo, nossos corpos, apresentava interfaces com outras linguagens artísticas e estava num espaço fronteiro entre a dança, o teatro, a performance e as artes visuais (nesse caso, pensando em intervenções urbanas).

Todavia, a terminologia desse gênero teatral é um tanto quanto nebulosa, pois esse termo configurou-se em circunstâncias muito específicas de uma produção europeia nos meados da década de 1960 e 1970, no Reino Unido. Alguns críticos britânicos tentaram circuncidar aspectos dessa produção para defini-la e viam a matriz do Teatro Físico em grupos teatrais não engajados do Reino Unido, que se remetia a produções alternativas, com estilos denominados de *alternativos*, *underground*, *experimental* etc. A escolha dessa terminologia relacionava-se

diretamente ao fato de essas produções estarem à margem dos trabalhos subvencionados e à filiação dos grupos a tradições de vanguarda.

Já para outros críticos, esse modelo de produção, que em sua essência trazia o cruzamento de linguagens, sofria a exclusão imposta pelos três Ms: mídia, mercado e ministério. Esses elementos atuavam sobre as produções tratando-as como categorias marginalizadas de experiências artísticas.

Naquele momento de tentativa de definição das produções do dito Teatro Físico, ainda no Reino Unido, criado na fricção de linguagens, de composição de formas artísticas experimentais imbuídas de uma oposição ao teatro tradicional e à cultura oficial, os grupos elaboravam pesquisas de linguagem e resgatavam também um discurso político, que obviamente era necessário considerando-se as condições de criação e a apropriação da sociedade diante de suas produções. Essa certa “disposição política-ideológica” (ROMANO, 2008, p. 31), característica do gênero, preocupava-se em questionar certos conceitos e estruturas dominantes na sociedade, inaugurando práticas diferentes e novos métodos de trocas culturais, uma vez que sua estreita relação com as forças do mercado impôs certas questões a essa prática teatral que condicionaram também esse lugar de transgressão.

Um relatório gerado pelo Terceiro Simpósio Europeu de Mímica e Teatro Físico revelou algumas características do fenômeno, pois o encontro prospectava discutir sobre novas formas de teatro corporal, definir fronteiras, discutir sobre o borramento de linguagens nesse novo gênero, pensar essa prática e identificar suas características. No referido documento, o termo Teatro Físico foi utilizado para definir um tipo de teatro que não tem, como ponto de partida para sua construção, o texto escrito, e em que a colaboração de todos os criadores envolvidos é crucial.

Segundo Romano,

[...] o relatório destaca a dimensão política do Teatro Físico, ao avaliar como essa forma de fazer teatral vem restabelecer a importância do corpo humano enquanto instrumento expressivo, com o emprego das possibilidades oferecidas pela dança, artes visuais e teatro. (ROMANO, 2008, p. 34).

Ela complementa afirmando que

O lugar do Teatro Físico seria a fronteira entre a dança e o teatro, um local habitado pela ênfase na corporeidade, onde se questiona o papel da linguagem na criação das coisas e indivíduos, num processo social e ideológico, e afirma-

se o corpo no espaço como condição *a priori* para o surgimento do corpo social. (ROMANO, 2008, p. 36).

Acredito que as convergências entre a escolha estética e as criações elaboradas pelo Tripé flertem com aspectos desse gênero. Nas definições sobre o Teatro Físico, constantemente são referenciados profissionais da dança, pois há uma estreita relação estabelecida entre a dança e o teatro, uma vez que se considera o corpo, nesse gênero teatral, como promotor principal das criações cênicas e como responsável pela comunicação imediata com os espectadores. Além disso, o tema proposto no espetáculo sugere um compromisso dos integrantes com discussões contemporâneas, que buscam um relacionamento que extrapole uma participação passiva do espectador, mobilizando-o a um pensamento reflexivo. Além disso, tínhamos uma dinâmica muito experimental em nossa prática, sempre buscando fricções em nosso processo, num movimento de experimentações constantes entre nós e nossos espectadores.

Obviamente, o pensamento que vigora neste momento não é o de cercear a prática do grupo nesse conceito, nessa redoma terminológica, pois isso impossibilitaria outros pensamentos que pudessem agregar à discussão. Essa aproximação foi feita tão-somente para sinalizar que existem, historicamente, movimentos que buscam novas formas de discursos cênicos, de naturezas intertextuais, e que, agora e no momento no qual criamos nossa obra, estávamos também requerendo a possibilidade de conduzir nosso processo de forma não hierárquica, construindo discursos cênicos que não se apegassem a um formato rígido técnico e nos encantando com novas descobertas, que se reconstruíam na tensão de novos limites e assentamentos.

Na proposta que buscamos desenvolver, o corpo, enquanto agente expressivo e espontâneo, vivo e ritualístico, opera, por meio da linguagem teatral, todas as suas potências, sejam elas semânticas, representações simbólicas, de linguagem, lógicas e perceptivas. Mas o importante é que ele esteja ali: na dança de movimentos e relacionando-se com outros corpos, pois é naquele momento que eles comungam suas potências e se afetam.

Essa ideia de afetar e se deixar afetar, a composição inerente de sentidos que emergem do encontro com o outro e a poesia que é construída em conjunto com aquele que comunga com os atores no espaço-tempo na construção de uma comunicação e sentido, fazem-me repensar os encontros que tivemos nos vários lugares por onde passamos, nas delícias e dificuldades desses jogos. Digo isso pelo fato de que não tínhamos, em nosso espetáculo, cenas lineares, nem mesmo diálogos verbalizados entre os intérpretes; contudo, a comunicação e o jogo entre

intérpretes e público era operacionalizado pela mediação dos corpos, pelas relações estabelecidas em jogo entre os envolvidos: corpos que jogavam, que seguiam, que se apresentavam curiosos, desconfiados. Por isso, o corpo era tão importante para nós, pois, além de um agente criador, expressivo, potente, vivo e complexo, ele representava nosso percurso e nosso local de chegada, a criação de novas redes de relação, amplitude de potência, de afetos.



**PROCESSO
COLABORATIVO**

ou

**criação
coletiva**

3.2 - Processo colaborativo ou criação coletiva

Neste estudo, ainda tivemos a oportunidade de discutir outro elemento ao aprofundarmos sobre questões de formas de agrupamentos coletivos e os processos de criação artísticos. Na dinâmica operada pelo grupo em seu processo de montagem, ficou evidente a autonomia e a colaboração dos intérpretes no desenvolvimento da obra, fosse por meio de criações de cenas, fosse pelo envolvimento de cada um nas diferentes frentes que o trabalho exigia, fosse pelo diálogo e pela reflexão que eram constantes, ou até mesmo pelo *modus operandi* do coletivo. Essas particularidades desenvolvidas no processo foram chegando a mim questionando-me como um grupo que vivenciou tantas mudanças, tantos deslocamentos, de um coletivo tão singular, pôde criar suas obras da forma como foram criadas.

Para entender melhor as questões colocadas, e acessando teóricos, fomos conduzidos a dois conceitos que, de certa forma, apresentam a mesma raiz: *a criação coletiva* e o *processo colaborativo*. E por que isso é importante? Porque, além de clarificar os conceitos e terminologias, podemos entender melhor como o coletivo dinamizava suas produções e como isso afetava ou não suas criações e formas estéticas.

Foi dito anteriormente que o processo de criação tinha um condutor (organizador das cenas-ideias), que alimentava os intérpretes com diferentes estímulos e propunha a criação de cenas. Esse organizador também era responsável pelo refinamento das ideias que eram levantadas e executadas em sala de ensaio. Os intérpretes tinham autonomia para elaborar e reelaborar os estímulos e propor diante das solicitações-indicações que eram trazidas por esse condutor. Mas, em termos mais conceituais, o que poderia ser esse processo? Como distinguir o que seria uma criação coletiva de um processo colaborativo? Quais as similaridades? E as discrepâncias? Ou serão termos que referenciam uma mesma prática? O que o próprio coletivo entendia desses processos de criação? O que diziam sobre essas diferenças? Qual era o entendimento dos intérpretes sobre esses conceitos? Será que fazia alguma diferença dentro do processo criativo saber a distinção entre essas terminologias?

Antes de qualquer coisa, é necessário entender que o grupo Tripé, como seu próprio nome diz, era um GRUPO, um coletivo que, a meu ver, já se difere de outras modalidades, como companhia ou confraria, não apenas por questões terminológicas, mas ideológicas e identitárias. Não que os processos e criações de grupos não as tenham, mas me parece que existe

uma ideologia, um ligame anterior à demanda mercadológica, que se apresenta para mim em um nível mais afetivo-ideológico-conceitual-social-artístico do que nas companhias.

O grupo Tripé tinha uma perspectiva de teatro de grupo²⁴, um entendimento de que os intérpretes/integrantes em organização e hierarquia estavam todos no mesmo lugar; havia horizontalidade e autonomia de todos. Apesar de termos, dentro da estrutura do grupo, nossos posicionamentos e desejos, estes eram comungados e compartilhados entre os integrantes. Existia um desejo de continuidade das pesquisas estéticas iniciadas, um ideário artístico que era comungado com cumplicidade e confiança. Todos eram pertencentes e pertencidos.

Sendo assim, esse próprio modelo de agrupamento indicia sobre nossa relação com a produção artística, com nosso projeto estético, que é percebido em nossas obras. Nesse sentido, os aspectos apresentados dialogam com um movimento iniciado nas décadas de 1960 e 1970, sobretudo na América Latina, com produções que advinham da necessidade de romper com estruturas que circundavam os modelos de teatro vigente, como o teatro de costume e as comédias, e também com paradigmas estrangeiros.

Esse movimento, chamado de Novo Teatro²⁵, insurgiu com coletivos que utilizavam o teatro como expressão contra o colonialismo cultural e como forma de reafirmar suas identidades. Na década de 1960, o teatro brasileiro, sob a influência de coletivos estrangeiros, mobilizou-se por caminhos rumo a uma tentativa de nacionalização do teatro, apurando seus traços estéticos e formas de atuação em busca de uma forma de afirmação de uma brasilidade em cena.

Nessa mesma década, sob influência do *Living Theatre*, o grupo Teatro Oficina, encabeçado por José Celso Martinez Correa, experimentou novas formas de produção de seus trabalhos, revendo paradigmas sobre a organização interna de seu coletivo, formas de criação, métodos, divisão de trabalho e a relação com os espectadores no ato de fruição artística. Além

²⁴ Forma de organização e produção teatral compartilhada em um núcleo de atores conectados por um mesmo projeto estético e ideológico, com trabalhos continuados e de repertório sob a perspectiva de continuidade.

²⁵ Segundo Luciana Magiolo, “Historicamente surge no final da década de 50, estendendo-se por todo continente latino-americano; o termo Novo Teatro, aceito por todos desta época, advém da necessidade de marcar o momento de ruptura com a estrutura que circundava os modelos do teatro vigente, sendo o teatro de costumes, a comédia rasteira e a influência das companhias estrangeiras. Neste sentido o movimento está representado por dramaturgos e artistas que lutaram contra o colonialismo cultural e que ao longo de suas experiências encontraram no teatro um veículo de expressão popular. A definição como movimento se dá na medida em que este está conformado por um conjunto de grupos com características que lhes conferem identidade própria, que são realizadores de espetáculos teatrais e adquiriram como ponto fundamental uma relação direta com o público; ao mesmo tempo em que mantém o diálogo com sindicatos e representantes dos movimentos de luta dos trabalhadores” (MAGIOLO, 2006.).

do Teatro Oficina, vários outros grupos no Brasil, como Oí Noiz AquiTraveiz, Imbuaça, Tá na Rua, Vento Forte, Pod Minoga e Asdrubal Trouxe o Trombone, iniciaram esse movimento de revisitar e ampliar suas formas de produção artística por meio de uma tendência chamada de criação coletiva²⁶.

É importante ressaltar que, nesse momento, no Brasil, instaurou-se a ditadura militar. Esse período, com suas instabilidades político-sociais, definiu em grande parte a perspectiva de uma criação coletiva no teatro de grupo brasileiro, pois este surge como um pensamento de oposição ao modelo tradicional de produção teatral. Segundo Fischer, “o teatro de grupo brasileiro deixou de ter uma atitude abertamente aguerrida e revolucionária para ir ao encontro de experimentações vanguardistas, como alternativa de abordagem e sobrevivência” (FISCHER, 2010, p. 33). Diante disso, esses coletivos experimentaram novas formas de criação artística, bem como novos modelos de organização coletiva. É importante ressaltar que esse movimento tem um grande apelo ideológico e libertário, condizente com a realidade histórica, política e social de sua época, que gerou produções marcadamente experimentais e de forte senso identitário.

Uma das características matriciais dessa modalidade de criação coletiva é uma política organizacional participativa, na qual a colaboração dos integrantes em sua totalidade determinava a obra. Essa totalidade refere-se a todas as funções e demandas inerentes ao processo de criação da obra, havendo, por conseguinte, um acúmulo de funções por parte de todos e uma exigência de aprimoramento e empoderamento de responsabilidades por parte dos integrantes em diferentes setores da criação.

Sobre isso, Fischer salienta que uma

[...] Característica comum aos grupos foi a revisão dos parâmetros de organização, horizontalizando o alinhamento das funções, resultando em uma descentralização das demandas do ato cênico muitas vezes restritas a estruturas de poder representadas pelo diretor e autor. Seguindo esta prerrogativa, o campo de interferência do ator ampliou-se, apropriando uma rede de atividades antes incumbidas a profissionais especializados [...] (FISCHER, 2010, p. 34).

²⁶ Como método de trabalho, a criação coletiva surge dentro de um contexto político, num momento em que pulsava a necessidade de refletir a realidade. Assim, rompe-se com a hierarquia dentro do grupo e com os velhos costumes, de modo que a quebra dentro da estrutura teatral é também reflexo de uma mudança de paradigmas, ou seja, há o desejo por participar das decisões políticas e sociais, de ser agente histórico, compreendendo seu tempo. (MAGIOLO, 2006).

Dentro desse processo de criação coletiva, todos se engajavam e, de certa forma, desenvolviam habilidades em outras áreas para além da atuação, o que encorajava uma relação coletivizada e horizontal, tornando todos autores e donos das obras.

Entretanto, esse procedimento de criação artística também apresentava algumas dificuldades. Grande parte dos críticos e alguns grupos da época consideravam esses procedimentos rudimentares e nada profissionais, visto que os coletivos que exploravam esse modelo de criação coletiva geralmente desenvolviam também outras funções dentro dos grupos e, por conseguinte, eram privados de treinamento e aprofundamento estético para realização de suas produções.

Guardados os devidos cuidados com as generalizações, a criação coletiva não era despreocupada com o apuro e o trato cênico, nem mesmo com os procedimentos metodológicos na atuação, e isso pôde ser verificado, de certo modo, na rotina impressa no grupo Tripé. A forma de horizontalidade proposta dentro do coletivo, suas dinâmicas de trabalho e organização interna e a atuação de todos os intérpretes em outras áreas da produção das obras instauravam uma relação impregnada de coletividade. Essas informações foram registradas na fala de Getúlio sobre essas questões dentro do grupo. Segundo ele,

[...] eu não tinha muita segmentação nisso. Porque processo colaborativo, cada um assume uma função específica, é o responsável por pensar aquela questão no espetáculo, e ele aciona a colaboração dos outros. Aqui a gente está mais para uma criação coletiva. Estava todo mundo dando ideia, e eu gerenciando essas sugestões. (ARAÚJO, Getúlio Góis. **[Entrevista 01]**. Uberlândia, 22 de outubro de 2016. Depoimento concedido a Thiago Xavier Ferreira.)

Getúlio indica, como caminho percorrido pelo coletivo, uma forma de organização e criação que muito se assemelha ao da criação coletiva, pois os envolvidos eram autores e donos da obra e desenvolviam funções outras dentro do coletivo. Seu papel, naquele momento da criação, era de gerenciador, de organizador das ideias elaboradas e experimentadas.

Talvez, com essas indicações, não seja possível dimensionar que o que realmente fazíamos eram procedimentos de uma criação coletiva, mas não há como negar que eram instituídos, em nossa produção, processos coletivizados de criação e um ordenamento horizontal entre todos os setores e indivíduos envolvidos.

Somando a essa questão de organização interna, Stela Fischer (2010) informa que uma característica salutar na prática da criação coletiva é um forte apelo ideológico vinculado a um recorte histórico-social determinante, pois, com a necessidade de engendrar novos paradigmas,

romper com certos padrões e buscar uma liberdade expressiva autêntica diante de tais adversidades, surge um modelo de criação e pensamento sobre essa forma de criação artística. Mas esse modelo, que já foi vilipendiado por suas formas de organização, posicionamento, estrutura e desenvolvimento artístico, reverberou até a década de 1990, quando surgiu uma nova terminologia apoiada em vestígios deixados por essa modalidade de organização coletiva e de suas formas de criação: o processo colaborativo.

Esse procedimento fortaleceu-se na década de 1990, após passar por um retorno do que muitos críticos chamaram de teatro de diretor, em que as criações artísticas estavam muito vinculadas à figura de um diretor/encenador que governava os processos criativos e caminhava por suas predileções, atenuando a horizontalidade de funções da equipe, tão marcadamente disposta na criação coletiva.

Nesse ínterim, até a chegada do processo colaborativo, os coletivos de teatro abusaram de aproximações entre linguagens, investiram em novas formas de teatralidade da cena e experimentaram e investigaram novas formas de dramaturgia, como a dramaturgia visual, a valorização dos corpos dos atores, a não linearidade da narrativa, a incitação de novas habilidades de um artista polissêmico, a exploração de ambientes e espaços não convencionais e muitas outras propostas.

Esse período também indiciou uma nova forma de relacionamento com que os grupos de teatro da década seguinte flertariam. Sobre o processo colaborativo, Fischer aponta que,

Conceitualmente, entende-se por processo colaborativo o procedimento de grupo que integra a ação direta entre ator, diretor, dramaturgo e demais artistas, sob uma perspectiva democrática, ao considerar o coletivo como principal agente de criação e aglutinação de seus integrantes. Essa dinâmica propõe um esmaecimento das formas hierárquicas de organização teatral, embora com imprescindível delimitação de áreas de trabalho e delegação de profissionais que as representam. [...] Seu caráter processual delega à obra uma moldagem que vai se desenhando conforme a sua elaboração em conjunto, a partir do cruzamento das diferentes áreas, desde o momento inicial até o encerramento das apresentações, considerando também o público como colaborador desse complexo coletivo e aberto. (FISCHER, 2010, p. 62).

De acordo com a afirmação apresentada pela autora, as experiências do Tripé não se adequam completamente a esse conceito; entretanto, nossas experiências artísticas e processuais também não se descolam totalmente do contorno apresentado. É verdade que não dispúnhamos dessas áreas de criação, como a figura de um dramaturgo e de especialistas responsáveis por funções diversas, mas tínhamos esse princípio de coletividade aglutinadora

dos agentes envolvidos e a não representação de forças hierárquicas, com uma delimitação funcional e dialógica entre os agentes para que as produções pudessem ser efetivadas.

Questionado sobre suas percepções de nosso processo de criação, Cássio, em entrevista, pondera sobre alguns aspectos de nossa dinâmica de trabalho:

[...]em termos de grupo, era uma estruturação que precisava de função mesmo, que precisava pra máquina girar, o que que você vai fazer, você vai escrever, você vai cuidar do dinheiro... Por exemplo, eu ajudava em outra coisa também, pensando em mim mesmo, dentro da estrutura do grupo eu não era a pessoa que dava apenas o trabalho corporal, se tinha isso eu também fazia outra coisa, a gente escrevia junto [...] Agora dentro do processo de trabalho, criação do *Quanté* principalmente, eu entrei como propositor, porque vocês vinham de momento meio desmotivados mesmo [...] mas eu era o propositor, mas a gente criava juntos... Que acho que criação coletiva tem as estruturas delimitadas ainda, apesar de eu assinar, porque depois de eu entrar a gente colocou concepção: Getúlio Góis, de onde saiu a ideia, né? Direção: Cássio, mas eu me vejo, eu acredito no processo colaborativo e me vejo como um *dramaturg*, que chama dentro do processo, é quem vai organizar tudo aquilo lá, as ideias, e foi o que eu fiz, tanto é que escrevi o roteiro e a gente já falou disso. Então, o processo colaborativo, e minha função dentro desse processo era organizar, e não “gente, é assim”, não tinha essa hierarquia, no processo colaborativo não tem hierarquia nenhuma, e não tinha, eu acho. (MACHADO, Cássio. [Entrevista 01]. Uberlândia, 10 de abril de 2017. Depoimento concedido a Thiago Xavier Ferreira)

As divergentes falas apresentadas por Getúlio e Cássio evidenciam que o grupo não tinha muito clara, conceitualmente, a distinção entre esses modelos de criação. É importante essa divergência nesse momento, pois possibilita um enfrentamento entre perspectivas diante de uma prática comum. Ao enfatizar as questões inerentes a nossa prática, presumi que as atividades no grupo assemelhavam-se aos contornos da criação coletiva, tanto pela sugestão implícita em sua terminologia, quanto pelo trabalho desenvolvido.

Nesse momento, reconheço diferentes perspectivas conceituais de práticas criativas que se desdobraram no decorrer das décadas de 1970 e talvez até a contemporaneidade, com remodelamento de paradigmas e modos de produção, e percebo suas similitudes e discrepâncias. Logo, isso nos permite observar que a prática autoral impressa pelo grupo Tripé, antes de qualquer conceito, estava interessada em criar suas obras de forma autêntica, despretensiosa de formato e enquadramentos e que, acima de tudo, dialogasse com os anseios individuais e do grupo sob um panorama coletivizado de suas funções e formas de relação entre seus agentes.

Penso que não haja uma terminologia ou conceito que seja puro, livre de associações, intersecções, aproximações e desdobramentos, ainda mais quando nos referimos ao campo artístico, que matricialmente habita esse lugar de borramento e de contaminação. Sobre as imbricações terminológicas entre criação coletiva e processo colaborativo e seus modos de produção, Fischer afirma que

[...] o processo colaborativo situa-se na cultura do teatro de grupo das décadas anteriores, mas também na contaminação e desconstrução do breve período do teatro de encenador, que marcou o teatro brasileiro dos anos de 1980. (FISCHER, 2010, p. 67).

É importante, então, que não percamos a dimensão implícita e inerente às contaminações e aos desdobramentos que as práticas vão sofrendo e que relevemos os determinantes recortes histórico-sócio-político-econômicos que atuam diretamente em nossas percepções sobre o mundo e, conseqüentemente, na forma como nos relacionamos com paradigmas postos.

Conclusivamente, tanto a criação coletiva quanto o processo colaborativo têm suas similaridades e diferenças, mas ambos trabalham e servem-se de uma via coletivizada; para além de seus métodos e formas estruturais de produção, ambos buscam a relação de um coletivo em seus processos. E, assim como surgiu esse questionamento, na pretensão de entender os conceitos e determinar quais poderiam servir ou aproximar-se da prática realizada em nosso grupo, percebo que cada coletivo estabelece e estabelecerá suas próprias dinâmicas de trabalho, entendendo as melhores formas de desenvolvimento de suas práticas artísticas, adequando-se às circunstâncias e apresentando alternativas que nascem de suas relações, sem modelos ou diretrizes assertivas.

No Tripé agimos assim: o trabalho nascia do coletivo e aprimorava-se nas diferentes e diversas necessidades de cada produção e de um grupo que estava inteiro para suas obras e pensamentos, sem se “emburrecer” com o que poderia ou não estar dentro de um espectro conceitual.



3.3 - Espaço

O reconhecimento do espaço enquanto elemento provocador, emancipador e compositor de discursos cênicos permitiu que nos verticalizássemos em alguns aspectos desse componente, que foram intensamente pesquisados e aprimorados nas práticas artísticas do grupo.

Discorrer sobre o elemento espacial dentro das composições cênicas contemporâneas é empreitar um revisitar à historiografia do teatro para dialogar com referências, linguagens e gêneros para compreender como que, ao longo do tempo, esse elemento foi entendido, apropriado, questionado e modificado. Entretanto, não é pretensão, neste momento, dar conta dessa complexa estrutura, nem classificar as terminologias para esse aspecto da criação cênica, pois são diversas as suas conceituações e denominações.

O espaço teatral²⁷ apresenta-se como uma resultante de diferentes definições e nomenclaturas e opera embasado em duas fontes necessárias: a arquitetura e o local que o abriga, compondo uma materialidade que dê conta de receber atores e espectadores, um espaço que pode ser construído e ficcionalizado ou não pelos corpos dos atores. Assim, parece-me que o espaço, como um elemento compositivo da dramaturgia cênica, revela sua capacidade de reorganizar-se e se reestruturar dentro da espetacularidade teatral, além de apresentar-se como um elemento problematizador das evoluções que o teatro suscita.

Durante muitos séculos, fora vivenciado um modelo europeu de espaço teatral, que tinha como prerrogativa, e ainda hoje vigora em grande parte das produções contemporâneas, uma relação frontal, distanciada por desníveis apartadores e com distinções claras entre palco e plateia. Contrariamente ao convencionalismo da arquitetura à italiana, estímulos e mudanças foram propostos para a reorganização e exploração da cena. Inovações e tentativas de sucumbir com a hegemonia dessa representação convencional foram empreendidas, ganhando consistência nas últimas décadas do século XX, já com os encenadores modernos.

Podem ser citados Piscator, Brecht, Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook, Artaud, Ariane Minoukne, *Living Theatre* e Richard Schechner como pensadores que arquitetaram a “revolução” espacial do teatro e que empreenderam novas inter-relações do espaço teatral com o espetáculo e, por conseguinte, com o público. Essas iniciativas buscavam trazer o público

²⁷ O espaço teatral é aqui utilizado em consonância com as definições de Patrice Pavis, que, numa tentativa de clarificação da terminologia espaço (no teatro), afirma que o espaço teatral é a resultante de vários espaços: espaço dramático, espaço cênico, espaço lúdico, espaço textual e espaço interior. (PAVIS, 2005, p. 132-133).

para dentro do fenômeno teatral, mobilizá-lo, afetá-lo, proporcionar uma experiência sinestésica, real, transformadora. E, para isso, o espaço teatral deveria ser radicalizado, repensado, reorganizado, reapropriado.

No teatro nacional, encenadores brasileiros também investigaram novas formas de relacionamento entre público e espectadores, seja pelas formas de produção, seja pela erradicação de espetáculos em salas fechadas, com incursões em espaços abertos, galpões, rios, igrejas etc. Para isso, esses artistas experimentavam formas de organização do discurso cênico, exploravam a potencialidade que o espaço permitia e buscavam deslocar o olhar do espectador para outras possibilidades de discurso, fora do formato tradicional e hegemônico que vigorou por tanto tempo. A ideia era romper com o modelo ilusionista e dicotômico entre esses pares.

Sobre esses aspectos, é possível verificar que as operações estéticas do grupo, ao criar a obra *Quanté*, dialogam com essas formas de encontro, comunicando-se com o público em espaços outros, que não o teatro e suas salas escuras e ilusionistas, e criando discursos em espaços que oportunizem um deslocamento do olhar do espectador, seja pelo relacionamento dos atores com o espaço urbano, seja pela possibilidade de ressignificação desses mesmos espaços, seja pela proximidade entre os atores e o público ou entre os espectadores entre si. O grupo criou um espaço de troca sinestésica, de atravessamento, de friccionar o real e o ficcional seja onde for.

Ao optarmos por criar e apresentar o espetáculo em espaços urbanos, ruas, parques, praças e feiras, reorganizamos e reapropriamos esses locais e intervimos na dinâmica social num intervalo temporal-espacial. Para ampliar nosso entendimento sobre nossa opção espacial e interventiva em espaços da cidade, recorreremos também a alguns conceitos e definições de outras áreas de conhecimento, visto que o tema abordado gerou a necessidade de entendermos alguns aspectos da cidade, de sua organização social, de seus espaços e dinâmicas.

Percebe-se que o conceito de espaço é um elemento que representa ponto de reflexão e debate em várias ciências, entre as quais podemos citar a Geografia, a Arquitetura, o *Design*, a Antropologia e o Teatro. Cada ciência busca desdobrar seu pensamento em consonância com sua área de conhecimento, mas eventualmente podemos perceber a transdisciplinaridade, uma vez que, não raro, os conceitos e definições são reapropriados entre as áreas para dialogar com determinados fenômenos ou estudos. Diante disso, utilizarei alguns conceitos e definições advindos de outras ciências para auxiliar em minhas reflexões sobre o elemento espacial na obra *Quanté*.

Um dos conceitos que acredito dialogar e contribuir para nossa discussão é a noção espacial elaborada pela Nova Geografia, de Milton Santos. O professor e geógrafo explana sobre alguns pontos cruciais relacionados à noção de espaço e paisagem na dinâmica social, os quais são pertinentes para a análise das práticas artísticas elaboradas pelo grupo com vistas a responder, ou melhor, interferir/dialogar/discutir com espaços urbanos.

A ciência da Geografia contribuiu significativamente para a compreensão e distinção entre os conceitos de espaço e paisagem e apresenta indícios que permitem o desdobramento desse pensamento. Segundo o professor Santos,

Paisagem e espaço não são sinônimos. A paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima. (SANTOS, 2006, p. 66).

Para o autor, a distinção entre esses dois termos reside na animação ou na mobilidade atribuída à paisagem para que se evidencie enquanto espaço, uma vez que é vital o relacionamento humano e sua relação de trânsito e instabilidade com as formas para que a paisagem, sendo caracterizada por formas e inércia, apresente-se como tal.

O autor complementa afirmando que

A paisagem se dá como um conjunto de objetos reais – concretos. Nesse sentido a paisagem é transtemporal, juntando objetos passados e presentes, uma construção transversal. O espaço é sempre um presente, uma construção horizontal, uma situação única. Cada paisagem se caracteriza por uma dada distribuição de formas – objetos, provindas de um conteúdo técnico específico. Já o espaço resulta da intrusão da sociedade nessas formas-objetos. Por isso, esses objetos não mudam de lugar, mas mudam de função, isto é, de significação, de valor sistêmico. A paisagem é, pois, um sistema material e, nessa condição, relativamente imutável: o espaço é um sistema de valores, que se transforma permanentemente. (SANTOS, 2006, p. 67).

Percebe-se que a fluidez do espaço e sua representação como tal residem em suas possibilidades de transformação, na animação permanente de seu sistema e na atribuição de valores que ressignificam e mobilizam as paisagens, caracterizadas por um conjunto de objetos concretos. O espaço constrói relação com o social, com o cultural, com a arte e vislumbra possibilidades plásticas, subjetivas e estéticas nesses ambientes que, por excelência, revelam-se transformadores e transformados.

Nesse sentido, Ostrower ressalta que:

Nas obras de arte, o conteúdo expressivo é articulado através de formas espaciais. Qual, porém, seria a visão do espaço? Haveria parâmetros válidos

para todos os tempos, modelos fixos? Haveria ‘o’ espaço, há um espaço. Um espaço possível. Nisto, a arte difere da matemática e até mesmo da filosofia, pois a arte não se propõe a definir a noção de um espaço ulterior absoluto, mas ilustra qualquer tipo de conceito intelectual. Não há teorias. Só existe a autenticidade da experiência na vida [...] Não existem espaços neutros em arte. Sempre são vividos e carregados de vivências e as vivências são transpostas para uma linguagem que em si mesma já é expressiva. Mas se as formas artísticas jamais serão neutras, isto não as torna arbitrárias. Não sendo neutras, elas certamente podem ser objetivas – objetivas diante da experiência. (OSTROWER, 1986, p. 43)

Fica evidente, nas palavras de Ostrower (1986) e Santos (2006), que o espaço é construído na e pela experiência humana, na imbricação do vivido, das relações presentes nele, na interferência relacional de elementos que o animam.

Para contribuir com as reflexões sobre o elemento espacial e suas relações, trazemos algumas discussões empreendidas por Michel de Certeau com base na distinção entre lugar e espaço. O teórico reconhece esses dois termos como elementos de naturezas distintas, em que o espaço é um lugar animado por um deslocamento, compreendido por cruzamentos de movimento, múltiplo e instável, enquanto que o lugar apresenta univocidade, pois, sem mobilidade e “animação”, não existiria nada mais que lugares fixos e imutáveis. O espaço, para Certeau, é um lugar praticado. Diante dessa afirmação, pode-se pensar a poética da obra *Quanté* como um lugar praticado, que agencia lugares numa prática de transcender a sua condição de neutralidade e de vazio.

Nas abordagens trazidas até então, é possível reconhecer um franco diálogo entre as diferentes definições propostas pelos teóricos que foram flertadas e vivenciadas pelo grupo ao elaborar sua pesquisa e criar o espetáculo *Quanté*. Foi realizado um processo artístico em espaços que evidenciavam sua transitoriedade e fluxo, sua mobilidade, sua instabilidade e multiplicidade de vetores, fosse em suas formas, em suas topografias ou arquiteturas. As paisagens foram ressignificadas, animadas. O sistema de valores atribuídos foi revitalizado, permitindo um outro olhar, uma percepção de outros espaços (sejam eles ficcionais ou reais) com base nas relações estabelecidas.

Nesse sentido, a cidade, os agentes sociais e os lugares/paisagens, contenedores de um sistema de valores e organizados por uma dinâmica social, serviram como recurso de deslocamento de olhares e percepções na possibilidade de criar novas leituras daquele ambiente, fossem sinestésicas, visuais ou sensoriais daqueles lugares/paisagens.

Abaixo, nas Figuras 25 e 26, temos imagens de algumas apresentações em diferentes espaços em que foi apresentada a obra.

Figura 25: Apresentação do espetáculo em cidades e espaços diferentes.



Foto da esquerda para direita: apresentação em uma praça na cidade de Araxá; ao lado, temos uma imagem dentro do Mercado Municipal, na cidade de Uberaba; abaixo, outra imagem da praça em Araxá; e uma apresentação na rodoviária de Uberlândia. Créditos: O grupo. Ano: 2009

Figura 26: Apresentação do espetáculo em cidades e espaços diferentes (2).

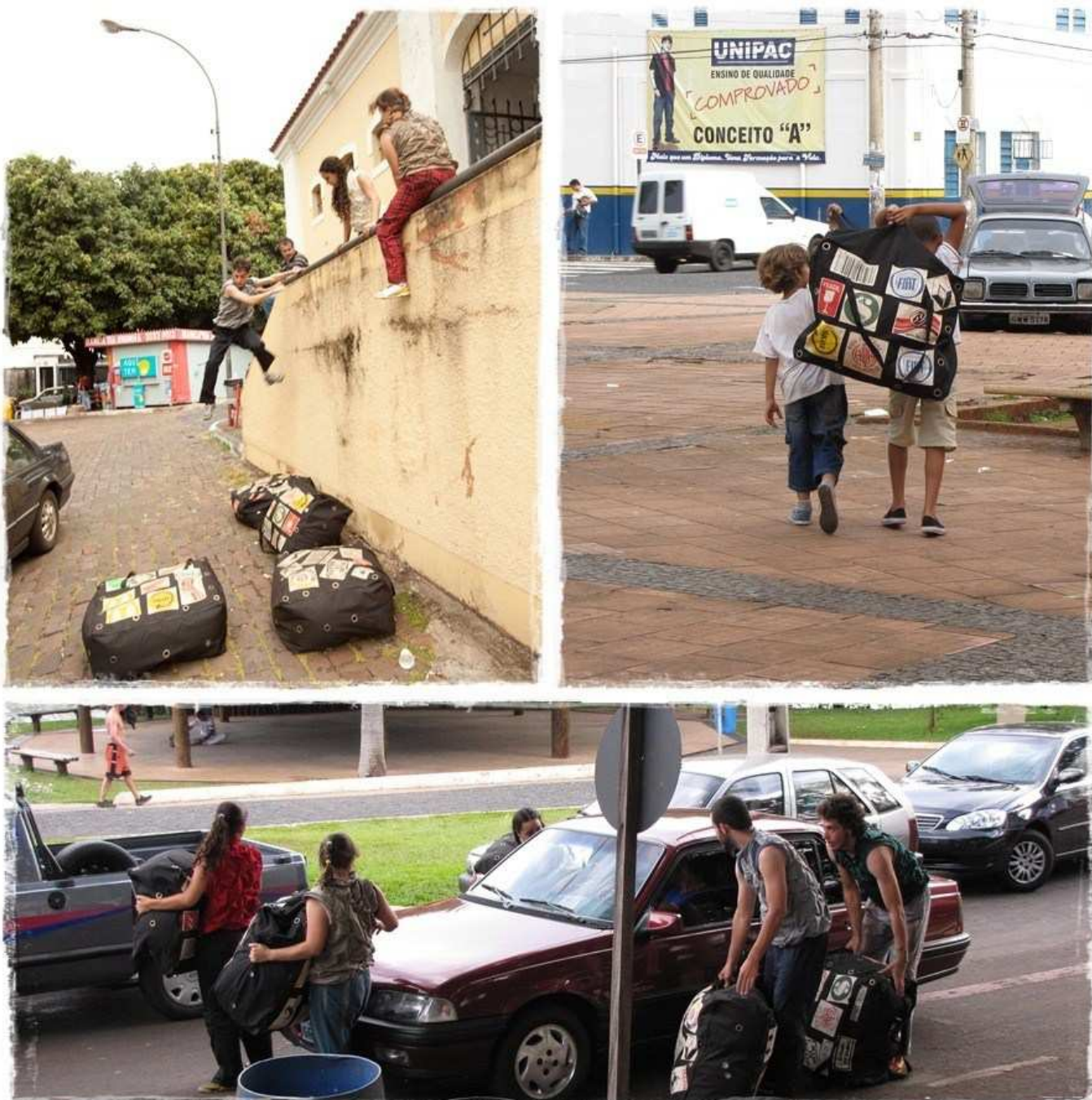


Foto da esquerda para direita: imagem do pátio do Mercado Municipal de Uberaba; praça em Uberlândia; e, ao centro, imagem da apresentação no Parque do Sabiá, em Uberlândia. Créditos: O grupo. Ano: 2009.



J O G

3.4 – Jogo

O discurso espetacular revela-se como uma composição em que figuram elementos amalgamados para a composição da obra, e não necessariamente sob um regime hierárquico de funções ou prioridades. Vejo-o como um tecido que se organiza enredado fio a fio, numa trama que se faz necessária para sua constituição, que, na mão do tecelão, vai ganhando corpo, contornos, desenhos, nuances, formas e coloridos.

Pensando na tessitura da obra criada pelo Tripé, reconheço vetores que dialogaram em sua criação numa forma orgânica de direcionamento, mas descompromissada com os meandros. Explico. O espetáculo revela uma polifonia de estímulos e elementos que se entrecruzaram para sua criação: é orgânico no sentido de que os integrantes, nos momentos de encontro e de processo, seguiam e criavam proposições no percurso; e é descompromissado não pejorativamente, mas imbuído numa beleza simples. Não havia o peso da conceituação, não havia o hermetismo do conceito; havia vida, havia experimentação, havia desejos, movimento, jogo.

Jogo. Esse substantivo revela-se um elemento potente a ser questionado, um elemento dentro de minha pesquisa que até então não havia sido dimensionado em sua proporção real e necessária. É um elemento estimulador, disparador, criador, articulador e compositivo do espetáculo *Quanté*. A natureza do jogo percebida dentro do processo de criação naquele momento relacionava-se com a linguagem cênica, o ambiente lúdico, a natureza teatral. Entretanto, foi necessário alargar o horizonte conceitual sobre o que é jogo e como ele é compreendido por alguns teóricos para subsidiar uma visão mais apurada daquilo que era corriqueiro em nossa prática.

A noção de jogo está atrelada a uma ideia de atividade não apenas praticada pelos humanos, mas também percebida no reino animal em geral. Segundo Huizinga (2008, p. 10), “O jogo é uma função da vida, mas não é passível de definição exata em termos lógicos, biológicos ou estéticos”. Ou seja, o jogo tem uma função significativa que se relaciona com dimensões da própria vida. Jogamos o tempo todo, seja em nossas relações interpessoais, em nossas relações amorosas, com o presente, com a ideia de futuro, com o outro, com nós mesmos, com a vida. Nesse jogo rotineiro e essencial da existência, criamos nossos espaços extraordinários, criamos hiatos simbólicos, abrimos lacunas para o devir, para o não real, para a elucubração.

O jogo e o estado lúdico permitem que os jogadores possam suprimir a vida cotidiana, redimensioná-la, afastá-la e, momentaneamente, instaurar outras ordens para a ação do jogo e da vida, revelando sua natureza instável. A qualquer momento, a vida cotidiana pode reivindicar seus direitos, seja pelo afrouxamento, pelo desinteresse, pela quebra de regras, pela desilusão ou pelo desencanto. O jogo pode findar, e a realidade, retornar a seus aspectos normais.

Existem, nessa perspectiva do jogo, vários vetores que o atravessam. Na tentativa de uma síntese, não para formatar um conceito ou para correr o risco de não contemplar toda a potencialidade e a pluralidade que esse termo possa apresentar, Huizinga afirma que o jogo possui algumas características fundamentais para se dar como tal. Ele entende o jogo como

[...] uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e alegria e de uma consciência de ser diferente da “vida cotidiana”. (HUIZINGA, 2008, p. 33).

É evidente que o jogo consiste em uma atividade que exige do jogador uma predisposição, um desejo, além de contar com regras definidas e consentidas entre seus jogadores dentro do espectro que os envolve. Ainda, apresenta-se como uma manifestação, a meu ver, de uma de suas características mais marcantes: o fato de criar, dentro do universo que se sabe instável, regido por regras e direcionamentos, uma fissura na ordinariade que permite o trânsito no tempo-espaço, que promove um deslocamento da vida cotidiana para a extraordinariade criada pelos jogadores – um espaço ficcional/real, com a experiência da tensão e a alegria do não cotidiano, com a criação de outros seres, com a brincadeira de não ser, com a verdade do que não existe e com a mentira do que é.

E o que os artistas dentro de seus processos criativos experimentam e assumem, obviamente dentro das propostas estéticas adotadas, a não ser a relação de/com o jogo? A linguagem teatral, por natureza, está imbuída desse jogo relacional não apenas por procedimentos que por ventura possam ser acessados para processos de criação, mas pelo fato de que o teatro, enquanto linguagem artística, trabalha na aba da ficcionalidade, na criação de um produto cultural que é dimensionado por um tempo-espaço específico e que é friccionado intensamente pelas dimensões do real/ficcional.

Dessa forma, quando esses universos dialogam, os artistas/jogadores, mesmo que por um tempo determinado e restrito, lançam-se a jogar um jogo, que cria essa fissura no real, que abre espaço para o não cotidiano. Huizinga ratifica que

[...] uma das características mais importantes do jogo é sua separação espacial em relação à vida cotidiana. É-lhe reservado, que material ou idealmente, um espaço fechado, isolado do ambiente cotidiano, e é dentro desse espaço que o jogo se processa e que suas regras têm validade. (HUIZINGA, 2008, p. 23).

Realocando algumas dessas características para o evento teatral, revela-se a percepção de que o jogo, para sua validação, assim como o acontecimento teatral, tenha essa íntima relação com a vida cotidiana. Em alguns momentos, seguem sua separação espacial, seu distanciamento e sua reclusão, e, em outros, seu envolvimento e sua referência. O jogo precisa desse movimento, desse hiato com o tempo ordinário para a composição de seu espaço ideal, o espaço de realização. Entretanto, não podemos perder de vista que, mesmo presumindo esse distanciamento do real, ele acontece na realidade e em suas referências.

3.4.1 - Os diferentes jogos na construção das cenas

No percurso investigativo empreendido nesta pesquisa, pude acessar materiais de diferentes fontes e gerar documentos que me deram aporte para o trabalho. Os materiais colhidos, em suma, foram entrevistas, rascunhos de roteiros, arquivos em Word, fotos e vídeos do processo e das apresentações e áudios.

Essa paleta de documentos e informações foi importante no movimento de rememorar e recontar aspectos vivenciados pelo coletivo no momento da construção da obra, uma vez que ela aconteceu em 2009 e 2010. Entretanto, o ato de revisitar esses materiais está imbuído de um olhar “contaminado”, pois as experiências com o objeto de pesquisa trouxeram, inevitavelmente, relações afetivas com os registros, imagens, memórias e experiências. Essa instância subjetiva/afetiva deverá ser considerada e tensionada constantemente para que não haja negligências durante o processo.

Percorrendo esse caminho quase arquivológico, executamos um trabalho como o de um crítico genético, o qual resgata a obra de arte partindo de sua construção, percebendo os percursos trilhados pelo artista em busca de uma maior proximidade com o processo criador, uma busca por documentos de processo. Assim, dadas as circunstâncias sob as quais as reflexões serão feitas, podemos continuar nosso caminho.

Investigando os materiais recolhidos com os intérpretes do grupo e os gerados no decorrer da pesquisa, alguns aspectos ficaram evidentes tanto em suas falas, no momento das

entrevistas, quanto na análise dos vídeos de ensaio do processo, que foi a condição de jogo. O jogo revela uma estrutura que requer alguns fatores para sua realização, e, inevitavelmente, a linguagem teatral está atrelada a uma conduta, ou um espaço de jogo, e à improvisação.

Paralelamente à ideia/ao conceito de jogo, está a ideia de improvisação e composição, relação que representou um estímulo germinal do processo de criação do espetáculo *Quanté*. Para uma melhor compreensão, antes de chegar ao termo jogo improvisacional, ou jogo de improvisação, vale elucidar o que se entende por improvisação – pelo menos no que tange ao universo teatral – e como esse elemento relacionou-se com os tipos de criações artísticas, fossem como procedimentos de criação, fossem como modalidade teatral.

A improvisação, segundo Chacra (1983, p. 23), tem sua validade enquanto elemento fundamental do teatro, pois “[...] considerando que todo ato teatral encerra, por si só, um elemento improvisacional, é de se supor que a Improvisação esteja presente em toda a história do teatro”. De acordo com a autora, a improvisação não representa apenas uma ferramenta ou um mero procedimento para a construção de uma obra, mas manifestações autônomas que podem ser destacadas na história geral do teatro.

Sobre esse mesmo termo, Vera Cecília Achatkin (2015) afirma que o ato de improvisar remonta a tempos antes mesmo do próprio teatro, em rituais de morte e renascimento, em representações dionisiacas, mesmo antes da formalização do que chamamos teatro. Segundo os historiadores, o teatro de improviso, em suas diferentes organizações cênicas, permanecia vivo junto ao público mesmo depois da construção do edifício teatral e das instituições de festivais.

Existia um tipo de teatro que, fora dos edifícios institucionalizados, sobrevivia em espaços não convencionais, como praças, feiras e ruas. Ele tinha formas mais populares de representação, e seus atores calcavam seus trabalhos em forma de pantomimas, acrobacias e uma sorte de virtuosos necessárias para apresentarem-se nesses espaços.

Para além desse contexto, a improvisação está presente em vários gêneros teatrais, e, dentre eles, não há como não falarmos de um dos períodos mais emblemáticos da história do teatro, tanto por suas características quanto por suas contribuições no desenvolvimento do trabalho do ator e de seu aprimoramento técnico, podendo ser considerado até como uma das escolas do ator moderno, que é a *commedia dell'arte*. Esse gênero teve seu auge no século XVII e influenciou dramaturgos, atores e encenadores, sendo ainda hoje reconhecido como referência nas questões de treinamento e improvisação.

Falar de *commedia dell'arte* é, por princípio, falar de uma forma de teatro essencialmente popular e que subsistia em paralelo com o dito teatro erudito; era um gênero teatral que agregava não apenas artistas, mas toda a sorte de atores, bufões, histriões, jovens de formação erudita e afins. Segundo Pita Belli (2015), o relacionamento desse contingente aliado a uma crise econômica que a Itália atravessava, fez consolidar uma nova classe, os “novos pobres”, que se obrigavam a buscar profissões e modos de subsistência. Ainda de acordo com a autora, a “*commedia dell'arte* foi resultante da mistura entre elementos de culturas diversas, fator decisivo para a maneira como se engendraram suas formas e práticas artísticas” (BELLI, 2015, p. 185). Esses fatores implicaram significativamente na forma de atuação dos artistas desse período, pois, como havia um aglomerado de pessoas de diferentes experiências, habilidades e conhecimentos, essa diversidade era compartilhada entre seus praticantes, o que conferia uma “cara” para as produções da *commedia dell'arte*.

Outro fator que chama a atenção é o fato de que esses atores faziam largo uso da improvisação, a qual não deve ser tomada como algo aleatório e desorganizado, até porque, nesse gênero de aspectos bem familiares, os atores passavam suas técnicas e habilidades para gerações futuras. Há registros de que eram habituais e rotineiros treinamentos e estudos na área do circo, da dança, da voz, da esgrima, para justamente fornecer habilidades que permitissem o domínio da improvisação no jogo da cena.

Essa prática de treinamentos e aprimoramento atoral iniciada na *commedia dell'arte* foi recuperada no século XX e culminou no surgimento e aprimoramento de outras poéticas para a cena, pois ocorreu a quebra de paradigmas e de materialidades cênicas iniciada pelo realismo, em que os encenadores e diretores escancararam os meandros do mecanismo teatral, revelando seus espaços e desapegando-se de tudo o que era supérfluo. Essa retomada reverberou nos atores e em suas potências criativas, trazendo o improviso ainda não como espetáculo, mas como procedimento de criação de personagens e de encenações, instituindo as sementes para o que hoje se conceitua de ator-criador.

Segundo Vera Cecilia Achatkin (2015), a quebra da quarta parede instaurou um novo paradigma no teatro moderno, o que foi crucial para os encenadores darem conta dessa nova realidade, pois essas mudanças também reverberaram no público, que agora não via mais apenas a ilusão. Com a cena despojada de artifícios, percebia-se a potencialidade criativa do ator, iluminavam-se o próprio teatro e, mais que isso, a teatralidade. Achatkin ainda salienta que,

Na dimensão espaço-tempo, sobre a qual nossa existência se constrói, o período evidenciaria não só os desdobramentos das revoluções industriais na transformação da vida e no modo de o homem se relacionar com o mundo, mas, principalmente, as consequências das guerras mundiais; de forma mais devastadora a segunda, trazendo perplexidade e, mais que um desejo, uma necessidade de ruptura com o passado. Definitivamente, a partir daí, no teatro, não haveria mais espaço para a ilusão pura, pois o público quer experimentar, se manifestar. Ele precisa e será instado a sentir, refletir, questionar, instituir sentido à cena e, finalmente, criar. (ACHATKIN, 2015, p. 198).

As diretrizes desse novo modelo de teatro instauraram novas relações entre os artistas e o público ao longo do século XX, que não mais se apresentavam como agentes passivos, mas que se tornaram autônomos e compositores da obra.

Vistas essas referências que defendem a improvisação enquanto elemento fundamental da arte do ator – aspectos que problematizam sua condição de aleatoriedade e acaso –, podemos perceber que o ato de improvisar requer treinamento, uma condição de prontidão, de escuta, de aprimoramento sistemático. Além disso, revela a capacidade inventiva do ator e devolve sua autonomia criativa.

Os vídeos do primeiro semestre de 2009 são dos primeiros encontros do grupo. As reuniões não tinham um espaço propriamente definido, sendo que, em algumas ocasiões, foram realizadas em um colégio, outras vezes aconteciam em salas de aula da Universidade Federal de Uberlândia, e até mesmo nas ruas da cidade.

Pelo menos nos primeiros meses do primeiro semestre, foram realizados rotineiramente, em nossos encontros coletivos, jogos de improvisação. Esse procedimento foi adotado desde o início das reuniões, sob a perspectiva de aprimorar a percepção do coletivo e também para municiar os jogadores de estruturas e repertórios para jogarem com as situações que se apresentavam.

Especialmente os primeiros ensaios foram marcados por um longo período de jogos de improvisação: livres, individuais, coletivos e com objetos. Acredito que a condução das improvisações buscava 1) fazer com que os intérpretes trouxessem, por meio das improvisações, elementos que dialogassem com o tema acolhido – o comércio –; 2) ampliar nossas percepções de jogo e improvisação por meio de experimentações individuais e coletivas; 3) iniciar um processo de sensibilização, criatividade e inteligência, bem como de construção de repertório para reação e combinação com estímulos diversos para acessar quando necessário.

Figura 27: Início do processo de criação. Jogos.



Ensaio no primeiro semestre de 2009. Integrantes: Jacqueline Carrijo, Daniela Reis, Ricardo Augusto e Thiago Di Guerra. Local: Colégio Nacional. Créditos: Getúlio Góis. Ano: 2009.

A Figura 27 representa um dos ensaios em que o grupo realizou um jogo de improvisação com objetos. Esse jogo aconteceu ainda nos primeiros encontros do coletivo e objetivava a exploração de possibilidades com os objetos, a criação de um vocábulo criativo e o treinamento dos intérpretes para aprimorar sua atenção, prontidão e escuta.

Dos objetos apresentados na imagem, quase nenhum foi utilizado em cena, mas, nesse momento, a intenção primeira recaía na exploração do procedimento e na desautomatização dos intérpretes para criar ambientes de jogos individuais e coletivos, arriscar, errar.

3.4.2 - Jogos e composição, ou composição em jogo?

É habitual pensarmos no termo composição e associá-lo ao universo musical, e até mesmo da dança, na organização de composições sonoras, partituras para leitura musical, coreografias e montagens sequenciadas, na execução de elementos técnicos, na organização de

elementos para criação de uma sintaxe própria e no direcionamento de bailarinos pelo espaço, com a tentativa de compor, criar, definir uma linguagem.

Aqui utilizaremos o princípio de composição oferecido por Anne Bogart, que servirá como norte para dialogarmos sobre o modo e os procedimentos utilizados em criação de cenas e estruturas coreográficas da obra. Segundo Laís Silva (2013, p. 23), citando Anne Bogart, “a composição – independentemente se ela ser ou não uma extensão do treino com os Viewpoints – como o ato de escritura de um grupo, no tempo e espaço, através da linguagem do teatro”.

De acordo com essa afirmação, de que a composição é o ato de escritura coletiva num determinado tempo e espaço, podemos pensar ainda que as características de ação do grupo estão atreladas a sua autonomia criativa e, à medida que determinadas ações se desdobram, estas elencam ideias e fazem suas escolhas, definindo e refinando soluções práticas capitaneadas pelos atores. Essa prática compositiva revelou-se como uma ferramenta muito potente em nossa criação, pois, em vários encontros, fomos conduzidos por caminhos que nos estimulavam a esse procedimento de treinamento, escritura e aprimoramento coletivo para a composição e a construção de células e cenas.

A atividade operada pelo grupo dialogava fortemente com a percepção de que compor exige a organização de variados elementos para criação de um discurso; exige a experimentação e a combinação de signos para gerar leituras. Para executar um sistema de composição nesses modelos de jogos apresentados, que foram calcados em práticas de dança e teatro por parte de nosso coletivo, acredito ser necessária uma paleta de recursos corporais, imagéticos, gestuais e expressivos, que poderão e deverão ser acionados em diferentes momentos e de diferentes formas. Assim, as experiências com a dança, a performance e os jogos de improvisação mostraram-se aportes importantes para a criação de um substrato criativo, imagético e corporal, capacitando os intérpretes do grupo a lidarem mais naturalmente com a criação e execução de suas investigações no espetáculo.

Para trazer uma experiência mais palpável sobre nosso processo de criação utilizando esse procedimento compositivo, rememoro a construção de uma cena em que foi lançada uma provocação do diretor para os intérpretes criadores. O diretor apresentou, em um pedaço de papel, cerca de oito palavras escritas, entre elas adjetivos, substantivos, palavras imagéticas e até onomatopeias, todas compondo o universo do comércio e aspectos da cidade. Dadas as palavras a cada um do coletivo, o diretor solicitou que cada um criasse uma partitura corporal com base naquele estímulo, utilizando, para isso, as referências pessoais, imagéticas e corporais

de que cada um dispunha, sendo que cada palavra deveria ter um equivalente corporal. Assim que realizamos a construção corporal equivalente aos estímulos, o diretor solicitou que construíssemos uma frase sequenciada das partituras criadas, encadeadas aleatoriamente ou não. Podíamos, nesse momento, criar nossa sequência de movimentos sem necessariamente estar encadeada da forma como foram dadas as palavras.

Após a construção da frase coreográfica (individual), tínhamos que apresentá-la ao grupo. Repetidas vezes apresentamos essa frase, e, à medida que reapresentávamos as células e sequências, íamos desdobrando essas partituras e descobrindo novas formas de execução, ora executando com lentidão, ora com rapidez, ora desconstruindo a sequência, ora selecionando os movimentos que o intérprete quisesse; e assim íamos fazendo uma bricolagem da partitura. A desconstrução, a repetição de determinados movimentos e a execução mecanizada ou fluida eram conscientes; eram escolhas que fazíamos, que compúnhamos com os elementos dados e criados por nós. Selecionamos, elencamos, executamos de diferentes maneiras.

Após cada intérprete criador apresentar suas partituras para o grupo, fomos orientados a utilizar o espaço de ensaio e realizar os movimentos gerados pelo estímulo das palavras coletivamente. No decorrer do jogo, podíamos elencar os gestos a serem feitos, podíamos “copiar” os movimentos de outros jogadores, bem como selecionar o silêncio e a inércia; podíamos explorar velocidades, ritmos, fluências, fazer os movimentos juntos, compor. Para dimensionar essa prática, segue abaixo a foto de um momento de criação de células e sequências coreográficas em estado de jogo, em estado de relação (FIGURA 28).

Figura 28: Ensaio e criação de cenas em espaços da cidade.



Ensaio em praça pública. Intérpretes: Daniela Reis, Jacqueline Carrijo e Thiago Di Guerra. Local: Praça da Casa da Cultura. Créditos: Getúlio Góis. Ano 2009.

A composição desse sentido revelava-se um grande jogo de diversão, risco e aventura, em que todos os jogadores tinham seus artefatos para jogar, mas poderiam brincar com as peças de outros, “pegar” em suas caixas as que melhor lhes conviesse, desfrutar de todas as partes e brincar de bricolagem, de criar camadas e camadas de movimentos, de ter a autonomia de escutar, olhar, silenciar, criar.

Esse procedimento compositivo de criação de estruturas coreográficas, seleção e execução de movimentos, repetição, construção e desconstrução de partituras corporais que operam com uma infinidade de possibilidades com base em vetores subjetivos e estímulos externos, encontra pontos de convergência com as discussões de Patrícia Leal (2009), que, em sua tese de doutorado, elabora um pensamento metodológico sobre suas criações em dança partindo das sensorialidades do corpo.

Ao elaborar seu pensamento sobre seu processo de criação, a autora discute as noções de matrizes corporais e partituras, que se constituem como *células de movimento* chegando a

frases de movimento, sendo que a matriz corporal é o movimento que dá densidade ao desenvolvimento coreográfico, é o argumento, o ponto germinal do qual se desdobram os movimentos subsequentes. Assim, partindo-se da matriz, podem ser desenvolvidas células e frases de movimento, sendo que as células são movimentos gerados desse estímulo matricial, e a frase é uma composição maior, uma estrutura de células mais elaborada.

Em consonância com as palavras de Leal (2009) sobre as matrizes de movimento e suas células, percebo que a prática de composição enquanto procedimento criativo representou uma camada densa de experimentação e criação na obra, pois, como prática do grupo, servimo-nos desses disparadores compositivos por todo o percurso de construção do espetáculo, convocando os intérpretes à experimentação por meio da criação de células e frases de movimento, na criação de uma sintaxe que posteriormente poderia ser redefinida em jogo na opção de cada intérprete, na possibilidade de escutar-se e selecionar seus movimentos, jogando com possibilidades corporais e criando um estofo a ser utilizado quando requisitado ou quando desejado.

Uma outra fonte de referências e procedimentos para o trabalho foram os *viewpoints*²⁸. Tal referência configurou-se como uma prática de exercício, treinamento e criação do espetáculo, que se baseia na exploração de processos de criação por meio de improvisações e composições corporais e vocais, tendo seu foco, na prática atoral, no estabelecimento de relações e estratégias que possam ser agenciadas na relação e interação entre os performers.

Os *viewpoints* são subdivididos em temporais e espaciais. Os temporais são tempo, duração, repetição e relação sinestésica; os espaciais são forma, gesto, arquitetura, relação espacial e topografia. Ao longo do percurso de sistematização desses procedimentos, outros *viewpoints* foram incorporados, como os vocais, compreendendo altura (frequência), dinâmica, aceleração, desaceleração, timbre e silêncio. Contudo, apenas os primeiros, espaciais e temporais, interessam-nos desse recorte, pois esses procedimentos, em alguns momentos, foram de grande importância para o desenvolvimento técnico dos atores, para o relacionamento entre os intérpretes, bem como para a criação de composições dentro do espetáculo.

Acredito que seja prudente pensar os *viewpoints* não enquanto uma técnica que se apresenta cheia de códigos e formatos, mas, sim, como um empreendimento que opera em âmbito pessoal e experimental, pois, como engajam os performers em um movimento de

²⁸ Termo concebido ainda na década de 1970 por Mary Overlie, bailarina e coreógrafa, e posteriormente adaptado por Anne Bogart e Tina Landau a partir da década de 1980. Esse conceito trata-se de uma proposta pedagógica, prática e conceitual, que se revela colaborativa e é ancorada na ideia de focos de atenção de parâmetros como espaço e tempo (NETO, 2015, p. 11).

experimentação e criação por meio de dinâmicas dentro de uma perspectiva do indivíduo e também do coletivo, deve-se pensá-los como um sistema aberto, poroso e dinâmico.

Os *viewpoints* e a composição dentro do processo criativo vivenciado pelo grupo apresentaram-se como um procedimento que oportunizou a discussão do tema de forma coletiva e como uma ferramenta para criação de cenas e treinamento de escuta e percepção dos jogadores. Essa prática foi instituída por Getúlio, que, na ocasião de nossa montagem, estudava sobre esse tema em sua dissertação e trabalhava com ele no projeto de pesquisa *Aprender a aprender: os viewpoints como procedimentos de atuação e jogo*, desenvolvido pelo professor Narciso Telles. Por isso, tivemos, ao longo de todo o percurso, exercícios e treinamentos dessa prática.

A meu ver, os *viewpoints* oportunizaram ao grupo ampliar o trabalho de escuta/diálogo/percepção entre nós, intérpretes, e também com o público, pois esse método opera no campo prático. A aquisição de conhecimento e de elementos é (des)coberta no momento da ação, do aqui e agora constantes, nas tomadas de decisão e escolhas. Esse treinamento apresentou-se relevante, pois, nos momentos de apresentação do espetáculo, constantemente éramos engajados a escolher, compor, escutar e dialogar com diversos componentes e dinâmicas.

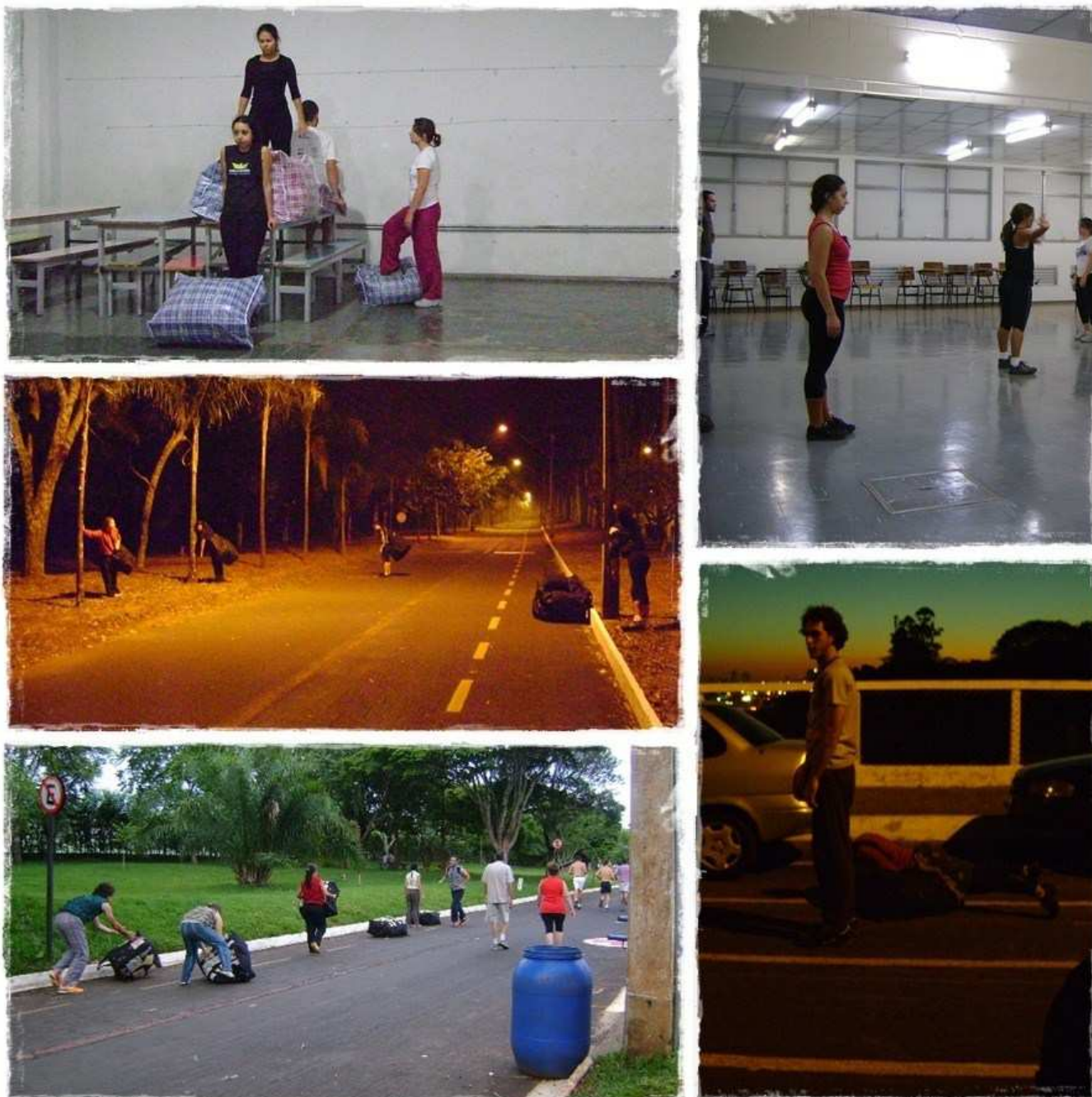
Encontramos, nas palavras de Neto (2015) sobre alguns aspectos dos *viewpoints* e suas utilizações, consonância com a prática vivenciada no grupo. O autor afirma que,

Conforme observamos nas formalizações teóricas de Bogart e Landau em *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition*, que *viewpoints* pode ser utilizado principalmente para: (1) o treinamento da percepção do performer através de exercícios que estimulam o aumento do nível de atenção do grupo, da abertura, da disponibilidade e da entrega pessoal ao momento presente, e (2) como estratégia votada à composição, que se utiliza da improvisação coletiva como estratégia composicional. (NETO, 2015, p. 13).

Acredito que, nas experimentações do grupo, esses pressupostos elencados acima pelo autor foram conjugados em nossa rotina de experimentação e criação. Talvez não de forma totalmente consciente, mas intuitivamente éramos engajados a trabalhar com estados que nos conduzissem a um estágio de treinamento e aprimoramento por meio de exercícios de atenção, escuta, diálogo, memória e composição.

Abaixo seguem algumas fotos que ilustram momentos de ensaio e também de apresentação da obra (FIGURA 29).

Figura 29: Colagem de imagens que apresentam a aplicação dos viewpoints no processo de criação da obra.



Imagens de treinamentos, ensaios e apresentação com utilização de procedimentos de *viewpoints*. Ano: 2009.

Créditos: O grupo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enfim, chegamos ao fim?! Considerações finais?! Talvez seja mais adequado falarmos de considerações parciais, ou considerações atuais, pois, assim como obras artísticas transformam-se, revelam-se de natureza processual e se conformam em seus momentos de encontro e apreciação/apresentação, essas considerações estão impregnadas de uma perspectiva atual, recortada e pontual. Isso, contudo, não ameniza sua potência, nem as reflexões advindas desse percurso.

Nas experiências vivenciadas dentro desta pesquisa, pudemos visualizar que o processo de criação do espetáculo *Quanté* possibilitou-nos a construção de um pensamento vinculado a uma atividade artístico-acadêmica que não se limitou apenas a uma articulação e organização de discursos, mas, sobretudo, a uma prática de descobertas, rascunhos, escritas, provocações, epifanias, constatações e transformações que são inerentes a um estudo, que, de certa forma, molda-se e se revela à medida que o pé caminha.

Nesse percurso de pesquisa e (re)memoração, (re)ordenação de existência, (re)criação de lembranças, percebi-me frágil, lidando com informações, contrastes, divergências e descobertas. O itinerário trilhado durante esta investigação foi se delineando à medida que a viagem acontecia, e, assim mesmo, sozinho em vários momentos, estive acompanhado, por minhas lembranças, memórias de encontros, falas, ensaios tortos e uma infinidade de sensações.

Observo que as proposições iniciais da pesquisa, que objetivava um estudo sobre o Teatro Físico, tendo como pressuposto o processo artístico aqui analisado, foram naturalmente sendo transformadas à medida que os objetos e metodologias foram mais bem contornados. Tal transformação delimitou novos objetivos, assim definidos: compreender os meandros e vestígios de seu percurso investigativo e estético de criação do *Quanté*, com seus suportes, disparadores e dinâmicas de criação, e apreciar os sentidos e conceitos que emergiram dessa imersão.

A percepção inicial foi de que alguns integrantes do grupo vinham de uma experiência muito potente com a linguagem da dança, vivenciada em 2004 dentro de um projeto de extensão universitário, assim como outros integrantes que passaram a compor o coletivo. Essa experiência marcadamente impregnou a prática do grupo Tripé em suas criações artísticas, pois o grupo propôs-se a desdobrar a pesquisa entre as intersecções das linguagens do teatro e da dança em suas obras.

Esse contexto possibilitou uma reflexão sobre o que passou a ser a construção de um pensamento estético-ideológico do grupo, além de permitir a compreensão de seu lugar de fala e sua forma de atuação. O Tripé, ao longo de sua trajetória, foi aprimorando sua capacidade organizacional, administrativa e artística, ajustando suas necessidades e demandas a uma disposição de grupo que exigia comprometimento e atuação de seus membros. Essas circunstâncias-vivências legitimaram o coletivo nas pesquisas empreendidas e possibilitaram o reconhecimento de indícios que nortearam a composição do *Quanté*, podendo ser elencados como eixos basilares dessa produção: a relação do corpo nas criações, o jogo, o espaço e a forma de criação e articulação do grupo.

Ao mesmo tempo, a identificação desses pontos acabou por contornar o percurso investigativo que se desdobrou, bem como forneceu suporte ao desenvolvimento de instrumentos para a coleta de dados, tais como roteiros de entrevistas livres e criação de quadros de análise dos elementos criativos. Por meio desses instrumentos, procurou-se fazer um levantamento qualitativo, ao invés de quantitativo, das informações, haja vista que a aplicação dos instrumentos de coleta para informações concentrou-se nos ex-integrantes do grupo. Segundo Salles (1998), o retorno aos vestígios do processo de criação pode ser entendido como uma “poética dos rascunhos”, para compreendermos os movimentos geradores de uma ação artística, de rabiscos e esboços que se compõem e podem ser identificados por esses registros.

Nesse sentido, como suporte a essa análise empreendida, foram utilizadas informações obtidas de entrevistas, análises de vídeos do espetáculo, ensaios e imagens do acervo pessoal de cada um. Reconheço um movimento ocorrido quando da aproximação dos registros do processo de criação: havia uma intenção de analisar o material partindo-se dele mesmo, ou seja, verificando-se as informações contidas na prática do processo. Contudo, pelo fato de eu estar ligado ao processo, de fazer parte dele, percebi que muitas análises foram projeção da minha experiência do próprio processo; um entrelaçamento entre o processo e minha experiência que foi sendo revisitado ao longo da pesquisa.

Para melhor organizar os tópicos e conteúdos analisados do processo, dividimos o material em eixos temáticos. Cada eixo desenvolvido significou um ponto de partida para questionamentos e buscas conceituais. Mesmo sendo temas constitutivos dos discursos cênicos do grupo, convém observar que esses temas não estavam presentes de forma hierárquica, ou seja, não havia predominância de um eixo sobre o outro na criação da obra.

Dentre os eixos trabalhados, cabe destacar que a questão corporal representou, para o grupo, um importante disparador criativo, tanto que, no contexto da criação analisada, o corpo foi expandido para identidades, porosidade, afetação, subjetividades, experiência e também canal de comunicação/relação direto entre nós e entre nós e o público. Esse corpo híbrido e sistêmico atualizava-se e se reestruturava à medida que surgiam novas percepções e sensações; um corpo que se constituía por meio das interações artísticas, no borramento de linguagens e práticas; um corpo que operava nas zonas intersticiais.

Além disso, acreditando que uma dramaturgia cênica compunha-se de vários aspectos, códigos e elementos da linguagem teatral, o grupo foi escrevendo sua obra fazendo uso de elementos compositivos do discurso cênico com ênfase na questão espacial e na relação direta com o público. Os estudos realizados permitiram afirmar que a opção pela ênfase no espaço cênico, na dramaturgia aberta e nas diferentes relações e interações com o público foi além de uma mera definição estética, e revelaram um discurso, uma opção ideológica e política, de atuar no limiar, na tensão, na fricção da própria definição do teatro.

Foi possível observar que as intervenções e ocupações de espaços públicos na experiência do *Quanté* significaram formas de democratização e acessibilidade às linguagens artísticas, bem como a possibilidade de ressignificação dos espaços já imbuídos de sentidos e significados pelo uso cotidiano, possibilitando, assim, uma nova percepção das paisagens-lugares que acreditamos ser sinestésicas. O grupo praticou, ao longo de suas pesquisas, o rompimento com os espaços teatrais convencionais para valorizar outras relações que podem ser percebidas quando se está em um espaço aberto, espaço mobilizado e (des)configurado por intervenções poéticas capazes de deslocar o olhar dos que ali se colocam cotidianamente.

Também nesses espaços múltiplos, de diferentes topografias, de paisagens transbordadas de uma infinidade de espaços fluxos e fixos, de mobilização individual e coletiva, os corpos que se apresentavam estavam na perspectiva do estranhamento, da criação de fissura para acesso ao jogo, do rompimento de uma ordinariedade e da criação de um novo tempo-espaço.

Jogos de corpos, de intenções, de energia, no aqui e agora da construção ficcionalizada dos intérpretes. Verifico, no depoimento colhido com os integrantes do grupo, que o discurso cênico estabelecia-se em níveis diferentes. Todos os integrantes reconheceram e apontaram, cada um a seu modo, que a relação dialógica entre intérprete e público estava ancorada na relação intercorpórea. Tal reconhecimento permite-nos concluir que, no contexto do espetáculo,

a dramaturgia propunha uma relação fundada num campo mais imagético-sinestésico, que reivindicava do público sua participação enquanto coautor daquelas cenas-jogos-espetáculo.

Da mesma forma com que a obra apresentava-se ao público, o processo de criação do espetáculo apresentou-se sem uma linearidade específica, tanto em sua condução quanto no estabelecimento de estruturas que potencializassem esse espaço de jogo. Sem esse elemento dentro de nosso processo, talvez não teríamos chegado aonde chegamos. O espetáculo constituiu-se pela rotina de jogos, pelo exercício constante de apuração de relações entre os integrantes, de prontidão e de jogos de composição que se tornaram também elementos de cena, e pela criação de espaços lúdicos e de ambientes de supressão da vida cotidiana, na possibilidade de (re)dimensioná-la, instaurar novas ordens, reivindicar novos olhares e novos direitos. O jogo, portanto, revelou-se não apenas potente no processo de criação da peça, mas também como elemento preponderante nas apresentações, visto a eminência da natureza da obra, que se pautava e era conduzida essencialmente pelo jogo e suas relações.

Em relação às questões sobre as formas de processos instaurados no grupo, a busca foi compreender as discrepâncias entre o formato de um *processo colaborativo* e o modelo de *criação coletiva* dentro de uma experiência de teatro de grupo. Também buscou-se verificar qual desses modelos aproximava-se da realidade do Tripé e se se aproximava, o que permitiu a compreensão, inicialmente, de diferentes formatos de construção espetacular.

Na reconstituição da minha história no grupo enquanto intérprete-criador, pude exercer, dentro desse processo criativo, uma autonomia do ato criativo, uma autonomia que era conduzida por um *organizador* das cenas-jogos. A relação do coletivo com esse propositor, no caso, Getúlio, e, posteriormente, Cássio, era dialógica, em que, à medida que éramos estimulados, criávamos e retornávamos aos condutores, que, de forma horizontalizada, estabeleciam a relação de coautoria. Éramos convocados à discussão sobre a obra o tempo todo, e isso se apresentou em todo o processo.

No grupo, exercemos ainda outras funções, pois, ao passo que seguíamos rumo a uma estruturação do coletivo, numa perspectiva organizacional e de gestão, tivemos que nos empoderar de atividades e funções que até então não tínhamos, de forma muito coletivizada. Por isso, resgatando a discussão de nomenclatura do que seria e de como eram as vias de criação do Tripé e sua forma de organização, percebo que delimitar uma prática e uma vivência de afetos e subjetividades a um conceito, formatar experiências tão ricas e plurais em uma ideia

ou terminologia, seria deslegitimar processos e procedimentos que foram essenciais a esse grupo.

Tais conceituações são imbricadas e carregam similaridades e diferenças, mas elas operam numa perspectiva coletivizada de seus processos, instituem práticas de autonomia de seus agentes e exigem a coparticipação de todos em suas dinâmicas. Pensando na prática exercida pelo grupo, acredito não ser frutífero criar lugares limítrofes de espectros conceituais. Em vez de cercar práticas em conceitos que poderão se tornar herméticos, busquei compreender que existe uma dimensão porosa, híbrida e rizomática entre os elementos.

Diante disso, é possível afirmar que a pesquisa apresentou indícios que nos possibilitaram compreender a dinâmica do grupo e suas formas de operação. Avante, pode-se considerar que o grupo Tripé utilizou elementos carregados de semântica para tecer sua obra, acionando esses recursos para a construção de uma dramaturgia cênica que dialogasse com suas provocações e sua estética.

Por fim, recorro novamente à metáfora dos viajantes que seguem juntos e que, enfim, chegam a uma paragem. Sei que, mesmo nesse ponto, o olhar não conseguiu percorrer todas as questões desse espetáculo-processo-recorte, pois a multiplicidade é inerente a ele, e as questões que traz consigo também são diversas; sei que essa viagem não foi suficiente, mas mesmo assim, percorrer/escrever/lembrar/viver esse percurso foi de uma beleza única.

E, como dizíamos no espetáculo, agora vocês podem aproveitar a paragem e a oportunidade. E o melhor de tudo... em até 6x no cartão!



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHATKIN, Vera Cecília. Poética no Improviso. **Revista do programa de pós graduação em artes da escola de belas artes da UFMG**. Volume 05, nº 10, pg 194-205, novembro de 2015.
- ARAUJO & TELLES. **A Prática do Coletivo Teatro da Margem: teatro de grupo e formação universitária**. In: Revista Moringa. João Pessoa, Vol.05, Nº 2, jul-dez/2014.
- ARAUJO, Antônio. **A Gênese da vertigem: o processo de criação de o paraíso perdido**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 7ª edição. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARBA, Eugênio. **A Canoa de Papel: tratado de antropologia teatral**. São Paulo: Editora Hucitec. 1993.
- _____. **Além das ilhas flutuantes**. Campinas: Editora Hucitec, 1991.
- BELLI, Pita. Apontamentos sobre a improvisação na formação do ator– dos primórdios a Keith Jhonstone. **Revista do programa de pós graduação em artes da escola de belas artes da UFMG**. Volume 05, nº 10, pg.183- 193, novembro de 2015.
- BOGART, Anne. LANDAU, Tina. **The Viewpoints Book**. A practical Guide to Viewpoints and Composition. New York: Theatre Communications Group, 2005.
- BRONDANI, Joice Aglae, LEITE, Vilma Campos, TELLES, Narciso (orgs). **Das máscaras rituais às máscaras teatrais: a involuntária viagem de Arlecchino entre o além e o palco cênico**. In: Teatro-Mascara-Ritual. Campinas, SP: Editora Alínea, 2012.
- BRONDANI, Joice Aglae. **SCAMBIO DELL'ARTE: Commédia dell'Arte e Cavalo Marinho**. Salvador. Interculturalidades, 2013.
- MARTINS, Marcos Bulhões. **Encenação em jogo: experimento de aprendizagem e criação do teatro**. São Paulo: Hucitec, 2004.
- CABALERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares: teatralidades, performances e políticas**. 2ª edição. Uberlândia: EDUFU, 2016.
- CAMARGO, Robson Correa. **A Pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto**. In: Revista de História e Estudos Culturais, vol. 3, ano 3 nº 4. 2006.
- CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. **Espaço Cênico e Comicidade: A busca de uma definição para a linguagem do ator (Grupo TÁ NA RUA – 1981)**. Dissertação de mestrado. Unirio, 2008.
- CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- DAL GALLO, Fabio. A etnografia na pesquisa em artes cênicas. **Moringa – Artes do espetáculo**. Paraíba, v.3, n.2, 2012.

- DE PAULA, Joé Eduardo. **Jogo e memória: Essências – cena contemporânea e o jogo do círculo neutro como anteparos para o processo de preparação e criação do ator.** São Paulo, 2015.
- DELLA GIUSTINA, Fabiana Marroni. **Dançar jogando para jogar dançando.** Dissertação e Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. UNB, Brasília, 2009.
- FISCHER, Stela. **Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras.** São Paulo: Hucitec, 2010, 238 p.
- FONSECA E SILVA, Keyla. **Uma compreensão sobre o corpo no teatro pós-dramático: o corpo híbrido.** Cadernos do LINCC – Linguagens da Cena Contemporânea. v.2, n.2, 2008.
- GINZBURG, Carlo. Sinais: Raízes de um Paradigma Indiciário. In: **Mitos, emblemas, sinais.** São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- GOMES, Fúlvio de Moraes. **As epistemologias do Sul de Boaventura de Sousa Santos: por um resgate do sul global.** Revista Páginas de Filosofia, v. 4, n. 2, p. 39-54, jul./dez. 2012. <https://doi.org/10.15603/2175-7747/pf.v4n2p39-54>
- GREINER, Cristine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados.** 2 edição. São Paulo: Annablume, 2007.
- GRUPO TRIPÉ. Informações sobre o grupo. Disponível em: <http://grupo-tripe.blogspot.com.br/>. Último acesso em 14 de junho de 2016.
- HALL, Stuart. **Quem precisa de Identidade?** In: SILVA, Tomaz Tadeu da.(org). Identidade e diferença. Petrópolis: Vozes, 2004, pp. 103-133.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o Jogo como Elemento na Cultura.** (1938).São Paulo: Perspectiva, 2008.
- KRISCHKE, Ana Maria Alonso. **Contato Improvisação: a experiência do conhecer e a presença do outro na dança.** Dissertação de Mestrado. Florianópolis, UFSC, 2012.
- LABORATORIO DE ETNOGRAFIA E ESTUDOS EM COMUNICAÇÃO, CULTURA E COGNIÇÃO. **A pesquisa etnográfica.** Disponível em: <http://www.proppe.uff.br/lecccc/pesquisa-etnogr%C3%A1fica>. Último acesso em 01 jun. 2016.
- LEAL, Patrícia Garcia. **Amargo Perfume: a dança dos sentidos.** Campinas, São Paulo, 2009.
- LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral.** São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2010.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LOBO, Lenora & NAVAS, Cássia. **Teatro do movimento: um método para o intérprete criador.** Brasília. LGE Editora. 2008.
- MAGIOLO, Luciana. Teatro de Grupo: as marcas de um novo teatro. **Camarim.** São Paulo, ano 09, nº 37, p.12-14, 1º semestre de 2006.
- MARTINS, Marcos Bulhões. **Encenação em jogo: experimento de aprendizagem e criação do teatro.** São Paulo: Hucitec, 2004.
- MICHAELIS. **Moderno Dicionário da Língua Portuguesa.** Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>. Acesso em: 11 nov.2017.

MOTA, Júlio César de Souza. **A poética em que o verbo se faz carne: um estudo do teatro físico a partir da perspectiva coreológica do sistema Laban de movimento**. 2006. 312 f. Tese de doutorado – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

NETO, Fábio Martinele. **Viewpoints como estratégia de criação para a livre improvisação musical**. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicação e Artes – USP. 2015.

OLIVEIRA, Antônio Celso de. **Epistemologia do Sul**, in: Revista Espaço Acadêmico – nº 119, abril de 2011, ano X – ISSN 1519-6186.

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1986.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva. 2005.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar: práticas dramáticas e formação**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

ROMANO, Lúcia. **O teatro do Corpo Manifesto: teatro físico**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2005.

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

_____. **Redes da criação: construção da obra de arte**. 2ª ed. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Fórum Social Mundial: Manual de uso**. Porto: Afrontamento. 2005.

_____. **Um discurso sobre as ciências**. 5ª ed. – São Paulo: Cortez, 2008.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.) **Epistemologias do Sul**. São Paulo; Editora Cortez. 2010. 637páginas.

SANTOS, Ivanildo Lubarino Piccoli dos. **Charlatões, atores profissionais e os palhaços de circo; um percurso dos artistas e máscaras do Teatro de Rua**. Tese de Doutorado. São Paulo: IA-UNESP.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo**. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **A natureza do espaço: técnica e tempo**. 2ª edição. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. **Pensando o Espaço do Homem**. São Paulo: EDUSP, 2004.

SILVA, Laís Marques. **Escuta-Ação: pistas para a criação do ator em diálogo com o sistema de viewpoints**. São Paulo. 2013. (Dissertação de mestrado).

TELLES, Narciso. **Pedagogia do Teatro e o Teatro de Rua**. Porto Alegre. Editora Mediação, 2008.

_____. (Org.). **Pesquisa em artes cênicas: textos e temas**. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

TURNER, Vctor. **O Processo Ritual: estrutura e antiestrutura**; tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis, Vozes, 2013.

APÊNDICE A - Power point apresentado por Poliana Diniz na criação do espetáculo Quanté. Título: *A cidade: da compreensão ao processo de criação.*

A CIDADE

Da compreensão ao processo de criação

Poliana Diniz
15/04/09

"A cidade é tecida por um emaranhado de processos subjetivos"



Diamantina – MG. 2006. Poliana Diniz

Objetivos

- Compartilhar algumas saberes próprio da ciência geográfica a qual estuda, investiga e interpreta o espaço geográfico.

Conteúdo

- Da gênese da cidade à cidade que temos hoje;
- Breve estudo sobre as categorias de análise do espaço geográfico espaço, paisagem, região, rede, território, área, lugar (não-lugar, microterritórios, desterritorialização etc.)
- A "Investigação" – um método exclusivamente geográfico?

Método

Momento expositivo e debate (avaliação e encaminhamentos)

Justificativa:

Aproximação das diretrizes gerais do projeto Dança Fora do Eixo

1. Da gênese da cidade à cidade que temos hoje



A origem da cidade

- Por volta de 3.500 anos A.C. na Mesopotâmia
- A partir do início do séc. XIX as mudanças ocorrem de modo acelerado
- Com a expansão do capitalismo o processo de urbanização se intensifica no séc. XX (gráfico e cidade udi)



Bairro do Brás. São Paulo, início do séc. XX

Motivos

- Os grupos primitivos eram nômades (viviam da caça, pesca e coleta de frutos)
- Com a necessidade de fixar-se surge as aldeias e depois as cidades. Mas para isso algumas condições precisavam existir

Condições

- Comida (agricultura e pecuária)
- Água e solo fértil
- Produção excedente
- Pessoas livres para desempenhar outras funções
- Escrita para o controle
- Acumulação de riquezas
- Divisão de classes sociais

Funções urbanas

O ponto de encontro cerimonial



Fundação da cidade de São Paulo. 1554



Igreja da Sé. São paulo, início do séc. XX

A defesa do território
(controle político-administrativo)



Muralhas de Ávila. Espanha ???

O mercado



Feira livre em São Vicente. SP

***"A feira é um local público em que,
em dias fixos se expõem e vendem mercadorias"***

- A cidade serve de suporte espacial para o mercado
- Surgem outras funções, relações...
- Espaço dinâmico
- Identidade social – identidade territorial
- I
- Identidade: existência e permanência / relação social e representação espacial / nunca é uma ela é múltipla

- A cidade industrial / modo de vida industrial
- O rural e o urbano
- O local e o global
- O modo de vida urbano chega também no rural e o modo de vida rural também chega nas cidades
- O modo de vida urbano = sociedade do consumo

Consumo é o conjunto de processos socioculturais em que se realizam apropriação e os usos dos produtos. (Canclini, p77)

Formação de identidades

- Identificar-se é sempre um diálogo reflexivo, relacional e dinâmico, por isso a identidade nunca é uma e sim múltipla
- Segundo Hall (1997) esse fenômeno tem três tipos de manifestações identitárias:
Identidades "gloais";
Identidades de resistência;
Identidades pluriculturais.

- Apesar de toda essa diversidade o regionalismo se fortalece, pois uma identidade só se define em relação a outras

- O enfraquecimento do Estado-nação e favor de identidades transnacionais e também regionais.

- Identidade é uma forma de relação social e representação espacial
- Associa vínculos entre o grupo e seu território – suporte territorial
- Identidades Individuais e Identidades Sociais / Territoriais

Culturas urbanas definidas por tradições locais tradicionais

X

Cultura da desterritorialização – sistemas transnacionais (informação, comunicação, comércio e turismo)

• - Como consequência do processo de globalização, as identidades culturais não apresentam hoje contornos nítidos e estão inseridas numa dinâmica cultural fluida e móvel;

• - A globalização é uma nova e intensa configuração do globo, a resultante do novo ciclo de expansão do capitalismo não apenas como modo de produção mas como processo civilizatório de alcance mundial, abrangendo a totalidade do planeta de forma complexa e contraditória;

- - A diversidade cultural que o mundo apresenta hoje, as múltiplas e flutuantes identidades em processo contínuo de construção, a defesa do fragmentário, das parcialidades e das diferenças, trouxeram, uma dinâmica das identidades;
- - Tem-se nos símbolos a materialização das diversas identidades;
- - Deve-se lembrar, o importante papel da mídia na transformação cultural de massa

Como diz Santos (2004) "A paisagem nada tem de fixo" os objetos vão além de sua funcionalidade.

"Os objetos geográficos, deixavam de ter um papel exclusivamente funcional. As coisas nascem já prenhes de simbologismo, de representatividade, de uma intensionalidade destinados a impor a idéia de um conteúdo e de um valor que, em realidade, eles não tem. Seu significado é deformado por sua aparência".
(Santos, 2004)

2. Categorias da geografia

3. Métodos de investigação / representação

- BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade líquida**. RJ: Jorge Zahar, 2001.
- COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. SP: Iluminuras, 1997.
- MAFESOLLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- SERRA, Mônica Allende (org). **Diversidade cultural e desenvolvimento urbano**. SP: Iluminuras, 2005.
- ALBUQUERQUE, Ulisses Paulino de; LUCENA, Reinaldo Farias Paiva de (Org). **Métodos e técnicas na pesquisa etnobotânica**. Recife: LivroRápido/NUPEEA, 2004.
- ROSA, Maria Virgínia de Figueiredo Pereira do Couto & ARNOLDI, Marlene Aparecida Gonzalez Colombo. **A entrevista na pesquisa qualitativa – mecanismos para validação dos resultados**. Belo Horizonte: Autêntica. 2006.
- SZYMANSKI, Heloisa (org). ALMEIDA, Laurinda Ramalho de & PRANDINI, Regina Célia Almeida Rego. **A entrevista na pesquisa em educação – a prática reflexiva**. Brasília: Liberlivro. 2008.

- CANCLINE, Néstor García. **Consumidores e Cidadões: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.
- SANTOS, Milton. **Pensando o Espaço do Homem**. São Paulo: EDUSP, 2004.
- ROZENDEH, Zeny e CORRÊA, Roberto Lobato (org). HASFSBAERT, Rogério. **Identidades Territoriais**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999
- SILVA, Vitorino Alves da., GUIMARÃES, Eduardo Nunes et. al. **Aglomerção Urbana de Uberlândia (MG): Formação Sócio-Ecômica e Centralidade Regional**. In: HOGAN, Joseph, et al (orgs) **Migração e ambiente nas Aglomerações Urbanas**. Campinas: Núcleo de Estudos Populacionais / UNICAMP, 2001.

Obridada!!!!

APÊNCIDE B – Quadro de análises dos vídeos e fotos do espetáculo.

1º SEMESTRE DE 2009: 29 e 30/03/2009 |**LOCAL:** Casa do Getúlio |Ensaio dentro da sala de aula – Poliana/Getúlio/Jacqueline/Ricardo/Daniela – Hilário (músico)

DATA	INTERPRETES PRESENTES	MATERIAL DE ANALISE	LOCAL	ESTIMULOS PRESENTES NO ENCONTRO	QUAIS AS RELAÇÕES RELEVANTES?
29 e 30 de Março de 2009	Daniela, Getúlio, Jacqueline, Poliana, Ricardo	Imagens e Vídeos	Casa do Getúlio	Improvisação com instrumentos musicais para criação de música autoral; → Aqui já tínhamos a ideia de fazer a música da Tia Izildinha, a que vai para o Paraguai.	<ul style="list-style-type: none"> - Experimentação de uma ideia da direção de que os intérpretes deveriam executar as músicas do espetáculo; - Jam session de música em que os intérpretes improvisavam com diferentes e diversos instrumentos uma melodia e letra para o espetáculo. Ideia embrionária;
				Improvisação da letra e melodia da música; uma possível versão de letra da música?	

|**LOCAL:** Sala de ensaio nacional |**Presentes:** Daniela/Getúlio/Ricardo/Jacqueline.

DATA	INTERPRETES PRESENTES	MATERIAL DE ANALISE	LOCAL	ESTIMULOS PRESENTES NO ENCONTRO	QUAIS AS RELAÇÕES RELEVANTES?
29 e 30 de Março de 2009	Daniela, Getúlio, Jacqueline, Ricardo	Imagens e Vídeos	Colégio Nacional – dentro da sala de aula	Deslocamento pelo espaço em raias → Composição com espaço, tempo e jogadores;	Criação de imagens e células de movimento;
				Sonoplastia presente;	
				Jogo de carregamento = Corpo-mercadoria, formas de caminhar diversificados/ utilização consciente do espaço → Carregador e “pacote”(que é uma pessoa) passando de jogador a jogador o pacote/pessoa pelo espaço sem cessar.	

				Improvisação verbalizada - de falas/cenas;	
				Getúlio institui comandos para o jogo – Formas de executar trajetórias/ formas de se relacionar com cadeira/ formas de se relacionar com outro/ dinâmicas de tempo ...lento à rápido;	

1º SEMESTRE DE 2009 – 08/04/2009 | **LOCAL:** COLÉGIO NACIONAL | **Presentes:** Thiago/ Getúlio/ Ricardo/ Poliana/Daniela/Jacqueline.

DATA	INTERPRETES PRESENTES	MATERIAL DE ANALISE	LOCAL	ESTIMULOS PRESENTES NO ENCONTRO	QUAIS AS RELAÇÕES RELEVANTES?
08 de Abril 2009	Daniela, Jacqueline, Getúlio, Poliana, Ricardo e Thiago	Imagens e Vídeos	Colégio Nacional - Saguão	Música presente durante todo o encontro;	<ul style="list-style-type: none"> - Poucas intervenções do diretor Getúlio, apenas frases de estímulos/direcionamentos; - Formas de carregamento surgem nas improvisações (talvez um germen do que seria colocado em cena); - Rascunhos de cenas já com aspectos da rua e do universo pesquisado ->ruas, muamba, venda, etc.; - Improvisações com músicas cantadas, atores cantavam e criavam diálogos e jogavam com velocidade, ritmo, harmonia, etc. - Criação de imagens aleatórias com objetos/estímulos (composição de imagens com os objetos disponíveis no espaço) - Getúlio propõe passar para improvisações mais poéticas e líricas sobre a cidade; Diante disto pôde-se perceber que a sonoplastia era de músicas clássicas e instrumentais; Qualidade dos movimentos mais fluidos e lentos; - Repetição de estruturas corporais (células criadas no jogo) o coletivo se apropriou de algumas células e replicou durante o jogo fazendo variações de ritmo/velocidade e fluência – Viewpoints, composição; - Ideia da cena do rapa chegando.
				Objetos (Canos, tecidos, sacolas plásticas carrinho de feira, travesseiros, cordas, guarda chuvas, balão chinês.	
				Estímulos para improvisações;	
				Estímulos para jogos de composição;	
				Jogos com elementos/objetos no aquecimento;	
				Objetos musicais para jogo;	
				Elementos de Contato-improvisação	

1º SEMESTRE DE 2009 – 14 e 15 /04/2009 | **LOCAL:** COLÉGIO NACIONAL – dentro da sala de aula | **Presentes:** Thiago/ Getúlio/ Ricardo/ Poliana e Jacqueline.

DATA	INTERPRETES PRESENTES	MATERIAL DE ANALISE	LOCAL	ESTIMULOS PRESENTES NO ENCONTRO	QUAIS AS RELAÇÕES RELEVANTES?
14 e 15 de Abril de 2009	Jacqueline, Getúlio, Poliana, Ricardo e Thiago	Imagens e Vídeos	Colégio Nacional – Sala de aula	Deslocamento pelo espaço em raia e exploração do espaço em grades (viewpoints);	<p>- Início de estabelecimento de relações entre jogadores, de forma mais orgânica e livre → composição em jogo/ criação de estruturas de jogo que se repetem no coletivo, ex, movimento de salto, ou balançar de cabeça;</p> <p>- Poucas interferências do diretor Getúlio;</p>
				Sonoplastia como determinante do ritmo de jogo;	
				Experimentar formas distintas de carregamento do outro e também de saltos no e sobre o corpo do outro;	
				Carregamento de corpos de forma coletiva, todos envolvidos nesta ação → corpo= mercadoria;	
				Jogo de “pular carniça”, saltando sobre os ombros de outro jogador;	
				Estudo técnico dos saltos e carregamentos;	
				Jogos que foram feitos não houve improvisação dialogada, apenas corporal;	
				Estudos em duplas – Saltos e carregamentos/encaixe em outros jogadores – dupla 1 – thiago e Jacqueline, dupla 2 – Poliana e Ricardo;	

1º SEMESTRE DE 2009 –06/05/2009 – Fotos e vídeos |**LOCAL:** COLÉGIO NACIONAL |**Presentes:**Thiago/Poliana/Getúlio/Jacqueline/Ricardo/Daniela

DATA	INTERPRETES PRESENTES	MATERIAL DE ANALISE	LOCAL	ESTIMULOS PRESENTES NO ENCONTRO	QUAIS AS RELAÇÕES RELEVANTES?
06 de Maio de 2009	Daniela, Getúlio, Jacqueline, Poliana, Ricardo e Thiago	Imagens e Vídeos	Colégio Nacional – dentro da sala de aula	Jogo de jogar pacotes para o outro - Em círculo, os jogadores cada um com um pacote/almofada joga para o colega da direita, dá um giro no eixo, retorna a posição original e pega o embrulho novamente. - Variação do jogo: joga/pega/gira/joga;	- Getúlio esboça ideia de objetos para espetáculo – pacote de papel Paraná com fita transparente e carimbos para cenas da obra;

1º SEMESTRE DE 2009 –09/05/2009 – Fotos e Vídeos |**LOCAL:** Grupontapé de teatro e rua |**Presentes:** Thiago/Poliana/Getúlio/Jacqueline/Ricardo/Daniela

DATA	INTERPRETES PRESENTES	MATERIAL DE ANALISE	LOCAL	ESTIMULOS PRESENTES NO ENCONTRO	QUAIS AS RELAÇÕES RELEVANTES?
09 de Maio de 2009	Daniela, Getúlio, Jacqueline, Poliana, Ricardo e Thiago	Imagens e Vídeos	Grupontapé de Teatro	Vídeos de pessoas da rua em suas atividades cotidianas de show, venda de produtos, etc.	Fotos da Taverna (projeto artístico pedagógico do Grupontapé de Teatro) – apresentação de células coreográficas e jogos corporais no evento. – Talvez seja a primeira experimentação aberta ao público, sendo que estes jogos já contavam com estruturas e “cartas” desenvolvidas nos ensaios do espetáculo;
				Imagens de pontos comerciais/ frases de efeito/ topografias/ ambulantes/ carrinhos dos ambulantes/ roupas/ objetos etc.	

1º SEMESTRE DE 2009 – 12/05/2009 – Vídeo | **LOCAL:** COLÉGIO NACIONAL | **Presentes:** Thiago/Poliana/Getúlio/Jacqueline/Ricardo/Daniela

DATA	INTERPRETES PRESENTES	MATERIAL DE ANALISE	LOCAL	ESTIMULOS PRESENTES NO ENCONTRO	QUAIS AS RELAÇÕES RELEVANTES?
12 de Maio de 2009	Daniela, Getúlio, Jacqueline, Poliana, Ricardo e Thiago	Imagens e Vídeos	Colégio Nacional – dentro da sala de aula	Caminhar pelo espaço, jogo entre jogadores, passando perto, longe e entre	<ul style="list-style-type: none"> - Construção de imagens no espaço; - Aguçar a percepção de jogo entre os integrantes e desenvolver escuta para os jogos de composição;
				Andar/correr/parar;	
				Sonoplastia presente;	
				Exploração de elementos de viewpoints;	
				Jogos de composição;	

1º SEMESTRE DE 2009 – 17/05/2009 | **LOCAL:** PESQUISA DE CAMPO PARA COLHER MATERIAL ESPETÁCULO – BAIRRO LUIZOTE DE FREITAS – RUAS – CENTRO DA CIDADE | **Presentes:** Thiago/Jacqueline/Ricardo/Daniela/Poliana/Getúlio

DATA	INTERPRETES PRESENTES	MATERIAL DE ANALISE	LOCAL	ESTIMULOS PRESENTES NO ENCONTRO	QUAIS AS RELAÇÕES RELEVANTES?
17 de Maio de 2009	Daniela, Getúlio, Jacqueline, Poliana, Ricardo e Thiago	Imagens e Vídeos	Bairro Luizote de Freitas e Centro da cidade de Uberlândia	Conversas com pessoas ambulantes do bairro;	<ul style="list-style-type: none"> - Entendimento da dinâmica das ruas e busca de estímulos/referências para as pesquisas do grupo em relação ao tema;

				Análise e registro dos integrantes de todo o espaço da rua e como os agentes daqueles lugares se relacionavam entre si, com a cidade, com suas vendas e com o comércio circundante	- Debates internos de tudo que foi visto, ouvido, sentido durante estas experiências;
--	--	--	--	--	---

1º SEMESTRE DE 2009 – 20/05/2009 – Fotos e vídeos | **LOCAL:** COLÉGIO NACIONAL | **Presentes:** Thiago/Poliana/Getúlio/Jacqueline/Ricardo/Daniela

DATA	INTERPRETES PRESENTES	MATERIAL DE ANÁLISE	LOCAL	ESTÍMULOS PRESENTES NO ENCONTRO	QUAIS AS RELAÇÕES RELEVANTES?
20 de Maio de 2009	Daniela, Getúlio, Jacqueline, Poliana, Ricardo e Thiago	Imagens e Vídeos	Colégio Nacional – dentro da sala de aula	Estudos de carregamentos – Thiago e Jacqueline; Formas de encaixe e suspensão do outro;	Desenvolvimento de técnicas de salto e carregamento e também preparação corporal dos atores;
				Estudo de saltos e encaixe – Thiago e Ricardo	
				Sonoplastia presente;	

1º SEMESTRE DE 2009 – 26 e 27/05/2009 – Fotos e vídeos | **LOCAL:** COLÉGIO NACIONAL | **Presentes:** Getúlio/Jacqueline/Poliana/Thiago

DATA	INTERPRETES PRESENTES	MATERIAL DE ANALISE	LOCAL	ESTIMULOS PRESENTES NO ENCONTRO	QUAIS AS RELAÇÕES RELEVANTES?
26 e 27 de Maio de 2009	Getúlio, Jacqueline, Poliana e Thiago	Imagens e Vídeos	Colégio Nacional – dentro da sala de aula	Sonoplastia presente;	<p>- Criação de células coreográficas;</p> <p>- Quando um dos jogadores parar pode ser que formem algumas possibilidades, sendo que, se o primeiro jogador parar e os outros ficarem atrás dele como uma fila indiana, estabelece-se que, se “a cabeça” dizer qualquer coisa, todos deveram repetir o que foi dito pelo primeiro, incluindo ele mesmo.</p> <p>Se ao parar, os jogadores fizerem uma fila, estabelece-se que todos os jogadores, nesta forma geométrica deveram criar estruturas improvisadas que se relacionem um com os outros, estimulando uns aos outros, e se relacionando com o espaço e fazendo partituras corporais explorando velocidades, níveis, peso, fluência, ritmo, etc. sempre levando em consideração estes aspectos que são postos, E se uma pessoa para e os jogadores para lado a lado deste primeiro que parou, estabelece-se que neste momento a pessoa que parou iniciara a passagem do pacote, sendo que este deverá ser passado de diferentes formas e com diferentes intenções.</p> <p>No momento que se caminha, os jogadores devem se atentar para as regras de utilizarem o espaço de forma que eles se relacionem entre si e com o espaço, ora os jogadores podem se aproximar, ora distanciar, passar uns entre os outros, mas sempre atentos a este fator.</p>
				Jogos de composição entre os integrantes → espaço, níveis, ritmos, peso e velocidades alternadas e distintas;	
				Getúlio instruiu para fazer movimentos amplos, nesta ação de jogos de composição;	

				Getúlio instaura o que depois passamos a chamar de “jogo do pacote” com as seguintes regras: No jogo podemos ANDAR/PARAR E CORRER. Ainda temos como estímulo o espaço e suas relações com a arquitetura e os jogadores.	
--	--	--	--	---	--

1º SEMESTRE DE 2009 – 22 a 29/06/2009 | **LOCAL:** COLÉGIO NACIONAL | **Presentes:** Getúlio/Jacqueline/Ricardo/Daniela

DATA	INTERPRETES PRESENTES	MATERIAL DE ANALISE	LOCAL	ESTIMULOS PRESENTES NO ENCONTRO	QUAIS AS RELAÇÕES RELEVANTES?
22 a 29 de Junho de 2009	Daniela, Getúlio, Jacqueline, Ricardo	Imagens e Vídeos	Colégio Nacional – Saguão da escola	Utilização de elementos de viewpoints;	<ul style="list-style-type: none"> - Apresentação de células coreográficas em círculo/ repetição das células com variação de velocidades, dinâmicas, ritmo; - Variação das células com música e sem música, e neste momento aconteceram desdobramentos improvisados (por algum tempo das células individuais) e retorno às células coreográficas; - Repetição das células coreográficas com variações/ Criação de imagens dançadas; - Resgate/ utilização de estruturas já utilizadas – jogo dos pacotes (o ou seja, aqui no jogo de improvisação os jogadores começam a resgatar estruturas, movimentos e ações já descobertos em momentos anteriores e por meio de outros jogos, mostrando assim que as estruturas podem ser acessadas independentemente e aleatoriamente; - Na variação das células coreográficas havia a desconstrução dos movimentos e a aleatoriedade das mesmas – o jogador podia selecionava ritmo/velocidade a partir da situação posta em jogo;

					- Apresentação das estruturas de jogo e rascunhos de cena para apreciação de Vanildo Lakka ²⁹ ; - Lapidação de uma cena do espetáculo feita por Lakka – Cena das batidas da sacola;
--	--	--	--	--	---

2º SEMESTRE DE 2009 – FOTOS E VIDEOS 01/08/2009 | **LOCAL:** Parque do Sábã | **Presentes:** Thiago/Poliana/Getúlio/Jacqueline/Ricardo/Daniela

DATA	INTERPRETES PRESENTES	MATERIAL DE ANALISE	LOCAL	ESTIMULOS PRESENTES NO ENCONTRO	QUAIS AS RELAÇÕES RELEVANTES?
01 de Agosto de 2009	Daniela, Getúlio, Jacqueline, Poliana, Ricardo e Thiago	Imagens e Vídeos	Parque do Sábã - Uberlândia	Experimentação dos jogos/cenas no parque do sabiá, com espaço aberto, fluxo de pessoas e interferência dos estímulos da rua; Getúlio registra o interesse de criar uma cena em que os intérpretes possam socar uns aos outros com as sacolas, vestir a sacola e correr ao encontro do outro;	- Experimentações em espaços abertos e de fluxo, com pessoas, e topografias distintas; - Observar os vetores que a rua apresentam e perceber quais as necessidades e como estabelecer jogo com a dinâmica apresentada;

2º SEMESTRE DE 2009 – FOTOS E VIDEOS 04/08/2009 | **LOCAL:** Escadaria do Parque do Sabia | **Presentes:** Thiago/Poliana/Getúlio/Daniela/Jacqueline

DATA	INTERPRETES PRESENTES	MATERIAL DE ANALISE	LOCAL	ESTIMULOS PRESENTES NO ENCONTRO	QUAIS AS RELAÇÕES RELEVANTES?
------	-----------------------	---------------------	-------	---------------------------------	-------------------------------

²⁹ Doutorando no PPGAC da Universidade Federal da Bahia, é mestre pelo PPGArtes na Universidade Federal de Uberlândia (2011) e graduado em ciências sociais também pela Universidade Federal de Uberlândia (2003). Atualmente atua como Professor na graduação em dança da UFBA - Universidade Federal da Bahia. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dança, atuando principalmente nos seguintes temas: danças urbanas/hip hop e suas conexões com a dança contemporânea, técnicas corporais, formatação de trabalhos de dança em diferentes suportes/mídias e a exploração da relação arte-cidade no ambiente urbano com foco na criação e na formação.

04 de Agosto de 2009	Daniela, Getúlio, Jacqueline, Poliana, Thiago	Imagens e Vídeos	Parque do Sabiá - Uberlândia	<p>Experimentação das estruturas de cenas em espaço aberto, com topografias (chão mais áspero/declives/gramas e asfaltos diferentes) diversificadas → aqui experimentamos também as sacolas do espetáculo e caixa de som portátil;</p> <p>Refazer a cena após a conversa com as devidas orientações, discussões em mente;</p>	<p>Getúlio questiona aos jogadores o que deu certo e o que não deu certo na passagem das estruturas/cenas. Todos consideram:</p> <p>→ Getúlio considera que todos devem ficar com canais mais abertos e disponíveis, praticar a escuta;</p> <p>→ Dani diz que agora que ela esta começando a dançar;</p> <p>→ Somos espelhos um dos outros – relação de jogo;</p> <p>→ Getúlio fala da questão de elementos cômicos nas cenas;</p> <p>→ Re- significação de objetos (almofadas e outros objetos utilizados);</p> <p>→ Falamos dos aspectos de teatralidade das cenas;</p> <p>→ Discussão da visualidade de alguns elementos das cenas, como o pacote, as sacolas, as imagens criadas, etc.</p> <p>→ Dificuldade de condicionamento físico para o espetáculo, constatamos a necessidade de outros treinamentos paralelos para dar conta de realizar a obra em sua potência;</p> <p>→ Fazer frases de movimento com palavras/estímulos dadas por Getúlio. Cada um deve criar sua frase a partir das palavras repassadas por Getúlio;</p> <p>→ Fazer repetição de sequência mais de uma vez – Jogo dentro do jogo;</p> <p>→ Utilização do jogo de composição como recurso para delimitação do espaço de apresentação; instaurar a área do espetáculo naquele momento da cena/jogo;</p> <p>→ Reutilização de ações e células de movimento já utilizados em outros pontos do percurso e em outras cenas (elementos para deslocamento no trajeto);</p> <p>→ Convite ao público para pararem para assistir ao espetáculo, realizado através de olhares, imagens no espaço, etc – flertar com o público;</p> <p>→ Propor a mesma relação das formas com a sacola, utilizando este objeto como utilizamos o corpo (círculo, filas, fileiras);</p> <p>→ Afinar percepção da composição – apropriação de células de movimento do outro para improvisação;</p> <p>→ Getúlio fala da performatividade na instauração do jogo dilatação do tempo e relação com arquitetura e topografia, texturas, etc.</p> <p>- Administrar o cansaço dentro do jogo/espetáculo; estar em cena, estar no jogo, estar sem fôlego → Getúlio fala que pontualmente saímos do jogo e caímos no registro cotidiano (Barba), mas mesmo que em pouco momentos e também muito rápido, isto não pode acontecer;</p> <p>- Tudo vira jogo para composição, tudo é elemento para criação;</p>
----------------------	---	------------------	------------------------------	---	--

2º SEMESTRE DE 2009 – FOTOS E VIDEOS 17/08/2009
 Thiago/Poliana/Getúlio/Jacqueline/Ricardo/Daniela

|LOCAL: Praça da Casa da Cultura

|Presentes:

DATA	INTERPRETES PRESENTES	MATERIAL DE ANALISE	LOCAL	ESTIMULOS PRESENTES NO ENCONTRO	QUAIS AS RELAÇÕES RELEVANTES?
17 de Agosto de 2009	Daniela, Getúlio, Jacqueline, Poliana, Ricardo e Thiago	Imagens e Vídeos	Praça da Casa da Cultura de Uberlândia	Ensaio de cenas em espaço aberto e com topografia diferente;	- Realizar as estruturas em diferentes direções – ampliação da percepção espacial sem ponto fixo, direções a afinar; - Dificuldades com direções em espaços abertos – lateralidade;

2º SEMESTRE DE 2009 – FOTOS E VIDEOS 19/08/2009 **|LOCAL:** Praça Casa da Cultura **|Presentes:** Thiago/Poliana/Getúlio/Jacqueline

DATA	INTERPRETES PRESENTES	MATERIAL DE ANALISE	LOCAL	ESTIMULOS PRESENTES NO ENCONTRO	QUAIS AS RELAÇÕES RELEVANTES?
19 de Agosto de 2009	Daniela, Getúlio, Jacqueline, Thiago	Imagens e Vídeos	Praça da Casa da Cultura de Uberlândia	Aquecimento coletivo com sequencias de yoga e dança contemporânea;	- Sequencia Jacqueline → todos a fazem em dinâmicas diferentes no espaço da praça (noite) poucos pedestres passando pela praça. Realização de jogos de composição com os outros jogadores; -Sequencia Thiago → em diferentes perspectivas, e lateralidades. Todos os fazem; - Sequencia Dani → todos fazem; - Utilizando as 03 sequencias de cada um em raia, em que cada jogador seleciona células de movimento para executar e no tempo/dinâmicas que quiser – escolha/seleção – Não perdendo a percepção de que devem jogar entre eles e com o espaço da raia;
				Getúlio está fazendo o aquecimento com os outros jogadores, execução de rolamentos e saltos; Sem música presente;	

2º SEMESTRE DE 2009 – FOTOS E VIDEOS 27/08/2009 | **LOCAL:** Sala de aula 3E – UFU | **Presentes:** Thiago/Poliana/Getúlio/Jacqueline/Daniela

DATA	INTERPRETES PRESENTES	MATERIAL DE ANALISE	LOCAL	ESTIMULOS PRESENTES NO ENCONTRO	QUAIS AS RELAÇÕES RELEVANTES?
27 de Agosto de 2009	Daniela, Getúlio, Jacqueline, Poliana, Thiago	Imagens e Vídeos	Sala de aula bloco 3E – Universidade Federal de Uberlândia	Aquecimento coletivo com sequências de dança contemporânea, carregamentos e saltos;	
				Improvisação pelo espaço com peças de roupas. Getúlio participa do jogo neste momento;	
				Em duplas, os jogadores vestem mesma roupa – dois corpos numa mesma roupa – Experimentos.	

2º SEMESTRE DE 2009 – FOTOS E VIDEOS 31/08/2009 | **LOCAL:** Sala de aula 3E – UFU | **Presentes:** Thiago/Poliana/Getúlio/Jacqueline/Ricardo/Daniela

DATA	INTERPRETES PRESENTES	MATERIAL DE ANALISE	LOCAL	ESTIMULOS PRESENTES NO ENCONTRO	QUAIS AS RELAÇÕES RELEVANTES?
31 de Agosto de 2009	Daniela, Getúlio, Jacqueline, Poliana, Ricardo e Thiago	Imagens e Vídeos	Sala de aula bloco 3E – Universidade Federal de Uberlândia	Jacqueline traz uma proposta de música para espetáculo. Ela toca violão e sugeria os momentos em que os outros poderiam interferir na sua criação, na composição coletiva e sonora da mesma. → Aqui já trouxe proposta de letra e melodia	

2º SEMESTRE DE 2009 – FOTOS E VIDEOS 09/09/2009 | **LOCAL:** Sala de aula no bloco 3E – UFU | **Presentes:** Poliana/Getúlio/Ricardo/Daniela

DATA	INTERPRETES PRESENTES	MATERIAL DE ANALISE	LOCAL	ESTIMULOS PRESENTES NO ENCONTRO	QUAIS AS RELAÇÕES RELEVANTES?
09 de Setembro de 2009	Daniela, Getúlio, Poliana Ricardo	Imagens e Vídeos	Sala de Aula 3E – Universidade Federal de Uberlândia	Utilização das grades para execução das frases de movimento pelo espaço da sala;	Sequências coreográficas já estruturadas – estudo das movimentações e das frases de movimento; - Indício de uma cena pré-formatada – muitas frases de movimento “coladas” umas nas outras;
				Música presente;	
				Repetição das frases de movimento mas com liberdade para desconstrução das frases de movimento, jogando com dinâmicas, espaço, fluência do movimento, etc;	

2º SEMESTRE DE 2009 – FOTOS E VIDEOS 13/09/2009 | **LOCAL:** Sala de aula no bloco 3E – UFU | **Presentes:** Poliana/Getúlio/Ricardo/Daniela

DATA	INTERPRETES PRESENTES	MATERIAL DE ANALISE	LOCAL	ESTIMULOS PRESENTES NO ENCONTRO	QUAIS AS RELAÇÕES RELEVANTES?
13 de Setembro de 2009	Daniela, Getúlio, Poliana Ricardo	Imagens e Vídeos	Sala de Aula 3E – Universidade Federal de Uberlândia	Repetição da estrutura da cena pré-estruturada no dia 09/09/2009;	- Execução de novas frases de movimento conectadas à anterior – aumento das frases, desconstrução dos movimentos – jogo com repetições e alterações da qualidade dos movimentos; - Indício de estrutura interpretativa (neste sentido é que os jogadores já trazem traços das personas do universo da obra, como muambeiros, pessoas que estão atravessando a fronteira, vendedores de ruas, etc) – e criação de relação entre estas personas através de olhares, gestos,
				Música presente;	
				Utilização do espaço, e exercícios em grades;	

				Getúlio faz pequenas observações durante o jogo (Ex: todo movimento deve vir com uma sonoridade)	intenções de movimentos. Obs: O próprio movimento já traz a informação criativa/interpretativa pela dinâmica da execução;
				Inserção de falas, gramelet em células de movimento;	

2º SEMESTRE DE 2009 – FOTOS E VIDEOS 14/09/2009
Thiago/Poliana/Getúlio/Jacqueline/Ricardo/Daniela

[LOCAL: Centro de Convivência - UFU Santa Mônica

Presentes:

DATA	INTERPRETES PRESENTES	MATERIAL DE ANALISE	LOCAL	ESTIMULOS PRESENTES NO ENCONTRO	QUAIS AS RELAÇÕES RELEVANTES?
14 de Setembro de 2009	Daniela, Getúlio, Jacqueline, Poliana, Ricardo e Thiago	Imagens e Vídeos	Centro de Convivência da Universidade Federal de Uberlândia	Utilização em jogo com sacolas do espetáculo;	<p>- Cena estruturada e já com seus direcionamentos. Realização de ensaio em espaço aberto;</p> <p>-Improvisação de falas da cena da venda – Jogadores realizam a cena de venda de produtos;</p> <p>- Esta cena “la cucaracha” apresenta alguns aspectos de viewpoints, realização de células de movimentos e desconstrução de movimentos, jogo entre jogadores e estrutura da cena com seus desenhos e trajetórias fixas. Além do jogo/relacionamento com objeto-sacola;</p> <p>- Improvisação de falas junto com movimento dentro da estrutura da cena. Repetição, dinâmicas e desconstrução de células coreográficas no silêncio. → Quando retorna a música, muda a atmosfera da cena e inicia outra cena – Cena “la cucaracha”;</p>
				Sacolas dispostas no espaço com jogadores dispostos no chão e em cima delas;	
				Carregamento de sacolas e corpos;	
				Salto nas sacolas;	
				→ Cena Cabeções No espaço, cada jogador em um determinado momento, e coletivamente colocam suas cabeças e dorso dentro das sacolas e andam pelo espaço com as sacolas como se estivessem sido engolidos pelas sacolas, dominados pelo capitalismo – nesta imagem cria-se a impressão que os jogadores perdem suas	

				<p>singularidades e o que os tornam humanos, tornando-os massa de consumo;</p> <p>-Deslocamento pelo trajeto jogando com o espaço e utilizando alguns dispositivos como andar, jogar sacolas, saltar sobre elas, empurrá-las, sentar, deslizar, amontoar, empilhar, soterrar pessoas. → Composição criativa e interpretativa de pessoas (muambeiros e vendedores de rua) podendo ser identificado pelo corpo e pelas intenções dos jogadores;</p> <p>-Paredão de sacolas – caminhando pelo espaço, olhares de preocupação, assustados pelo percurso;</p> <p>Jogo de improvisação dentro da estrutura da cena;</p>	
--	--	--	--	---	--

2º SEMESTRE DE 2009 – FOTOS E VIDEOS 14/09/2009 | **LOCAL:** Sala de aula no bloco 3E – UFU | **Presentes:** Thiago/Poliana/Getúlio/Jacqueline/Ricardo

DATA	INTERPRETES PRESENTES	MATERIAL DE ANÁLISE	LOCAL	ESTÍMULOS PRESENTES NO ENCONTRO	QUAIS AS RELAÇÕES RELEVANTES?
14 de Setembro de 2009	Getúlio, Jacqueline, Poliana, Ricardo e Thiago	Imagens e Vídeos	Sala de Aula 3E – Universidade Federal de Uberlândia	<p>Utilização do espaço da sala pelos jogadores em grades;</p> <p>Sonoplastia presente – estímulos diversos;</p>	<p>- Ensaio das cenas;</p> <p>- Cenas coreografadas já com bastante lapidação – já organizadas em uma previa de roteiro, com sequências fixas de cenas. Jogo e improvisação se mantem dentro do jogo, mesmo com estas estruturas já definidas;</p>

				<p>Jogo com pacote – andando/parando/correndo, formando filas e retomando a regra do jogo, sempre deslocando pelo espaço;</p> <p>Getúlio já no fim da coreografia discorre e instrui sobre a sequência da cena, como devemos deslocar e quais as possibilidades temos para realizar o trajeto, tais como:</p> <ul style="list-style-type: none"> - empilhar um ao outro e/ou as sacolas; - soterrar o outro; - organizar sacolas e saltar sobre elas; - criar paredão com as sacolas em deslocamento impedindo a passagem; - sentar e olhar. 	- Cenas com improvisação de falas e diálogos; Ainda nestas cenas, no registro, não há utilização de nenhum objeto, apenas o corpo dos jogadores, portanto, as cenas se apresentam apenas corporalmente com suas possibilidades criativas;
--	--	--	--	---	---

2º SEMESTRE DE 2009 – FOTOS E VIDEOS 16/09/2009 | **LOCAL:** Sala de aula no bloco 3E – UFU | **Presentes:** Poliana/Getúlio/Ricardo/Daniela

DATA	INTERPRETES PRESENTES	MATERIAL DE ANALISE	LOCAL	ESTIMULOS PRESENTES NO ENCONTRO	QUAIS AS RELAÇÕES RELEVANTES?
16 de Setembro de 2009	Daniela, Getúlio, Poliana, Ricardo	Imagens e Vídeos	Sala de Aula 3E – Universidade	Música presente no momento da improvisação livre;	

			Federal de Uberlândia	<p>Improvisação livre de cena: Todos no espaço, 01 pessoa seleciona e fala um texto enquanto organiza sua área de cena Venda Barracas e outras reagem ao estímulo falado pela pessoa 1. → Após o fim da fala – todos os jogadores, pelo espaço, fazem improvisação livre entre jogadores, jogadores-espaço, jogadores-objetos</p> <p>Getúlio propõe que cada jogador coloque o máximo de roupas no menor tempo possível → Segue a instrução também de retirar as roupas no menor tempo possível.</p>	
--	--	--	-----------------------	--	--

2º SEMESTRE DE 2009 – FOTOS E VIDEOS 28 a 30/09/2009 **[LOCAL:** Sala de aula no bloco 3E – UFU **[Presentes:** Thiago/Poliana/Getúlio/Jacqueline/Ricardo/Daniela

DATA	INTERPRETES PRESENTES	MATERIAL DE ANALISE	LOCAL	ESTIMULOS PRESENTES NO ENCONTRO	QUAIS AS RELAÇÕES RELEVANTES?
28 a 30 de Setembro de 2009	Daniela, Getúlio, Jacqueline, Poliana, Ricardo e Thiago	Imagens e Vídeos	Sala de aula no bloco 3E - Universidade Federal de Uberlândia	Ensaio do espetáculo?	<p>Momento de relato dos jogadores sobre experiências marcantes que tiveram em relação ao comércio, assim que cada jogador relata sua experiência, o mesmo deve dar um nome para este relato :</p> <p>→ Thiago relata sobre sua experiência no brechó e o título é BRECHÓ ALEGRIA.</p> <p>→ Jacqueline relata sobre a troca de um produto em um shopping e o título dado é TROCA OU NÃO TROCA?</p> <p>→ Daniela relata sobre a tentativa de comprar um biquíni e como foi atendida em uma loja, e o título dado é EU PASSEI RAIVA, MAS NÃO COMPREI.</p> <p>→ Ricardo relata sobre um problema com a imobiliária no momento de desocupação do apartamento e sobre as dificuldades de chegar a um acordo com a mesma da cor da tinta pintada, e o título do relato é BRANCO GELO NEVE.</p>
				Jogos de composição com as estruturas (células e frases de movimento)	
				Musica presente;	
				Improvisação individual. Jacqueline improvisa ao som de uma música que parece ser de matriz africana. Getúlio faz interferências sobre direções e formas de composição;	

					<p>→ Poliana relata sobre a dificuldade de seu marido que é chileno em tirar a carteira de motorista no Brasil e dificuldades com documentos pessoais e o título do relato é ÓDIO DO DETRAN;</p>
				<p>Jacqueline relata esta improvisação dizendo que a canção a remetia à terreiros. Getúlio a questiona sobre a questão da voz ouvida, como é o timbre, se é aberto, íntima, etc. Neste momento diz a Jacqueline que quando cantar, a música deve criar estes laços, de amplitude, que as pessoas devem sorrir ao ouvi-la cantar → Explorar sons abertos, agudos para ganhar amplitude e expressão;</p>	<p>Experimentação de manipulação das sacolas para a cena final do espetáculo (momento de criação do espaço de venda de cada jogador na cena, pensando na disposição de cada um e onde suas barracas estariam) Cena da Venda Barracas, criação de células e frases de movimento, jogo com objetos para esta cena. → Individualmente cada um fazia uma improvisação com estes elementos e apresentava ao grupo para apreciação. Nestas improvisações objetos utilizados forma: Roupas de diferentes tamanhos e texturas, travesseiros, etc.</p>
				<p>Caminhar pelo espaço experimentando palavras, dando atenção à carga semântica e sonora da palavra, pensando em brincar com formas de pronúncia e formas, graves, agudas, prolongamento, ruídos, onomatopéias, pensando que estes estímulos serviriam para a cena da venda;</p>	<p>- Início da cena da briga (Daniela e Ricardo) → Getúlio fala para realizar esta cena em câmera lenta → retorno à dinâmica da cena inicial;</p>
				<p>Repetição das cena Venda Barracas coletivamente, em que cada jogador encontra um lugar no espaço e começa a instaurar sua área de jogo para fazer a cena → Cada um ao seu tempo começa a improvisar falas e sonoridades de vendas de mercadorias, considerando dinâmicas e variações do movimentos e das falas;</p>	<p>- Experimentação com formas criadas pelo excesso de roupas vestidas, criação de personas “gordas” com roupas – andar quase como tipos bufonescos, glutões, grotescos → corpos deformados pelo excesso de vestimentas;</p>
				<p>Música presente;</p>	<p>- Momento de discussão após as experimentações e ensaio realizados. Jogadores falam de suas motivações e de suas personas, mas que estão intimamente atrelados ao jogo → discutem sobre as dinâmicas da cena, o que foi interessante, o que deu certo, ou não, possibilidades de recriação do jogo/cena a partir de suas percepções;</p>

				<p>Repetição do momento/cena anterior. Getúlio vai orientando enquanto o jogo se desdobra, vai organizando e direcionando comandos e ações para jogadores no momento da cena; → ao fim da cena/jogo – jogadores colocam a maior quantidade de roupas possíveis;</p>	
--	--	--	--	---	--

APÊNDICE C – Entrevistas com ex integrantes do grupo tripé

Entrevista com Cassio Machado - 10 de abril de 2017

THIAGO DI GUERRA: Quando você entrou no espetáculo, ele já tinha uma composição, ele já estava pronto. Em que condições você entrou no grupo? Como você enxergava essa dinâmica, essas estruturas, e pra qual função você entrou?

CÁSSIO MACHADO: Eu entrei no grupo a convite de vocês, porque o Ricardo e Getúlio tinham sido desligados, e pôr a gente ter trabalhado junto, eu, você, e a Jacqueline, principalmente, nós três né? No treinamento da Fabiana, alguns anos atrás na faculdade. Então tinha essa afinidade com a dança, com o corpo, sabia que um e outro gostava disso. E os meninos saíram, vocês lembraram de mim, eu estava aqui, foi logo que voltei de BH, foi bem nesse período, aí falei, vamos embora, tem tudo a ver. Entrei. Aí eu já entrei pra ser o propositor, assim, porque estava rolando uma certa dificuldade, eu acho, de quem era o condutor, quando eu entrei. Talvez, seja isso mesmo. Eu entrei pra propor, pra propor treinamento já, entrei especificamente pra fazer o Quanté, para isso entrei, para fazer o espetáculo e propor treinamento, e não sei em que momento que a gente falou assim: não, você vai dirigir. Eu não sei se já entrei com isso.

THIAGO DI GUERRA: Eu acho que aconteceu naturalmente, pela sua postura inclusive.

CÁSSIO MACHADO: É...e por eu estar propondo as coisas, os jogos, que estavam relacionados com o espetáculo, o nosso aquecimento tinha um preparo pra isso, nosso treinamento, talvez acho que tenha sido isso mesmo. Acho que naturalmente aconteceu.

THIAGO DI GUERRA: Quando você fala de treinamento, você lembra dos treinamentos, exercícios, jogos propostos?

CÁSSIO MACHADO: Lembro.

THIAGO DI GUERRA: Você consegue descrever, não precisa ser todos, mas algum que se repetia, jogos, exercícios que eram sempre retomados, e pra qual finalidades tinham esses treinamentos?

CÁSSIO MACHADO: A gente trabalhava muito a partir do chão sempre, muito rolamento, coisas que o Lakka já tinha levado pra vocês, e também eu já entrei aplicando essas coisas dos bichos, da ginástica natural, a gente fazia muito isso de apoio...Porque no Quanté a gente tinha muita queda, ia muito pro chão, ia pro chão, saia do chão, ia pro chão, saia do chão, então a gente fazia muito treinamento pra criar essa intimidade com o chão...e uma coisa bem forte!!...intensa, umas coisas bem físicas, de fortalecimento muscular, principalmente do centro do nosso corpo, principalmente, a gente explorava o abdômen, deixa eu pensar mais...e tinham os jogos também, a maioria das coisas que a gente fazia, por exemplo, tinha um rolamento que era, a gente deitava em estrela no chão, recolhia nosso corpo, expansão, recolhimento, recolhia nosso corpo, esticava virado com a barriga pra baixo, como se fosse um super herói voando, tirando os braços e as pernas do chão, mantendo o centro no chão, encolhia de novo, a partir dessa expansão e voltava pra estrela, estrela o que eu falo, é a gente de barriga pra cima. Eu lembro muito desse, e mesmo essa sequência, a gente tentava transformar isso em jogo. Quem que a gente estava respondendo? Você expandia eu estava recolhendo, já brincava com dinâmica, tentava inserir isso sempre, tentando pensar e lembrando que a gente tinha que jogar, jogar e estar em relação com o outro. Desde os nossos treinamentos, a gente primeiro conheceu os exercícios e depois inseriu esse jogo já no treinamento.

THIAGO DI GUERRA: Quando você fala de ginástica natural, isso é um conceito?

CÁSSIO MACHADO: É..... Na verdade eu falo, mas nem sei que conceito é esse.

THIAGO DI GUERRA: Conversei com a Daniela e eu perguntei se ela também nos nossos momentos trazia, ela havia dito que trabalhava com ginástica natural, aí eu fui procurar e questionei a ela, ela falou não: o que eu levava eram os exercícios e o treinamento que eu fazia com o Lakka e com o Cláudio do Strondum, mas aí você trouxe de novo a ginástica natural, então existia esse momento, assim, na proposição dos exercícios, do que você falou dos animais, que a gente fazia aquelas linhas, e andava como o cachorro, a aranha.

CÁSSIO MACHADO: Tinha o cachorro, o tigre, a aranha, a minhoca, o calango, tudo do chão, uso de quatro apoios, muito, muito fortalecimento abdominal, eu falo ginástica natural por causa disso, por ser bicho, posição dos animais, tinha até o macaco, o orangotango, que a gente se deslocava assim (*faz o movimento*)...por isso acho ginástica natural. A gente trabalhava também, falando de exercício, aqueles que mexessem com nosso equilíbrio, por causa das quedas, equilíbrio, desequilíbrio, sair do eixo, voltar pro eixo.

THIAGO DI GUERRA: Por quais espaços a gente passou nesse treinamento e nos ensaios do grupo?

CÁSSIO MACHADO: A gente começou treinando quando eu entrei, no Veredas³⁰, mas assim, o veredas era pequeno pra gente, pro espetáculo principalmente, pro jogo, principalmente nessa relação, por fazer na rua e estar em relação com tudo, e não só com quatro paredes, nós aqui dentro, então a gente aquecia no Veredas e usava a praça Tubal Vilella principalmente, a gente fazia muita coisa na praça Tubal Vilela.

THIAGO DI GUERRA: Que eram os mesmos jogos que a gente fazia no espaço?

CÁSSIO MACHADO: É...alguns deles a gente levava pra rua, já com nossas sacolas. A gente treinou também o Quanté na UFU.

THIAGO DI GUERRA: Foi em sala?

CÁSSIO MACHADO: Não sei...Na Trupe³¹, a gente usou pouquíssimo tempo, era um espaço bom pra gente, grande. E no Lakka³², eu lembro das nossas sacolas no Lakka, então acho que a gente chegou a ensaiar lá sim, pra fazer em algum lugar, que é uma casa né, a gente ensaiava numa garagem, mas tinha um terreno, um quintal, que nem era tão grande mas era interessante. Mas eu acho legal porque esse espetáculo é itinerante, pra ser apresentado em qualquer lugar mesmo, menos dentro de quatro paredes, menos estrutura de palco porque não caberia a gente nunca, e não tinha a ver com o negócio. Isso era bom pra gente, olha a gente apresentou na rodoviária, a gente apresentou em praças no projeto que a gente fez, o interferências fora do eixo, e a gente apresentou no Nacional, lembra? Pros alunos no recreio! Lembra? Inclusive na cena que a gente fazia a feira, a cena final que é a venda, a exaltação, o culto ao mercado, vamos vender, vamos vender!!! Os meninos jogaram moedas pra gente...muito legal...a relação com os meninos foi muito boa, porque é muito interativo.

THIAGO DI GUERRA: E que é muito interessante, porque o processo iniciou lá no Nacional, por conta do Getúlio e da Poliana.

CÁSSIO MACHADO: Exatamente, olha só...levamos o resultado lá...depois de um tempo, de uns dois anos ou mais...foi uma das últimas apresentações.

³⁰ Veredas era um espaço cultural que estava situado em um prédio no centro da cidade de Uberlândia e era gerido por um coletivo de artistas.

³¹ Trupe de Truões é um grupo de teatro da cidade de Uberlândia e que administra um Espaço Cultural. Este espaço está situado próximo Universidade Federal de Uberlândia.

³² O espaço administrado por Vanilton Lakka dentro de um projeto aprovado e executado por este mesmo artista foi utilizado por algum tempo pelo grupo Tripé.

THIAGO DI GUERRA: E é interessante falar essas coisas de espaço, porque o espetáculo exigia um espaço urbano, de rua, nessas relações com os transeuntes, com o mercado que se estabelecia.

CÁSSIO MACHADO: Tanto é que a gente apresentou também no mercado municipal de Uberaba, que foi sensacional. Fazer parte da feira. Estar lá vendendo nossa dança, o povo falando que a gente era esquisito, várias pessoas. Foi quando você estava com o joelho machucado, inclusive, que dançou sem você, e a gente lá assim, com nossas muambas, tentando vender nossa dança.

THIAGO DI GUERRA: E como você via a questão do espaço com o espetáculo. Porque a proposição era rua, mas tinham diferentes arquiteturas, diferentes espaços, se estabeleciam jogos diferentes, como você enxergava isso? Era como um catalisador? O que o espaço representava para o Quanté?

CÁSSIO MACHADO: Eu acho que era isso que fazia o espetáculo ser o que era, a vivacidade do espetáculo estava aí, no espaço. Igual a esse roteiro que te entreguei, a gente montou uma estrutura de jogo, as nossas regras pra jogar, e dentro delas estavam a inserção do espaço, como a gente vai usar este espaço? Então todo lugar que a gente chegava a gente dava uma estudada, falava de possibilidades inclusive. Nós vamos começar aqui, aqui vai ser a feira, a gente escolhia o espaço mais amplo pra gente montar a nossa feira, que era a parte que a gente mais dançava, mais para o fim, dançava assim, que eu considero mais dança do que o começo. O começo não, eu acho. O começo pode ser performance, intervenção urbana principalmente...como chama aquilo da ação que é antes da performance, que é um.... Happening, porque a gente começava num ponto e deixava pra trás, e quem quisesse ir atrás da gente pra saber o que a gente estava fazendo ia. A gente não tinha a obrigação de levar as pessoas com a gente, e nem fazia parte, então quem assistia aquela movimentação nossa do começo, caindo em nossas muambas, compondo o que a gente compunha, já levava uma mensagem do espetáculo, já contemplava quem tivesse passado por ali. Não precisava ir até o final, então nem tinha uma narrativa, apesar de que nós criamos uma certa “narrativa” de quem a gente era, pra onde a gente estava indo, porque aquelas malas, porque a Ana estava lá com aquela caixa! A gente criou aqueles porquês pra isso, nos ajudar a tornar o jogo em ação física.

THIAGO DI GUERRA: E quais são os porquês?

CÁSSIO MACHADO: Os porquês? A gente tinha as nossas ações, que era fugir, esconder, porque a gente traficava, era muamba mesmo que a gente tinha ali, a gente vivia das trocas de nossas muambas, da nossa dança, do nosso produto, que é a nossa dança, nosso corpo que também estava ali, tentando fazer isso se transformar em mercadoria. A gente brincava com a relação de traficar pessoas, que também está muito presente, isso não tinha, acredito, na primeira versão. A primeira versão tinha uma pessoa que levava a caixa de som pra colocar a música não era?

THIAGO DI GUERRA: Tinha o Getúlio também que era um tipo de cafetão que vendia as mãos.

CÁSSIO MACHADO: Verdade, é porque mudou, virou mulher e eu não lembrava que tinha, mas é verdade. E a gente transformou em personagem feminino, que foi com a entrada da Ana também junto comigo, no mesmo período, e que ela vendia as mãos. Vendia mulheres na verdade, falava que era “vende-se mãos”, mas era na verdade tráfico de mulheres, tráfico de pessoas também. Nós éramos todos errados mesmo ali, e tinha que ir disfarçando aquilo. E assim, fazendo aquilo ser bem visto, bem vendido, bom, bonito e barato. Tipo Uallll! Compre gente! Na nossa coreografia, que depois de um tempo que a gente teve essa sacada, que a gente dançava em roda, que tinha minha parte, nosso duo, o trio das meninas, e que juntava a gente depois. Antes de abrir pra feira, nesse momento. A gente dançava normal, com nosso figurino mesmo, e a gente descobriu depois que as camisetas “Anuncie aqui” que a gente usava pra vender na feira, tinha que ser usada lá no camelô, porque a gente estava com nossa dança, “Anuncie aqui ó”, “Ó eu vendo seu produto”. Era muito legal, essa sacada foi sensacional. Sensacional. Assim como a sacada da etiqueta, então a gente vendia nosso corpo, partes do corpo, tirava as etiquetas e vale tanto...a perna, a coxa a bunda...

THIAGO DI GUERRA: É, não me recordo...não tinha as etiquetas antes (primeira versão)

CÁSSIO MACHADO: É eu também acho...

THIAGO DI GUERRA: Inclusive, a gente não pegava a Daniela, eu não me recordo, a gente manipulava ela e também apresentava ela como produto, tirando as etiquetas...

CÁSSIO MACHADO: Era nessa hora, tinha uma...enquanto passava ela, tinha uma estrutura quem pega, quem pega, quem pega? Vendendo ela, a gente também se revezava fazendo isso, eu acho. Não sei...

CÁSSIO MACHADO: Eu acho que era assim, que tinha os carregamentos já, a Daniela era carregada, assim como eu fazia com a Jacqueline também, alguns carregamentos que ela pulava em mim, só que ficava meio perdido os outros enquanto não estavam carregando, porque eu não carregava a Jacqueline o tempo inteiro. O que que a gente faz quando a gente carrega? Desta forma tivemos essa ideia de ir para o público e me oferecer, me oferecer, me oferecer pra ele...o corpo...e tem a ver com essa ideia de traficar pessoas...e por causa desse *me oferece*, me oferece...gente...etiqueta, oferta, e descobrimos isso. Diante disso mudamos a calça, que tinha uns bolsinhos que ficavam as etiquetas dentro, é...e ficava lindo e a gente rodava a etiqueta girava...

THIAGO DI GUERRA: Você já tinha assistido o Quanté antes de você entrar?

CÁSSIO MACHADO: Não...só tinha visto por vídeo, e não sei se vi mais de um vídeo. Eu vi o vídeo em que vocês apresentaram na porta da escola, que foi umas das primeiras apresentações pra cumprir o projeto Pmic³³, na porta da escola da praça do coreto. A escola Estadual Enéas Guimarães, e vi uma outra também, vocês já tinham se apresentado no terminal central, só vocês. Porque no terminal central a gente fez umas duas vezes.

THIAGO DI GUERRA: A gente fez na mostra de teatro de Uberlândia.

CÁSSIO MACHADO: Foi...e acho que a gente fez de novo...não sei, não sei.

THIAGO DI GUERRA: Eu lembro que as meninas tinham feito antes o *CoTIQUEdiano* e *Por onde tem andado, babe?*

CÁSSIO MACHADO: Sim...verdade. No terminal central a gente apresentou tanto no Pratic Center, que é um shopping, lugar que é sensacional porque é um lugar de comércio, onde só tem loja ali, como a gente se apresentou embaixo nos terminais de ônibus, que é lugar de passagem mesmo, e que assim, pouquíssimas pessoas iam perder o ônibus, infelizmente, pra ficar assistindo a gente. As pessoas estavam toda a semana, comercial, igual a gente trabalhando, então elas passavam e viam a gente lá, e opa, opa, e iam embora.

THIAGO DI GUERRA: E a gente também apresentou em outros terminais, e se não me engano a gente um dia entrou em um ônibus em deslocamento.

CÁSSIO MACHADO: Exato. Total. A gente fez um evento que a gente ia de terminal para terminal apresentando. Nós saíamos, pegávamos nossas muambas e entrávamos dentro do ônibus. Se escondia, enfiava um, tampava um com a muamba, e continuava com nossas ações, com nosso objetivo, que era constante nosso objetivo,

³³ Programa Municipal de Incentivo à Cultura de Uberlândia.

não mudava muito, o único lugar a alcançar era, dentro dos nossos objetivos, era, ganhar dinheiro e vender nosso trabalho, e no caso que é nossa arte, como eu vendo isso aqui, como isso vira produto, esse era o pensamento.

THIAGO DI GUERRA: Você lembra quando você entrou no espetáculo, se a gente tinha um roteiro, o espetáculo já estava articulado, ele já existia? E você acha que sua entrada foi, que é isso que você falou, que já tinha a ideia toda, como você se vê nessa função quando entra e você é o propositor, o que que você acha que muda com essa sua entrada?

CÁSSIO MACHADO: Eu acho que o que muda é essa ideia da ação física, que pra mim não era clara, podia até existir, mas existia muito mais a ideia do espetáculo, e algumas coisas inclusive, alguns jogos nem tinha a ver, que fez parte do processo e ainda estavam dentro do espetáculo, ou coisas que não eram tão claras e a gente clareou, como o caso da etiqueta, que tinha a se oferecer, que nosso corpo era mercadoria, o carregamento, só que clareou muito mais, pra gente inclusive. Eu acho que contribui nisso na ideia da...o que que a gente está realizando mesmo? E não sair nunca disso, inclusive eu falava muito paras meninas, mais pra Poliana, pra Daniela, que em muitos momentos de pausa parece que elas saiam daquilo, perdiam o que estava fazendo. E aí eu, o que que você está fazendo aqui? Está parada? Está disfarçando? Isso que acho que contribuiu e foi clareando, clareando...

THIAGO DI GUERRA: Em conversas com Getúlio e Daniela, eles trazem esta percepção. Getúlio fala que você organizou o caos que existia, a concepção dele era muito suja, aí ele fala que você entra, quando assiste já de fora, fala que você consegue executar coisas que ele tinha pensado, mas que não chegava neste lugar.

CÁSSIO MACHADO: Total. Por que eu não inventei uma ideia, estava lá, estava concebido o que a gente estava falando, aí chega onde a gente chegou. Foi isso mesmo. A gente limpou coisas, o que eu lembro muito claramente que limpou foram os lutadores de sumo, que saiu, por que assim, não tinha a ver, porque já tinha a briga de mercado, não sei muito bem onde surgiu, mas eu não via a potência daquilo que estava falando, e tinha logo depois a briga de mercado, que era eu e a Daniela, a briga da feira, que era por causa de cliente, e uau!!...era a briga.

THIAGO DI GUERRA: Eu não me lembro se tinha esse jogo da câmera lenta...eu não me lembro se na primeira versão tinha esse lugar da câmera lenta.

CÁSSIO MACHADO: Tinha, porque já tinha a música. Lembra? Já tinha, a gente também só estruturou melhor uma movimentação. Ela era meio improvisada, a briga. Era assim, vamos brigar em câmera lenta gente, vamos brigar. A gente estruturou direitinho, que hora que ia acabar a briga inclusive, que era a hora que eu chutava o rosto da Daniela. Esse negócio de câmera lenta que veio do Getúlio, de vocês, é um recurso maravilhoso de distanciamento, eu acho. Muda o tempo da cena que está acontecendo e evidencia tudo, o que a gente está falando, tudo que está criticando, essa luta desesperada por ser o melhor produto, estar à frente, vender mais, ganhar mais. Porque é irônico nosso esconder, se a gente tivesse que defender isso a gente estaria corrompido.

THIAGO DI GUERRA: Sobre a música. Ela tinha uma função dentro do espetáculo, ela era pontual, não estava em todos os momentos.

CÁSSIO MACHADO: Nós usávamos um megafone, que a gente utilizava inclusive uma sirene, mas a sirene como um momento de dispersão nossa, pra gente sair de um lugar, *picar a mula* pra outro ponto do espaço. Eu lembro que a sirene ajudava nisso, não sei se era em alguns momentos, ou se era um momento específico, se a gente estava fazendo algo, acho que era depois da dança. A gente dançava e a Ana colocava a sirene pra gente correr pra outro ponto. Tinha dois pontos de parada o espetáculo, era deslocamento, deslocamento, dois pontos de parada. Primeiro ponto: a gente fazia um círculo pra gente dançar, que era logo depois de vestir a camiseta anuncie aqui. Contudo, não terminava o espetáculo, a gente saía desse ponto e ia pra outro ponto, tinha mais um deslocamento onde a gente ia terminar e fazer a feira.

THIAGO DI GUERRA: Não eram três? Que o primeiro senão me engano, a gente parava num ponto, fazia um círculo, tinha os lugares onde a gente fazia os apoios nas sacolas, esse já era o momento da dança?

CÁSSIO MACHADO: Era. Começava ai e não sei por qual motivo a gente ia pro centro da roda e começa a dançar, não era nada, tinha alguma marcação, tinha uma relação muito forte com o personagem da Ana neste momento, que a gente fazia isso: ela chegava no meio da roda, a gente ia ao encontro dela no centro da roda, pegava as camisetas e vestia, uma coisa assim, música...

THIAGO DI GUERRA: Ai dispersava, e no próximo ponto era a feira?

CÁSSIO MACHADO: Era. Depois que a gente deslocava era a feira, e pra gente sair deste primeiro ponto que a gente parou era a sirene que tocava a gente. Nesse lugar, como aquele fiscal da prefeitura, tipo esse lugar não, então pega a muamba e sai correndo, que tinha no final também uma coisa de juntar todas as nossas coisas e terminar em samba.

THIAGO DI GUERRA: E na segunda parte, a gente tinha a etiqueta, que tinha o evento.

CÁSSIO MACHADO: É, antes da feira. Que tinha uma coreografia que a gente chamava de “transporte de mercadoria” que era um trecho criado pelo Lakka, que era um grupinho que lançava mala, que tinha uma sonoridade, a gente criava uma sonoridade com as malas e depois voltava pro grupo. Dispersava essas malas e íamos nos vender, era a hora da etiqueta. É interessante essa cena, que a gente para pra dançar, porque um tá servindo de apoio pro outro, por exemplo: A Ana é nossa vigia e que tá ali vendo se está tudo certo se a gente pode dançar ali mesmo enquanto a gente foge ela liga o som alto, e a gente vai dançando e ela tá lá cuidando ali da gente. Ao mesmo tempo nós estamos ajudando a Ana que nesse momento fica louca vendendo muita mãe, a música tá alta e ela está na atividade, então a gente está disfarçando o negócio dela e ela disfarçando o nosso, um ajudando o outro, e cada um em seu papel, e de certa forma, nós somos todos empregados dela, porque ela é a única que veste uma roupa diferente, é o único personagem diferente, o resto é tudo muambeiro, ela não, ela é traficante de pessoas, geralmente estas pessoas são muito poderosas, tem grana, então a gente faz um serviço pra ela.

THIAGO DI GUERRA: E a partir disso, a gente montou o roteiro, então?

CÁSSIO MACHADO: Foi. Foi nesses estudos, pensando nisso, no que a gente estava dizendo.

THIAGO DI GUERRA: Mas esse roteiro, partiu do que já estava pronto?

CÁSSIO MACHADO: Sim, já partiu do que já existia.

THIAGO DI GUERRA: E pra você, como você enxerga a relação do jogo no espetáculo? O que que era o jogo? Era um elemento de construção de cena? Um elemento que era necessário pro acontecimento do espetáculo?

CÁSSIO MACHADO: Sim...eu acho. Tinham poucas coisas marcadas. Se fossem pra ser marcadas dentro do que a gente propunha fazer, seria apenas mais uma coreografia bonita. Não ia ter discurso talvez. Eu acho que o jogo ajuda também muito inclusive na ideia de não construir personagem, que a gente fala toda vez, a gente é muambeiro, muambeiro, muambeiro e ela é a traficante. Falei muito isso aqui. Mas não é, a gente não criou personagem, essa não era a ideia, se não a gente ia se distanciar inclusive daquelas pessoas. Nós somos muambeiros, mas era eu Cássio, na situação de muambeiro, por isso que a gente investia na ação, e não criar uma pessoa que está fugindo, criar uma pessoa que está escondendo, não. A gente realmente estava escondendo aquilo que a gente tinha pra esconder. Que era uma pessoa, gente mesmo, ou nossa muamba, ou a Ana, sem a ideia de criar personagem, e porquê? Porquê como conseguir não criar personagem? Uma forma é investir nessa estrutura desse jogo. O jogo e os viewpoints, eu acho. A gente jogava muito a grade, e esse negócio da resposta sinestésica, de estar em relação com o espaço externo sempre, isso faz com que não seja subjetivo, psicológico. Por isso importante o jogo, por isso vejo ele nesse lugar, de não mecanizar e de deixar a gente vivo, presente enquanto a gente

mesmo. E não enquanto personagem, não tem memória afetiva, não tem memória, não tem psicologização, o guia é jogar, jogar, essas ações, tudo físico, tudo ação, ação mesmo, físico.

THIAGO DI GUERRA: Agora uma pergunta pessoal. O que que era o Quanté pra você? O que que representou? Essa entrada no espetáculo, no grupo, que depois prolongou, mas o Quanté, o que você enxergava? O que que era? Algumas coisas já foram ditas...

CÁSSIO MACHADO: Era um espaço, um grupo, que a gente fazia tudo que a gente gostava, porque eu sempre gostei da dança, tanto é que minha relação com o teatro é muito corporal, eu sempre quero, e as pessoas me olham e falam o Cassio pode fazer a preparação corporal? Posso, gosto, demais, amo! Porque eu gosto de pensar a mecânica do corpo, como que nasce do corpo, mas era um lugar dessa realização, principalmente porque era um lugar que a gente não vivia para isso, não era um grupo que ganhava dinheiro, a gente não se sustentava daquilo, todos nós dávamos aula, trabalhávamos em outros grupos, e estávamos lá a noite todo dia feliz, lindamente fazendo nossas coisas pesadas, treino de corpo, pra fazer nosso espetáculo que era muito pesado, de resistência. Tinha muita essa coisa de paixão e de realização, e porque ironicamente, a gente falando de um espetáculo, ironicamente não, até por isso que o espetáculo Quanté existia, até nesse lugar mesmo, esse lugar de gente, me paga, paga minha arte, deixa eu fazer isso aqui, fazendo o que eu gosto. Mas é muito difícil, porque o povo não é obrigado a me pagar porque eu amo fazer isso, eu tenho que pensar em estratégias para fazer isso virar dinheiro, então o Quanté me fez pensar nisso inclusive, como eu vou viver disso, mesmo disso que eu gosto, eu pensava muito sobre isso.

THIAGO DI GUERRA: É que depois, isso que você está falando, isso reverberou num sentido de um pensamento mais apurado de mecanismos de incentivo fiscal, de como ganhar dinheiro com espetáculo, porque aprovamos alguns projetos depois.

CÁSSIO MACHADO: Exatamente. Acho que isso moveu até nesse sentido, porque aprovamos até um projeto Klauss Viana, a gente não era ninguém no mundo da dança, e a gente ganha um prêmio Klauss Viana, viajando nas cidadezinhas aqui perto. Olha que bacana...e foi tipo a realização de um sonho porque eu sempre quis ser bailarino. A gente participou do festival de dança, só daqui, mas assim, se a gente tivesse mais tempo disponível para o Tripé, a gente poderia ter feito muita coisa, com o Quanté inclusive, foi um belo momento do grupo. Pelos projetos aprovados, as pessoas nos viam com bons olhos, a discussão e o trabalho.

THIAGO DI GUERRA: Pra finalizar, é uma questão sobre processo, existem algumas diferenças entre processos colaborativos e criação coletiva, e você enxerga, ou enxergou em algum momento alguma destas definições, não estanques, mas um esboço do que poderia ser, como esse grupo se juntava, como as funções eram definidas, principalmente neste momento que a gente aprova os projetos, algumas pessoas vão pegando outras funções pra isso girar, né? E como você vê isso? Que lugar que é?

CÁSSIO MACHADO: Falando em termos de grupo, era uma estruturação que precisava, de função mesmo, que precisava pra máquina girar, o que que você vai fazer? Você vai escrever, você vai cuidar do dinheiro. Por exemplo, eu ajudava em outra coisa também, pensando em mim mesmo, dentro da estrutura do grupo eu não era a pessoa que dava apenas o trabalho corporal, tinha isso, eu também fazia outra coisa, a gente escrevia junto...

THIAGO DI GUERRA: Claro, as pessoas foram se apropriando de outras funções... por conta dos fornecedores, a gente foi se apropriando de outros lugares.

CÁSSIO MACHADO: Agora dentro do processo, de trabalho, da criação do Quanté principalmente, eu entrei como propositor, porque vocês viam de momento meio desmotivados mesmo, precisava de um trem novo, até porque você disse que foi um processo difícil, que foi longo. Estava desgastante e ninguém conseguia propor nada, aí vamos pegar o gás que ele estava e vamos fazer ele propor...mas eu era o propositor, mas a gente criava juntos,...Que acho que criação coletiva tem as estruturas delimitadas ainda, apesar de eu assinar, porque depois de eu entrar a gente colocou concepção: Getúlio Góis, de onde saiu a ideia, né? Direção: Cássio, mas eu me vejo, eu acredito no processo colaborativo e me vejo como um *dramaturg*, que chama dentro do processo, é quem vai organizar tudo aquilo lá, as ideias, e o foi o que eu fiz, tanto

é que escrevi o roteiro e a gente já falou disso. Então assim, o processo colaborativo, e minha função dentro deste processo era organizar, e não “gente é assim”, não tinha essa hierarquia, no processo colaborativo não tem hierarquia nenhuma, e não tinha, eu acho.

THIAGO DI GUERRA: Era uma proposição que a gente elaborava juntos...

CÁSSIO MACHADO: Juntos. Exato, e eu até propunha isso, eu acho que era sempre assim, sempre juntos, todo mundo tinha voz e vez.

Entrevista com Daniela Reis - 12 de março de 2017.

DANIELA REIS. ...e o Tripé, quando a gente se encontrou, a gente não sabia muito o que a gente estava fazendo, né?! Que era um coletivo de gente que trabalhava o corpo e que veio muito do Teatro, mas a gente nem definia muito.

THIAGO DI GUERRA. Eu e o Getúlio estávamos conversando assim, dos 6, 4 eram do teatro. Eu, você, Getúlio, Jacque e Ricardo. Então 5, só a Poliana...

DANIELA REIS. Só a Poliana que...

THIAGO DI GUERRA. ...só a Poliana que veio da geografia, mas da dança. Você também com a sua experiência em dança, mas basicamente eram atores fazendo um espetáculo de dança. Era dança?

DANIELA REIS. Então, quando eu era do Tripé eu não ficava preocupada muito mesmo com o que era. Não passava por isso. Mas que a questão da cena corporal ficou muito mais visível para mim, não é da cena enquanto a cena teatral, você entende quando eu falo da cena?

THIAGO DI GUERRA. Da dramaturgia mesmo do corpo.

DANIELA REIS. Da dramaturgia do corpo. E é muito do corpo, e a gente não trabalha com texto.

THIAGO DI GUERRA. Justamente, era um roteiro, era tipo um canovaccio?!

DANIELA REIS. uhum.

THIAGO DI GUERRA. Mas me conte, pois perguntei ao Getúlio também... a gente estava conversando, como é que surgiu a ideia do Quanté? Você lembra? Que ele falou que foi um projeto aprovado pela prefeitura... que aí a gente começou.

DANIELA REIS. Ah, é mesmo, primeiro a gente escreveu o projeto. O Tripé tinha muito isso. Foi em função de um projeto escrito.

THIAGO DI GUERRA. Um projeto, que era um PMIC?

DANIELA REIS. Foi mesmo.

THIAGO DI GUERRA. E o Getúlio foi convidado para ser o diretor.

DANIELA REIS. É, tinha esquecido disso. Foi mesmo. Foi... quem que escreveu? Eu, não sei se fui eu, Poliana e a Jacque? Eu não lembro direito, se a gente tinha feito, não sei se você estava.

THIAGO DI GUERRA. “Por onde você tem andado, baby?”

DANIELA REIS. *CoTIQUEdiano*

THIAGO DI GUERRA. Não, eu não fiz.

DANIELA REIS. Que eram das questões, acredito, que estavam muito no interno da gente, nos angustiando, assim, que o *CoTIQUEdiano* falava dessa automatização do ser humano mesmo, desse cotidiano, desse movimento frenético que é sempre a mesma coisa e essa vida mesmo nossa, que se você não tomar cuidado você já está no piloto automático e as movimentações são sempre robóticas, vão ficando. E dos tiques, o que é o tique? É um nervoso, é uma automatização, é o corpo falando alguma coisa, “ou acorda que tem alguma coisa errada aí”. Meio uma crítica assim, num contexto capitalista. E no *Quanté* nós escrevemos um pouco nessa linha.

DANIELA REIS. E... aí o *Quanté* era nessa questão mercadológica mesmo. Quanto que custa, quanto que é, o consumo.

THIAGO DI GUERRA. Que era um pouco do resquício do *CoTIQUEdiano*?

DANIELA REIS. Era. Que era essa coisa da rua, que no *CoTIQUEdiano* a gente não tinha lugar para treino, a gente treinava... não lembro... na UFU! Nas salas da UFU, nos becos, aonde tinha espaço a gente treinava, no saguão.

DANIELA REIS. É. E aí veio a ideia do *Quanté*, veio dessa questão nossa do capitalismo, quanto que vale a arte também, quanto que é. Aí, escrevemos... Eu acho que o Tripé ficou muito, acabou ficando muito tempo, assim, entre aspas, porque a gente sempre escrevia e a gente sempre passava. A gente escrevia, aprovava e agora então vai dar. E aí dava um folego para todo mundo financeiramente...

THIAGO DI GUERRA. E você se lembra do processo de criação? Quantos dias de ensaio por semana, aonde eram os encontros, como eram?

DANIELA REIS. No começo com Getúlio... Eu lembro de uma cena, quando eu fui contar para todo mundo que a gente passou, a gente fez uma farra e fomos comemorar, todo mundo ia largar os empregos, para trabalhar.... todos empolgados achando que tinham ficado ricos. Ia viver da dança, da arte. Enfim. Quando a gente convidou o Getúlio a gente foi para o Nacional, tem até umas fotos, deve ter algumas fotos do Nacional de aulas, de ensaio. E o Getúlio trabalhava muito por tarefas, eu acho que eu tenho algumas tarefas, eu acho que devo ter algumas coisas deles. (*Não, não é nesse não...*). Ele trabalhava muito com ações, deixa eu lembrar alguns exercícios. Trabalhava muito com exercícios de explosão, de correr, de pular, de agarrar, de acrobacia... porque acho que ele estava com o Paulo também, então ele estava contaminando com essa coisa.

THIAGO DI GUERRA. É, e ele estava também estudando Viewpoints com o Narciso, jogos...

DANIELA REIS. Sim, de Viewpoints. Nós fazíamos muito Viewpoints. As grades e também umas ações, que a gente pode falar que é Laban mesmo.

THIAGO DI GUERRA. De ações?

DANIELA REIS. De ações. Tipo puxar, vamos supor, criava uma ação dentro de um ônibus. Aí você criava, eu criava, o outro criava. E aí dentro das grades cada um ia fazer sua movimentação. Trabalhava muito Viewpoints.

THIAGO DI GUERRA. E tinha muita questão de partitura coreografada.

DANIELA REIS. Sim.

THIAGO DI GUERRA. Ele estimulava, propunha, sei lá?!

DANIELA REIS. Uma interferência. Um interferia o outro, na sequência...

THIAGO DI GUERRA. É um estímulo. Não sei, eu lembrava que ele falava algumas frases, algumas palavras, e a gente fazia partituras. E depois a gente juntava?

DANIELA REIS. A gente juntava e fazia a célula coreográfica. Isso mesmo.

THIAGO DI GUERRA. Célula coreográfica?! Entendi.

DANIELA REIS. E aí teve uma semana, não sei se foi mais que isso. Que o Lakka foi, lembra?

THIAGO DI GUERRA. Lembro. Lá no Nacional, lá no fundo.

DANIELA REIS. Que ele deu uns toques. Que aí acabou mudando um pouco da direção do Getúlio para o Getúlio. Porque eu lembro dele falando: “*Nossa, agora está clareando*”. Porque ele ficava um pouco inseguro por ser dança e ele ser do teatro.

DANIELA REIS. Eu lembro que tinha. Ou então essa tensão de que está sujo, porque o Lakka foi lá e disse que tinha que desencanar mesmo, que é por aí mesmo.

THIAGO DI GUERRA. Uma coisa que eu fiquei pensando assim, que eu gostaria de pensar melhor, é essa relação de teatro colaborativo, processo colaborativo. Como você enxerga o *Quanté* nesse lugar, no processo de criação. Foi meio hierárquico de o Getúlio trazer pra gente e a gente respondia aos estímulos, ou era uma coisa que a gente levava e a gente ia discutindo juntos?

DANIELA REIS. Não, eu não acho que era hierárquico não, de jeito nenhum. Eu acho que ele era o diretor da cena mesmo, o diretor do corpo da cena. Mas eu não acho que isso era hierárquico de jeito nenhum. Eu acho que era bem... Ele tinha uma proposta, ele tinha um norte e a partir disso a gente tinha liberdade de criar. Nunca teve, assim, isso vai pra cena, isso não, ele ia, e a gente ia descobrindo juntos. Eu não lembro de ter. Eu acho que era bem... muito aberto, a cena não fechava muito. Nem para ir para o público era fechada. Então, além de tudo tinha isso, você tinha muita liberdade de criar em cena, de descobrir em cena.

THIAGO DI GUERRA. Que acontecia muito, né?!

DANIELA REIS. Sim, muito! E que era muito rico, até porque na rua o feedback era muito próximo. O feedback do público era assim, a interferência dele é demais. A gente sente muito. Não que no palco a gente não sinta, mas...

THIAGO DI GUERRA. E a relação da rua com o *Quanté* para você, essa topografia, relação com as pessoas, era um complicador ou não?

DANIELA REIS. No começo era, Thiago. Até eu descobrir o quê que era esse público tão próximo, a impressão que eu tinha era que a rua ia me engolir, no início eu me sentia muito pequena, é como se eu precisasse de uma potência interna maior assim para chegar no outro. Só que não é pelo maior ou menor que você chega no outro, né?! Até eu descobrir isso, isso me incomodava muito.

THIAGO DI GUERRA. O maior ou menor você diz na questão do movimento?

DANIELA REIS. Da movimentação, da amplitude, não é por aí que se chega, talvez seja da intenção, não sei. Muito mais pela intenção do que... Porque como meu corpo era um corpo muito treinado para a dança, é uma relação muito diferente. Porque era uma coisa mais pro virtuoso, entre aspas, mas para a forma, entre aspas. Muito mais para forma do que para o diálogo. E é um diálogo complicado, difícil de se entender. Porque naquela época eu achava que o diálogo com público era um diálogo, dialogo. E não era. Não é um diálogo como estamos conversando, é um diálogo que vai além. Vai da pele, do quê que está aqui para chegar aí, é outra sacada. É um diálogo que não precisa ser nem olhando.

THIAGO DI GUERRA. E também tinha isso, a questão do diálogo, do interesse em manter a relação, porque se a pessoa também não quisesse, porque a gente se locomovia...

DANIELA REIS. E até essa coisa do outro não querer também e você entender que o outro não quer. E é parte da rua, faz parte, e que é muito rico para você, porque tem momentos que você força a barra sem querer, sabe?! Sem o outro, não está acontecendo. Na rua é muito isso, está acontecendo ou não está. Tem as pessoas que chegam e tem as que não chegam. As vezes estão aqui, mas está no outro que está muito. Ai, daqui você não está aqui, você está lá porque o outro está te chamando, você conseguiu chegar lá, mas aqui não. Então essa coisa da espacialidade é muito, muito interessante. É outra relação.

DANIELA REIS. E dos lugares, porque tinha lugares que você chamava as pessoas para irem, elas vinham e te acompanhavam. Você lembra do Parque do Sabiá que foi tão traumático para a gente? A gente não conseguiu estabelecer relação e quanto mais a gente ia para esse lugar de forçar, mas eles se fechavam. E ai você fica pensando em termos de técnica. Então quê que é isso? Que técnica é essa? Não tem uma técnica. Tem uma técnica para chegar no outro? Né?! O que que é isso, que trabalho é esse de intenção?

THIAGO DI GUERRA. Falando nisso de trabalho de técnica você lembra como a gente estruturava nossos encontros, assim, do princípio ao fim? Tinha uma sequência que a gente sempre usava?

DANIELA REIS. Sim, de aula. De aula que você está falando?

THIAGO DI GUERRA. Isso, de encontros.

DANIELA REIS. Então, de encontros e dias, se eu não me enganos, era três vezes na semana a noite ou todos os dias exceto a sexta.

THIAGO DI GUERRA. Mas a gente chegava e tinha uma rotina?

DANIELA REIS. Tinha.

THIAGO DI GUERRA. A gente aquecia...

DANIELA REIS. Tinha as sequencias que eram da ginástica natural, lembra?

THIAGO DI GUERRA. Ginástica natural?

DANIELA REIS. Você não lembra? Eu sempre dou essa aula, eu sempre trabalho com ela.

THIAGO DI GUERRA. Fale mais sobre ela.

DANIELA REIS. Você não lembra da ginástica natural dos bichos? Em que a gente fazia o tigre, depois do tigre a gente fazia o macaco, e tinha a aranha que é aquela maior, e também tinha a águia, lembra da águia? A águia era da Jacque que ela subia a fazia assim.

THIAGO DI GUERRA. Dani eu não lembro disso.

DANIELA REIS. Tinha a sequência do rolamento que uma fazia assim ai pulava e o outro passava por baixo, agachava, pulava, descia, ai ia. Tinha aquela sequência do Cássio que fazia assim e caia de flexão, arrastava... era tudo... a gente sempre fazia a mesma aula todos os dias.

THIAGO DI GUERRA. Isso até com o Getúlio?

DANIELA REIS. Não.

THIAGO DI GUERRA. Isso já veio com o Cássio?

DANIELA REIS. É verdade.

THIAGO DI GUERRA. Não, mas tudo bem. É, com o Cássio a gente já tinha uma rotina mais...

DANIELA REIS. Estabelecida.

THIAGO DI GUERRA. É. De condicionamento...

DANIELA REIS. Mas do Getúlio tinha. Tinha as corridas, você não lembra? Eu lembro no Nacional, não sei se é porque tem foto, por isso que eu lembro. Porque a nossa memória, ela é inventada também, né?!

THIAGO DI GUERRA. Mas eu não lembro, eu lembro que a gente tinha jogos com o Getúlio. Muita experimentação.

DANIELA REIS. Sim. Eram mais jogos. Mas era sempre, quase sempre os mesmos jogos. Eu me lembro da gente correr, aí tinha uma coisa de pegar, aí tinha uma coisa de pular, eu não lembro muito. Mas de carregar o outro. Porque tem algumas fotos, eu lembro por causa das fotos, que a gente está com o pé um no outro de cabeça para baixo.

THIAGO DI GUERRA. Que até já é a ideia do *Quanté* no sentido da muamba, dos carregadores.

DANIELA REIS. A gente fazia muito exercícios com as sacolas. Que eram umas sacolas de plástico que viviam rasgando e que tinham que ficar comprando outras.

THIAGO DI GUERRA. Inclusive a gente comentou no dia que a gente se encontrou que você era como a produtora, proponente que a dava liberdade para a experimentação no sentido de que o Getúlio pensava, aí, tipo, estou pensando isso, isso e isso, você ia lá e viabilizava. Porque em outros momentos ou em outros formatos o comum é: *O quê que você quer? Vai ser isso e pronto.* Com você não. A gente até brincou que você ia lá, levava a caixa, ficava horas lá no negócio da bateria.

DANIELA REIS. Mas eu era a produtora estressada. Como eu ficava estressada. Porque eu vim da dança e é muito diferente, Thiago. Você não te noção. A questão da disciplina... então até eu acostumar com aquele tempo foi muito bom pra mim.

THIAGO DI GUERRA. Mas eu também tenho dificuldade nisso. Sou meio chato, muito chato. Mas eu ainda não tinha pegada da produção, igual você desenvolveu no projeto. Então a gente estava falando brincando, tipo, você era a que viabilizava as loucuras do Getúlio.

DANIELA REIS. Mas a gente estava aprendendo! Aprendendo fazendo. Então muita coisa não deu certo e foi...

THIAGO DI GUERRA. É e isso, tinha uma estrutura dessa, como não tinha isso que você falou, não tinha uma hierarquia tanto no processo de criação quanto na realização do evento. A gente dividia as funções na medida em que as pessoas se disponibilizavam e podiam fazer.

DANIELA REIS. E não dividia assim, por exemplo, você lá na Trupe tem sua função, a outra fica com escrever projeto e outro com outra coisa. Lá não, lá era cada um pegava o que dava para fazer.

THIAGO DI GUERRA. E você enxerga, hoje ou antes, o *Quanté* um espetáculo como? Que tem esse lugar de hibridação de linguagem, esse lugar que a gente veio, você veio da dança, a Poliana veio da dança, a gente do teatro, mas a gente foi pra rua, mas tinha uma pegada de intervenção, de performance. Como você enxerga isso? Você já chegou a pensar?

DANIELA REIS. Então, como eu estou falando para você, como a gente estava muito na prática, era isso, vamos fazer e vamos fazer o que a gente está fazendo que é arte.

THIAGO DI GUERRA. É mais legal e eu acho mais interessante.

DANIELA REIS. Então, é arte. Mas falando leigamente, do meu ponto de vista, tinha tudo isso. Era por não ter um lugar comum, uma linguagem específica a gente está preso e nem queria estar, era muito rico porque a gente não tinha que se enquadrar, na verdade a gente nem queria se enquadrar. Então eu acho que era o mais legal. E eu acho que se você for me perguntar dentro de onde está, eu vou falar Teatro Físico mesmo porque, pensando nessa coisa que o corpo tinha essa dramaturgia, e tinha uma cena por mais que não era uma cena cronológica linear, existia todo um começo meio e fim para gente. Mesmo que era fragmentada e que às vezes a gente mudava e que o público interferia, né?! Não importa. Era uma cena aberta assim. E eu acho que para mim foi muito enriquecedor para trabalho corporal para ganho de relação com o público. Eu tinha que pensar mais, sabe quando você não pensou. Agora que a gente vai conversando é que você vai pensando.

DANIELA REIS. Tem uma filmagem, a enfim, é ruim ficar forçando a barra, mas tem uma filmagem nossa. Uma filmagem que a gente fez na rodoviária que eles iam, pareciam que eles estavam em cena? Você já assistiu outras produções do DV8? Você assistiu um filme que eles tem de dança teatro. Nossa é incrível como parece. Nossa é incrível. É, não é nem a cena, é o jeito que a câmera pega, acompanha. E depois a gente foi ver aquela filmagem que quem fez? A Digiteca. Parece que eles não estavam, não existia distanciamento nem para ele que estava filmando, pelo menos a impressão quando eu vejo é isso. A impressão é que, sabe “cinema novo” que parece que você está dentro, que a câmera é o seu olho que está ali dentro da cena. Ficou muito assim. Eu acho que a gente ali no meio do público e o espaço e não ter a frente atrás, não ter essa questão espacial, não ter a hierarquia aqui, a quarta parede, não tinha. Então quando eu assisti na época o... queria até... vou pegar depois para eu assistir, parece que eles estavam participando também, então quando a gente ia rápido, a câmera ia rápido.

DANIELA REIS. O processo todo é interferido, porque a gente em cena, o ator em cena, ele muda o espaço não só do público, como o público muda o nosso também, lógico, como ele muda o espaço das outras pessoas que estão em produção. A música, a música ia com a gente, a música andava. Então ela era, se ela falasse “a cena não vai ser” a cena ia com a música e a gente ia atrás dela, da Ana. Não sei se você lembra disso.

DANIELA REIS. Ou então você vira e fala: “Que porra, põe essa música aí” sabe, assim, porque eu podia, porque não era a atriz e eu acho que pra mim demorou a entender isso quando eu te falo, não era a atriz bailarina, não era a Daniela e depois a personagem, é tudo, é tudo ali, ali é escancarado. Eu podia ter falado: “Oh Ana, pelo amor de Deus, tá demorando, que porcaria, põe aí, não tô aguentando mais” Sabe assim, porque é um jogo também.

THIAGO DI GUERRA. Jogo... era muito jogo, né?!

DANIELA REIS. Era.

THIAGO DI GUERRA. Todo o processo inclusive as cenas eram muito jogo. Eu lembro que lá em Ituiutaba a caixa não funcionou, e foi no meio daquele calçadão, e tinha uma loja...com um cara anunciando seus produtos a gente pegou a caixa dele, só que a gente dançou o espetáculo inteiro em frente a loja, no calçadão.

DANIELA REIS. Ah, Eu lembro, foi mesmo.

THIAGO DI GUERRA. Era muito aberto a estas coisas, né?!

DANIELA REIS. Sim, o imprevisto. E dentro dos ônibus, a gente fez dentro dos ônibus, ne?! E foi muito legal, muito legal.

THIAGO DI GUERRA. Nossa, a gente fez mesmo.

DANIELA REIS. Foi muito próximo.

THIAGO DI GUERRA. Que a gente rodou nos terminais?

DANIELA REIS. É.

THIAGO DI GUERRA. E o quê que foi isso, foi um projeto?

DANIELA REIS. Era do Dia Internacional da Dança. Porque na verdade foram mais de um projeto. Foi o projeto de lei municipal, depois foi o dia internacional da dança e depois a gente aprovou no Klaus Vianna, a continuidade dele. Que eu acho que foi quando o Cássio entrou.

DANIELA REIS. Nossa é muita coisa. Tipo assim, tem a questão espacial que é bem legal. Eu não sei se você vai falar da cena, ou se vai comparar, vai querer contextualizar, justificar, ou se você vai querer fazer uma análise dos elementos cênicos.

DANIELA REIS. Então, mas por exemplo, será que seu orientador não vai te cobrar alguma leitura sobre memória, documento?

THIAGO DI GUERRA. Então, eu estou lendo, li já, mas tenho que reler a Cecília Salles que tem alguns livros. Ela pega, ela entende o processo criativo e analisa o processo pelos vestígios do processo. Então ela analisa esboço, desenhos, imagens, diários de bordo... e ai partir desses elementos ela vai construindo a análise da obra, mas pensando neste processo, nestes rastros que carregam e estão na obra final. Que ai é uma possibilidade também de entender esse material que eu tenho, como eu consigo fazer essa análise...

DANIELA REIS. Uhum. E o quê que você tem? Mais é foto e vídeo?

THIAGO DI GUERRA. Foto e vídeo basicamente.

DANIELA REIS. E agora depoimento?

DANIELA REIS. Cadê? Ah, mas eu acho que isso já é coisa... ah, mas serve né?! Aqui, *na rua sem Getúlio, Trabalho de campo... sugestões: Sugestões levantadas no último encontro para possíveis locais de apresentações. Junho...ah tem os meses.*

THIAGO DI GUERRA. *Encontro dos dramaturgos?* É a gente, né?!

DANIELA REIS. *Elaboração de roteiro! Ai, ta vendo, Trabalho a ser desenvolvido, o grupo se desloca no espaço criando imagens que se forma e se desfazem na medida em que relações são estabelecidas entre os atuantes, espaço tempo e o público. Ah, sequencias, as tarefas. Essas são as tarefas. Eu achei que tinha perdido. Lembra que ele dava umas tarefas para a gente. Você lembra? Atravessar a rua, viaduto, contra mão, esquina de baixo, sinaleiro, virar a esquerda, lembra?! Cada um criava uma célula de coreografia para essas.*

THIAGO DI GUERRA. Então a sequência aqui no caso ele passou isso para todo mundo e cada um criou.

DANIELA REIS. Passou e cada um fez o seu e depois a gente fazia neles no Viewpoints. E no Viewpoints, vamos supor que o meu “Contra mão” seria assim e o seu seria assim, ai nos viewpoints eu podia entrar no seu e você entrar no meu. Ai, na grade a gente ia interferindo no outro.

THIAGO DI GUERRA. Que legal... *Individual ao grupo.*

DANIELA REIS. *Cada atuante tem uma sequência de movimento criada a partir de cada uma palavra acima, essa sequência será utilizada no jogo ainda ser esquematizada que corresponde a cena de compra, venda e roubo.*

THIAGO DI GUERRA. *Com pacotes...*

DANIELA REIS. Lembra do “Compra, venda e roubo” ?

THIAGO DI GUERRA. Lembro!!!

DANIELA REIS. Tinha uma frase assim “Compra, venda e roubo”, “Compra, venda e roubo.”

THIAGO DI GUERRA. A gente ficava repetindo. *Compra, aqui tudo se compra vende e rouba...*” era um negócio meio assim.

DANIELA REIS. Aqui, cada aula que ele ... Aqui sequência do grupo dois, o grupo dois tinha outras palavras. *Com música, Thiago e Jacque. Como combinado, Jacque e Thiago vão criar uma canção.* Esse aqui eu lembro.

THIAGO DI GUERRA. Ele falou muito da questão mercadológica, foi ai que a gente decidiu essa questão do mercado, dessa relação mercadológica, foi naquele seminário que a gente fez com a Poliana, lembra? Foi lá que a gente decidiu que o tema seria mercado? Ou a gente já tinha decidido que ia ser mercado e ai ela apresentou o seminário? Porque eu lembro que era alguma coisa sobre instrução da cidade, lugares de passagem...

DANIELA REIS. Eu acho que interferiu muito a fala dela ali. Mas eu lembro também e eu estou lendo aqui... *Transporte de mercadoria?! Que eu tenho a trilha aqui dele. Você lembra? Você não lembra não? Você não se lembra das músicas que ele levava. Ele estava trabalhando o tempo todo em cima de música e depois que o Lakka foi é que ele desencanou. Você não lembra não?*

THIAGO DI GUERRA. Como é que é? A gente trabalhava em cima de música?

DANIELA REIS. A gente trabalhava. Quer ver, deixa eu ver se eu tenho aqui. Documentos, músicas, eu tenho... não é essa tripé, documentos, música, óh Getúlio.... aqui.. eu lembro direitinho a gente ficou tentando montar essa música aqui, a gente tentou montar ela. [Entra música] Depois que o Lakka foi é que a gente desistiu. Não lembra não? A gente ficava em círculo. Eu lembro da sequência.

THIAGO DI GUERRA. Sêrio?

DANIELA REIS. Você não lembra? Tem uma foto da gente em círculo assim. Acho que a gente acha essa foto.

THIAGO DI GUERRA. Eu lembro assim, flashes, daquele lugar que o Lakka fez aquela atividade com a gente e a gente fez muita coisa, e aí parece que tinha uns objetos, umas capas de chuva, tinha um balão japonês.

DANIELA REIS. Gente, era mesmo, que legal.

THIAGO DI GUERRA. Eu lembro que você, Ricardo, Jacqueline, Poliana e eu ficávamos horas até esgotar.

DANIELA REIS. Com o Lakka eu não lembro não. O Lakka era mais objetivo. Ele era mais pega aqui, salta, cai, agora vocês são cair...ah tem um tanto de cena do colchão de queda que a gente descobriu com ele.

THIAGO DI GUERRA. Da sacola?

DANIELA REIS. Da Sacola que ele falava *Cai de costa, e daqui vocês vão saltar...* tem uma cena que foi ele que criou, acho que essas que caía que a gente ficava de cabeça e mão para cima, eu acho que foi ele que criou Foi bem objetivo. Eu lembro dele ir embora e eu e Getúlio ficarmos conversando. O Getúlio *Nossa... eu agora já sei*. Ele achava que ele estava confuso, mas não era ele que estava confuso, era o processo.

DANIELA REIS. Ele é visceral.

THIAGO DI GUERRA. Pois é, eu não lembro se a gente já tinha decidido que era trabalhar com cidade, eu não lembro se era totalmente fechado.

DANIELA REIS. Mas a gente não tinha nem outra alternativa.

THIAGO DI GUERRA. De que?

DANIELA REIS. A gente tinha era que dançar na rua mesmo.

THIAGO DI GUERRA. Não, eu estou falando do tema.

DANIELA REIS. Ah sim.... Eu não lembro. O Getúlio não lembra?

THIAGO DI GUERRA. Só uma curiosidade. Esse dança goma a gente dançou no goma, quando tinha o goma?

DANIELA REIS. Não a gente ia fazer um projeto para lá. Lembra? *Por meio de oficinas semanais...* a gente ia fazer permuta. A gente ia usar o espaço para ensaiar lá e ia dar oficinas gratuitas. Mas não rolou.

THIAGO DI GUERRA. Oh, isso eu acho legal esse cronograma de ensaio...

DANIELA REIS. *Shampoo esperança?* Ah...

THIAGO DI GUERRA. Shampoo esperança? O que eu...

DANIELA REIS. *O Shampoo esperança está revolucionado a vida das pessoas que tem calvície, queda de cabelo e problemas*, a gente ficava pesquisando coisas sobre...

THIAGO DI GUERRA. Para vender. Eu acho que essa coisa do shampoo esperando foi do Rodrigo Rosado que há muitos anos falou que alguém trazia um shampoo lá de Manaus que chamava shampoo esperança que fazia o cabelo crescer. Era bom pra calvície.

DANIELA REIS. Ah, isso aqui era anotação do Getúlio.

THIAGO DI GUERRA. Ai, Maio, Maio de 2009. Foi um processo bem longo, né?!

DANIELA REIS. Acho que foi, Acho que foi o ano inteiro porque geralmente os projetos tem um ano e ainda tem o período de apresentar.

THIAGO DI GUERRA. E eu lembro que parecia, eu tinha essa sensação, mas me parecia que outras pessoas também tinham. Estavam exauridas do processo. Você teve essa sensação?

DANIELA REIS. De estar cansada?

THIAGO DI GUERRA. De se esgotar, mas não fisicamente..

DANIELA REIS. De não ir mais?

THIAGO DI GUERRA. É, pela delonga?

DANIELA REIS. Eu não lembro.

THIAGO DI GUERRA. Não sei se é uma memória criada...

DANIELA REIS. Figurino...

THIAGO DI GUERRA. Olha... *dezembro de 2008?* Ah não, isso ai é do... Isso ai não é do *Quanté* não?!

DANIELA REIS. *CoTIQUEdiano*. Não é não. Ah isso aqui é do outro trabalho, isso aqui nós já vimos.

THIAGO DI GUERRA. Que isso, *funções do Tripé?*

DANIELA REIS. A gente tinha feito, lembra? Já era com o Cássio.

DANIELA REIS. *2010, reunião de janeiro*. Início do ano a gente organiza tudo, né?!

THIAGO DI GUERRA. Início do ano é complicado. Eu tenho até hoje a pastinha do Quanté, do Tripé. Que eu tinha comprado aqueles livrinhos de caixa com recibo, que era para a gente anotar os gastos, coisas assim, o caixa...

DANIELA REIS. Ah lá. *Olá Turma do Tripé eu fiz as contas e a divisão dos nosso primeiro cachê. Recebemos da prefeitura R\$890,00, paguei de imposto R\$ 26,00, ficamos em caixa...* Hilário... então é o *CoTIQUEdiano*. Nossa.... Ainda bem que eu não limpei. Mas eu tinha mais coisa, olha, prêmio. Nova planilha, projeto “Quanto custa”...

THIAGO DI GUERRA. Oh, isso pode ser um registro da venda, da cena da venda...

DANIELA REIS. Uhum, uhum, *Seus dados por favor, nome...* era coisa que a gente ia brincando, texto... registro da musica do Jack, registro da música do Thiago... ah... Cada um tinha que inventar uma música, você lembra?

THIAGO DI GUERRA. Não.

THIAGO DI GUERRA. Esse aí é a sua?

DANIELA REIS. Essa aqui é da Jac, “Minha tia vai para o Paraguai”, ela tocava pandeiro!

THIAGO DI GUERRA. Lembro disso. O Getúlio me mostrou uma foto um dia, eu não estava, que ele fez um peixe na casa dele e colocou um monte de instrumentos para vocês fazerem um experimento sonoro. Você estava?

DANIELA REIS. Mas isso foi na casa dele?

THIAGO DI GUERRA. Ele disse que foi.

DANIELA REIS. Ah lembro.

THIAGO DI GUERRA. Ele disse que foi frustrante assim...

DANIELA REIS. Não acontecia...

THIAGO DI GUERRA. É, porque ele tinha em mente que era a gente tocasse e cantasse...

DANIELA REIS. (Risos que não dá para entender a fala) um pior que o outro sem noção.

DANIELA REIS. Essa música eu lembro, você não lembra não? “Porque ela é do Paraguai” foi para cena, da Tia Izildinha.

THIAGO DI GUERRA. *A minha tia, Tia Izildinha...* Esses dias eu escutei porque eu fiz um seminário e eu coloquei, eu achei a música no meu computador...

DANIELA REIS. Tem a sua! Registro Thiago, vamos ver o que é isso.

THIAGO DI GUERRA. Registro de campo.

DANIELA REIS. *Multiplicidade, movimento, massa sonoridade, cores, as ruas pelas quais passamos são infinitamente ricas em expressões, arquiteturas pessoas, sons e movimentos. A primeira coisa que me inflamou os olhos foi perceber a cadência da rua, a decência em que as pessoas se locomoviam na massa, de como isso reverberava não só nelas, mas em todos os outros elementos que ali estavam, arquitetura, pessoas, vendedores, lojas, automóveis.* Foi quando a gente foi no dia das mães para a rua... as impressões, essa aqui é sua.

THIAGO DI GUERRA. Você não tem as suas?

DANIELA REIS. Não sei, vamos ver... *You siling in Indiana.* Você tem isso?

THIAGO DI GUERRA. Vou ter agora.

DANIELA REIS. Tem esse também... (não dá para entender 52:04) Pechincha com a Dani: *Vale levar ou não? Até onde eu posso baixar?* Ah, que legal.

THIAGO DI GUERRA. Pechincha com a Dani?

DANIELA REIS. É a gente fez uma cena, lembra?! Na verdade a gente que brigava, não era?

THIAGO DI GUERRA. Não, a gente brigava, mas você também brigava com o Cássio. Quando era com o Cássio. Eu brigava com o Ricardo, que a gente tinha aquelas roupas com almofadas gigantes, a gente parecia uns bonecões. O Getúlio também falou que foi uma frustração.

DANIELA REIS. Tadinho foi tudo frustração pra ele. Mas é porque ele tinha a cena em mente, ele já ia com a....

DANIELA REIS. Realmente era mais sujo quando era ele, era mais... também o diretor, cheio de ideias, querendo.... mas era muita informação.

THIAGO DI GUERRA. Eu lembro que em alguns momentos nós discutimos dentro do grupo, por conta de ficar ou não esse bonecão, foi um ponto de conflito.

DANIELA REIS. É, teve uma cena que eu não fiz e o Getúlio acabou comigo, você lembra?

THIAGO DI GUERRA. Então, Eu acho que foi essa cena que a Poliana não queria. Essa mesma dos bonecões.

DANIELA REIS. Não, eu acho que fui eu, eu não queria, e eu não fiz.

THIAGO DI GUERRA. Tinha aquela parte que a gente enfiava a cabeça nas sacolas e andava... Eu acho que essa não foi. Acho que foi a cena do bonecão mesmo.

DANIELA REIS. Era bem... ah é, eu acho que tinha que por, que tinha que encher a bunda de colchão, nossa tinha essa cena mesmo, meu Deus. E a gente fez.

THIAGO DI GUERRA. Fez e a gente fez essa cena até o fim, até quando o Cássio entrou.

DANIELA REIS. A gente fazia tudo, né?!

THIAGO DI GUERRA: Eu lembro que a gente vendia, tinha umas etiquetas nas roupas, que a gente oferecia. Eu e o Cássio e te pegava e te carregava.

DANIELA REIS. Lembro. Era cheia de etiquetas...

THIAGO DI GUERRA. A etiqueta veio com o Cássio ou com o Getúlio?

DANIELA REIS. Acho que com o Cássio. É, Depois que a gente apresentou com o Cássio dirigindo no terminal, mas eu acho que depois ele foi limpar, que foi quando a gente fazia as almofadas em linha reta, depois em círculo, e depois no monte... paredes... depois que ai ficava mais geométrico, mais alinhado. Acho que foi quando o trabalho ficou mais enxuto.

THIAGO DI GUERRA. É, o Cássio deu uma limpada legal, né?!

DANIELA REIS. É. E eu acho que essa coisa da coreografia veio mais com o Cássio. Quando era antes com o Getúlio era mais essa coisa teatral, mais... como é que fala... sem ser comédia, deboche da comédia, como que chama? Tem um nome para isso.

THIAGO DI GUERRA. Eu estou te entendendo.

DANIELA REIS. Era mais para esse lado, tem um nome para isso...

THIAGO DI GUERRA. Besteiro!

DANIELA REIS. É, como se fosse um besteiro mesmo.

THIAGO DI GUERRA. É, mas isso que você fala é interessante. O Getúlio ficava mais atrelado a teatralidade da cena. Talvez por isso vinha a sujeira, porque eram muitos elementos, muita coisa.

DANIELA REIS. É e até os ensaios, a preparação corporal que você falou, era jogo, era aberta, era improvisar. A do Cássio não. A do Cássio era um trabalho físico, flexão, do salto, do pular no outro, da ginástica natural, aí fazia aquelas sequências, terminava e íamos ensaiar, então a gente vai alinhar as almofadas, vai pular, vai cair de costas, vai... aí começou mais, entre aspas “uma preocupação mais com a linha coreográfica, do que da cena”....

THIAGO DI GUERRA. Uhm, isso é bom!

DANIELA REIS. O Getúlio queria escancarar, queria provocar escancarando, virando para o público e dizendo “se reconhece aí”, é do riso, mas é aquele riso.... que a gente ri do político, né?! A gente vê tanta coisa aí que a gente ri, mas é um ri que machuca, você se reconhece e você ri, porque você se reconhece, sabe?! Entende quando eu falo? É sarcástico.

THIAGO DI GUERRA. É, o Getúlio queria nesse lugar mesmo, apertar a ferida, mas no deboche. Vocês estão rindo, mas vocês estão aqui, são vocês.

DANIELA REIS. É um riso... não é doído, mas... comédia é um pouco assim. O Cássio não, o Cássio vai mais para a dramaturgia do corpo.

THIAGO DI GUERRA. Do corpo?

DANIELA REIS. Do corpo. É mais limpo, é sequencial, as sequências foram estabelecidas. Ele deu uma limpada, uma enxugada boa.

THIAGO DI GUERRA. E você lembra se do Cássio para o Getúlio a gente teve mudança de roteiro?

DANIELA REIS. Eu acho que teve. Tem que pegar os vídeos para ver, mas, eu não sei se tem filmagem dos dois *Quantés*, eu acho que só tem da época do Cássio.

THIAGO DI GUERRA. Que foi quando a gente estava com projeto e contratamos o pessoal para filmar.

DANIELA REIS. Mas deu uma limpada. Outro trabalho.

THIAGO DI GUERRA. É, o Cássio deu uma lapidada, cortou umas arestas que tinha.

DANIELA REIS. Uhum, os excessos.

Entrevista com Jacqueline Carrijo - 03 de Janeiro de 2017.

THIAGO DI GUERRA: Jacqueline me fala de onde surgiu o grupo Tripé. Como ele foi constituído, como vocês iniciaram o trabalho. O que foi o Tripé e de onde ele surgiu.

JACQUELINE CARRIJO: Vamos lá. O tripé surgiu de um desdobramento de vontade de continuar estudando o que é Dança-Teatro, que começou lá com o projeto de extensão da professora, hoje doutoranda, Fabiana Marroni, que foi professora substituta na faculdade e durante essa estadia dela na faculdade lançou o projeto chamado “O treinamento corporal do ator pela dança ” e foi onde eu tive o primeiro contato. Não da expressão corporal, porque expressão corporal a gente tinha como matéria na faculdade, mas esse projeto me mostrou muito mais do que só a expressão corporal, ele me mostrou o físico, a sua expressão, o seu diálogo corporal, e aí o corpo fala, né?! E foi me despertando a linguagem corporal mesmo através da dança contemporânea, onde a gente também viu Grotowski, Laban, Marta Graham, vários estudiosos que trabalham com essa consciência corporal através de movimento...Da dança junto com o teatro. E esse grupo durou por 2 anos finalizando com um espetáculo “Além dos muros” onde, falei: *“caramba, que delicia isso, dança teatro é o que há e eu amo fazer isso”* enfim. O grupo acabou e essa vontade de ir além daquilo ficou muito em mim, e eu quis continuar trabalhando com isso. O que é dança teatro, aí veio junto o teatro físico, o que é só dança o que é só teatro?! É, contato improvisação, enfim, todas as suas técnicas. E aí com essa vontade, mas o grupo desfeito e eu ainda na faculdade, eu estava fazendo a disciplina de estágio supervisionado 3 da prática de ensino. E eu já estava na terceira que era onde o aluno poderia pegar alunos, poderia ser da faculdade ou da comunidade para dar aula. Aí conversei com alguns ex-integrantes do “Além dos muros” o Anônimos da Silva, que chamava o grupo da Fabiana, Juliana Nazar, Getúlio Góis, Ricardo Augusto, Cássio Machado, Angelina Franklin... acredito que foram esses, mas enfim, alguns ex-integrantes e eu propus para eles que a gente continuasse a trabalhar nessa via da dança teatro, onde a Fabiana despertou esse desejo que foi coletivo, até então quando eu fiz o convite pra esses que eu comentei o nome toparam na hora porque era uma vontade de ir além nesse estudo. E a gente começou na mesma linha que a Fabiana mostrou pra gente e a gente foi, acabou que foi construindo... e formulando exercícios corporais, partituras onde a gente via que era uma partitura cênica, e a gente, num primeiro momento, começou a ver que estava montando um trabalho e, de repente, a gente partiu para um tema... um tema urbano: cidade. E eu dirigindo, tentando conduzir o grupo, para onde ir? Para onde vamos? E aí surgiu um trabalho, o primeiro trabalho chamou-se *“Por onde tem andado, babe?”* partindo de um conto do Caio Fernando Abreu, que falava de um casal que um ficava sempre na janela olhando uma moça na calçada do outro lado da rua do seu apartamento e ele ficava observando essa moça todos os dias, no muro, e ele descrevia a todo momento, *“pôs um cigarro na boca, sentou na calçada, agora ela levantou”* então, urbano. A cidade era sempre um tema para a gente desenvolver esse primeiro trabalho. E aí, com os caminhos, as pessoas também foram, a Juliana saiu, Getúlio também, o Cássio também. Cada um foi procurando seus caminhos também. E aí ficou nesse trabalho e virou até um duo, Ricardo Augusto e Angelita nesse trabalho, *“Por onde tem andado, babe?”* e como eu comentei, era na terceira prática de ensino, e esse trabalho foi dentro da disciplina da professora Vilma Campos, da prática, e ela sempre participava de seminários e sempre convidou a gente com esse trabalho *“Por onde tem andado babe”* para apresentar. Então a gente apresentou na faculdade, fora da faculdade, e a gente começou, nós três, e logo chegou a Dani Reis, Daniela Reis, e a gente foi vendo que o grupo começou a estruturar.

A gente quis inscrever esse trabalho no festival de dança aqui de Uberlândia. E aí o Getúlio que até então tinha saído, mas sempre estava com a gente ali, ele só não podia estar no trabalho por outros motivos, enfim, cada um foi seguindo um caminho, como eu disse, e a Dani Reis entrou, uma ótima bailarina, e também com a formação dela acrescentou ao grupo, e quando a gente foi inscrever no festival, até então a gente não tinha um nome. E a gente sentou, nós quatro já, sentamos e.. Como vai chamar? Como vai chamar? A gente tem a dança, o teatro, a gente tem esse teatro físico que não é dança teatro, aí eu falei: A gente transita por esses três pontos que é a nossa base, então, chama Tripé! Tripé, tripé? Será? Tripé? Aí como a gente vai explicar isso para as pessoas quando perguntarem “Por que tripé?” Eu falei, a resposta é essa, nós chegamos nesse nome porque nós vimos que a nossa base de criação, de formação até então, lembrando lá do projeto da Fabiana Marroni vem desses três apoios: temos o teatro, temos a dança e temos o físico como suporte das nossas criações. Aí nós linkamos com o projeto da Fabiana Marroni *“O treinamento corporal do ator*

pela dança”. E foi muito engraçado, um momento interessante que eu me lembro, foi no dia da apresentação do festival, nós estávamos no camarim e tinha outro grupo junto com a gente, e estava lendo o programa e perguntou: “*Ah, vocês que são o grupo Tripé?!*” Nós falamos que sim e então eles falaram: “*Ah eu achei tão bacana esse nome Tripé, porque nossa, o teatro, a dança, essa dança teatro, o físico...*”. Nós nos olhamos e falamos: “*Funcionou, é o grupo, é isso, é o Tripé!*” É a nossa base e a gente vem disso também, pensando no objeto tripé, o tripé que sustenta, o tripé que tem a sua força de ficar erguido, que sustenta a base, e a partir daí o nome Tripé ficou.

Então nos apresentamos nesse festival de dança, recebemos muita crítica, porque era um trabalho que não se encaixa somente como dança puramente, como teatro puramente. Tanto que um dos críticos do festival nos falou que deveríamos procurar um espaço adequado para o nosso tipo de trabalho, que um festival de dança não era. E nesse debate, eu me lembro que uma pessoa na plateia virou e falou logo depois desse crítico falar, algo do tipo: *Olha*, levantou a mão e pediu a palavra: *Ah eu sou fulano de tal. Eu assisti muito, eu não sou da área das artes, nem da dança e nem do teatro, eu fui com a minha amiga, ela é, bailarina, e o trabalho deles (Tripé) eu tenho uma coisa muito boa, uma coisa muito boa pra falar: como eu falei, eu não entendo, eu não sou da área, mas de todos que eu vi da noite, o trabalho deles, o tripé, o que mais me chamou atenção. Quando eles apresentaram, eu virei para minha amiga, não foi?! a amiga estava do lado, e perguntei o quê que é isso? Mas o quê que é isso me tocou como nenhum outro me tocou*”. E aí no outro dia, recebi um depoimento, em que Getúlio Góis, eu escrevi falando que o Tripé, com essa base, era uma seta adiante, era um fritar de pés em busca de novos caminhos, de como fazer, não que a gente estava reinventando a roda, não era nada novo, mas uma coisa que despertava, que tocava, não era pioneiro, nada criado, novo. Mas um jeito de fazer diferente, mas que era uma coisa a se buscar um lugar mesmo. O crítico não estava errado, porque um cara da plateia perguntou: o quê que é isso?! Não é dança, não é teatro, é corpo, é movimento, são corpos que contam histórias, não é uma coreografia, enfim. Aquilo passou, e nós recebemos essa crítica, foi uma informação que amadureceu, até então a ideia do grupo, e com o passar do tempo nós ficamos com o “*Por onde tem andado, babe?*”.

Nós tínhamos um dia ou dois na semana em que a gente nos encontrávamos, e era um momento do grupo, de criação, de treinamento corporal e que a gente não abandonou o que tinha aprendido, e então nos encontramos numa outra estrutura de grupo onde a Daniela Reis que tinha entrado nesse “*Por onde tem andado, babe*” mais como uma ajudante, mas não era do grupo; a Angelita saiu e a gente se encontrou com: Ricardo Augusto, Daniela Reis, Poliana Diniz, Cássio Machado e eu. Foi quando Poliana Diniz que era do Grupo *Emcantar* propôs a direção de um trabalho chamado *CoTIQUEdiano*, onde o palco era a cidade, era um ponto da cidade, o cenário era a cidade e mais uma vez a gente estava voltado pro urbano, num segundo trabalho do grupo. E nesta ocasião Poliana foi a diretora, assumiu a direção desse trabalho, e o trabalho também foi muito bem quisto. Nós fomos novamente para o festival, para outras mostras aqui mesmo em Uberlândia, aquele “*Corpo interferências*” que era um projeto de cultura da prefeitura, a gente se inscreveu, conseguiu entrar no leque de grupo daqui de Uberlândia de dança e mais uma vez a gente esse preocupação: *A gente vai inscrever o trabalho que não é só dança, não é só teatro, né?! Como diz o cara “O que que é isso”, num festival de dança então a gente sempre tinha esse pé atrás de, é o que? A gente está inscrevendo pra dança, mas não é só dança, aí será que a gente vai passar?* Nós sempre tínhamos uma desconfiança quanto a isso, mas sempre passou. E nesse trabalho *CoTIQUEdiano*, nós fizemos pesquisa de campo, a gente foi em vários bairros, e ia escutando os tiques, os sotaques, muitos e principalmente os tiques das pessoas. E a coreografia, a partitura corporal, era toda feita a partir dos tiques que a gente via, então o piscar de olhos que era muito, um braço que toda hora se mexia, ou uma perna que não parava de balançar e disso fomos construindo a nossa coreografia, nossa partitura corporal, que não é só uma coreografia estilizada, a dança, mas que era aquilo tudo, o Tripé, a base.

E neste segundo trabalho o grupo foi cada vez mais consolidando sua cara, sua predileção, constatando que o nosso trabalho era apresentado nas ruas!! A gente não vai para dentro de um palco. E a gente se inscreve para apresentar dentro de palco! E isso foi gerando uma crise de identidade no grupo muito grande. Primeiro que é, o que é isso? E outra, a gente não vai pra dentro de um espaço fechado, a gente tá sempre na rua, a gente está sempre em diálogo com o povo, até a nossa própria criação e processo de criação do trabalho, do espetáculo. E isso foi criando uma identidade cada vez mais forte pra gente que é um grupo sim, que vai pra rua e o nosso público é o transeunte que tá lá, que muitas vezes parava para ver a gente no terminal central, enfim. Disso, apresentamos algumas vezes o trabalho, e depois de algum tempo o

Getúlio Góis voltou com uma ideia fantástica, nem ele sabia como conduzir o trabalho, mas ele tinha uma ideia. A ideia era um bando de muambeiros que sai vendendo as coisas. “*Mas Getúlio, como assim? Não sei, eu sei que a gente vai ter umas sacolas, umas muambas pra vender...*” E novamente a gente estava na rua! E isso cada vez mais forte, e não tinha mais dúvida. E aí a gente começou a se aglutinar, e a gente não tinha espaço também, um grupo que mal ia se apresentar num palco não tinha nem espaço para ensaiar e o nosso palco, lugar de ensaio de criação era a rua. E o período que a gente começou a elaborar, a criar esse trabalho que chama *Quanté*, ele começou a ser criado num tempo que Uberlândia estava chovendo para caramba e o nosso local de ensaio estava realmente alagado, as ruas, não tinha como a gente ensaiar.

THIAGO DI GUERRA: O Getúlio quando retorna com essa ideia, ele retorna como diretor desse espetáculo, assim como a Poliana foi do *CoTIQUEdiano*?

JACQUELINE CARRIJO: Isso, como eu fui do *Por onde tem andado, babe*? E ele, professor do Colégio Nacional conversou com o pessoal do colégio para que ensaiássemos por lá, e assim, começamos lá no Nacional o processo de criação. Lembro que num dos primeiros dias o Getúlio deu umas coordenadas que era pra gente dar uma volta pelo quarteirão ao redor do Nacional e observar sons, pessoas, imagens...

THIAGO DI GUERRA: Topografias?

JACQUELINE CARRIJO: Tudo. E tudo quanto era espaço e objeto, e concretos e topografias que a gente pudesse grudar, se jogar, rolar. E saímos com alguns comandos que durante essa volta, podíamos rolar, pular, grudar nas coisas e nos outros, descolar de diversas formas. Se eu quisesse pular eu tinha que pular de um jeito e pular de outro e de outro e de outro e de outro... a arte secreta do ator, né?! Eugênio Barba, sempre recriando a mesma coisa. E assim foi, a gente deu essa volta e não foi só uma não, e a gente foi criando partituras, em que o Getúlio viu, visualizou e quando a gente voltou pra dentro do colégio, Getúlio pediu que a gente fosse lá para o final do saguão e que a gente repetisse o que a gente mais gostou de ter feito. No começo foi assim, no Nacional criando e a gente repetiu e aquilo foi se tornando uma rotina de processo de criação, a gente tinha entre aspas o nosso espaço de ensaio, de criação que era o Nacional, mas a criação se deu fora. E mais uma vez a gente volta na nossa raiz que é fora, o nosso espaço é rua. Nossa plateia está ali a qualquer momento. E aí vários outros ensaios em processo de criação Getúlio levava, em cada processo, cada dia de encontro, elementos diferentes. Mas sempre nesse tema, a gente está vendendo coisas. E um dia ele apareceu com plaquinhas de R\$ 1,99 e pendurou em um, a gente *ah, eu custo 1,99* e isso deu pano pra manga pra gente criar, *nossa eu vendo meu braço, quer um pedaço dele? Aqui ó é 3 reais essa parte aqui*. E isso foi desenvolvendo a dramaturgia do espetáculo, foi desenvolvendo o que a gente lá no Anônimos da Silva experimentava, a condução do corpo do outro, o oferecer o outro, e aquilo foi construindo uma criação um pouco mais madura do que seria o *Quanté*, até a gente chegar nesse nome do espetáculo.

Que num dos dias também de processo, chegamos nas sacolas, grandes bolsas cheias de almofadas, porque a gente pulava em cima das sacolas. Jogava as sacolas, fechava as pessoas nas ruas com elas. Então as sacolas que davam a simbologia dos muambeiros, e essas sacolas também eram, além de ser um elemento cênico, contador de história, era um elemento de suporte do ator, do artista que se lançava e para não cair num chão duro porque era o nosso palco, era um suporte para gente. Então exercitávamos muito a consciência corporal, ela estava sempre, desde o pensar de como que a gente vai fazer para se lançar, se jogar, pular, trancar, rolar, e assim o trabalho foi desenvolvendo até chegarmos num... visualizar o trabalho como um trabalho... de quanto vale para viver? Pessoal, nós estamos vendendo nós mesmos. E quando fomos construir o figurino, nessa época, nesse tempo de processo de criação várias pessoas saíram e outras entraram como a Ana Zumpano, Thiago Di Guerra e também Cássio Machado, Daniela Reis, eu e Poliana Diniz, o Getúlio ainda na direção. Quando Ana Zumpano entrou com aquele visual todo, um dia o Getúlio colocou um vestido nela, e foi conduzindo uma fala e fomos visualizando como se a Ana fosse a nossa dona, ela era quem disponibilizava a gente pra ser vendido, a gente para vender. E com ela, era carregado um álbum de fotos em que ela vendia mães. Quando vimos a potência, a potencialidade do trabalho e o quão profundo e intenso era o tema que estávamos abordando...e chegar a vender parte do seu corpo, prostituição, chegar a vender a mãe?! Foi um momento que a gente parou e falou: Quanto custa para vive? Quanto custa? Quanté?? Né?! E isso surgiu durante o processo. Quanté?? Quanté?? Quanté?? Quanté?? E o trabalho, quando a gente teve que dar o nome, é Quanté, Quanté!

THIAGO DI GUERRA: Quanto custa.

JACQUELINE CARRIJO: E nesse modo mineiro de falar *votomábanhi?! Né, vou tomar banho*. Colocamos uma palavra só. E a gente fez essa fusão de quanto custa, quanto é, virou o Quanté. O *Quanté* também foi um trabalho muito bem quisto aqui na cidade, com ele a gente montou um projeto e conseguimos um apoio do Ministério da Cultura.

THIAGO DI GUERRA: Klaus Viana!

JACQUELINE CARRIJO: Klaus Viana chamada Interferências Fora do Eixo, onde a gente convidou Vanilton Lakka e o UAI Q Dança, cada um com seu espetáculo também de rua, e circulamos por algumas cidade em torno aqui de Uberlândia. Fomos em Araxá, Uberaba, Ituiutaba. Em Araxá foi muito propício, eu diria, mesmo sem saber que era a gente que tinha que fazer as produções locais nas cidades, conseguimos uma produção que arrumou uma praça para apresentarmos, e mal sabíamos que essa praça era um ponto onde as mulheres se prostituíam, e não sabíamos, enfim, era uma praça qualquer, porque não era tão a vista assim as mulheres e a gente achou uma praça qualquer, com árvores, banquinhos, tinham senhoras e tudo mais, tinha uma feira, enfim. Nos organizando, o UAI Q Dança montando a sua barraca também, o Lakka se aquecendo, a gente junto aquecendo e observando o movimento. Uma praça movimentada, né?! E aí chegou nossa hora de apresentar, começamos a apresentação quando percebi durante a apresentação rolando que era uma apresentação que mesmo na rua, não era fixa como a apresentação do UAI Q Dança, do Lakka, era uma apresentação como os transeuntes, nós também deslocávamos. Então começamos de uma ponta da praça até a outra. E me lembro quando a gente atravessou, tinha uma rua que cortava a praça, quando atravessamos para a outra parte da praça, tinha chegado a hora de encontrar com a Ana, a Ana Zumpano, que era nossa “dona”.

THIAGO DI GUERRA: Nossa cafetina.

JACQUELINE CARRIJO: É. E quando ela entrou com a caixa de som, né, que fazia parte do espetáculo, e o *albinho* e toda produzida, com um super batom, com o vestido preto tubinho, aquele salto, aquela bolsinha de lado. Eu vi que os homens chegaram pra ela, e ela na personagem vendendo mães e começou a falar e eu observei que o olhar dos homens foram diferentes para Ana, foi quando a gente juntou lá na Ana, que não fazia parte do espetáculo a gente estar todos juntos. Ela era sempre conduzindo a gente, indo na frente, abre alas que eles estão chegando para vender com as muambas. E nesse momento a gente juntou, vi que estava diferente, mas não sabia o porquê, pensei, nossa a Ana juntou, mas e quando eu vi que era homem, homem, homem e o jeito que eles olhavam pra ela me estranhou, mas enfim, estava apresentando, a gente fez todo o trabalho e no final de tudo, tal acabou tudo, a gente apresentou o Tripé, o Lakka apresentou, o UAI Q Dança apresentou, e a gente, depois que acabou tudo conversando, comemorando o tanto que foi muito bom, quando a Cida Perfeito que era nossa produtora, nossa, nossa, nossa, que sempre entrava em contato com os produtores das cidades onde a gente apresentou virou pra gente e falou: *Gente, a praça que aonde vocês apresentaram é uma praça de prostituição*. E na hora eu me lembrei da cena, entra aspas, improvisada, que os muambeiros se encontravam diretamente com a nossa cafetina, nossa michê. Eu falei: *Nossa, é por isso que aquela hora aquele bando de homem, eles queriam você, comprar você*. E ela falou: *“Gente, pois um homem me perguntou quanto que eu custava”*. Falei, caramba, olha isso. E isso a gente depois, enfim, foi discutir, pensar, conversar e assim, como isso era ao mesmo tempo tão velado, porque, e depois que a gente descobriu isso, eu estava olhando a praça e aí comecei a ver as mulheres. Lembra?

THIAGO DI GUERRA: Que loucura.

JACQUELINE CARRIJO: Que é aparentemente, como eu falei anteriormente, era uma praça qualquer, pois quando a gente descobriu e tudo isso durante a apresentação aconteceu, eu fui identificando: *ah lá, ah lá, ah lá*. Que estavam lá expostas, prontas para se vender e onde calhou da gente apresentar o *Quanté*. Onde durante o espetáculo tinha uma parte que a gente tirava as etiquetas com os preço de várias dos nossos corpos, e aquelas mulheres lá vendo o espetáculo...

THIAGO DI GUERRA: estava na mesma situação.

JACQUELINE CARRIJO: na mesma situação.

THIAGO DI GUERRA: Aproveitando essa, que você já começou a falar um pouco sobre o processo de criação, que você já falou de alguns aspectos de alguns encontros, como foram, você consegue rememorar da sua forma, como foi o percurso de criação e como você percebia esse processo, se era uma coisa verticalizada do diretor Getúlio para os atores ou se os atores também tinham autonomia criativa e de dialogo e abertura para uma criação coletiva?

JACQUELINE CARRIJO: Esse termo criação coletiva, maninho, sempre foi uma, talvez, uma confusão mesmo porque o Tripé, desde que ele surgiu, ele não surgiu com a intensão de se ter um dono, aí a gente fala assim, *Ah eu sou o diretor do grupo, eu sou a diretora do grupo*, tanto que os trabalhos que o grupo teve, construiu, criou, cada um teve uma direção que com o passar do tempo do *Quanté*, o Getúlio deu uma afastada e o Cássio, além de atuar, ele passou a dirigir, e o espetáculo teve uma outra pegada, mas o tema era o mesmo, o sentido era o mesmo, mas de mais elementos de criação e referente a isso sempre foi uma coisa muito, muito coletiva. E isso que eu falei quando eu falei de confuso assim, dava uma certa confusão era porque não tinha um dono para falar “não é assim”, mesmo a última palavra sendo de quem estava conduzindo, no caso o diretor, mas o como era pra ser não vinha do diretor, o que vinha da direção era sempre estímulos, era sempre o estímulo para os atores criadores, os interpretes, né, trazer elementos. Como eu falei, nos primeiros encontros de criação do *Quanté* o Getúlio levava, por exemplo, uma vez ele levou almofadas. A gente surtou com as almofadas. Foi quando a gente... ele, depois ele nos estudos dele e de tudo que ele via a gente produzindo, ele amarrava as coisas, né, ele não chegava e falava, olha a cena que vocês vão se vender vai ser assim. Quando ele queria montar tal cena, ele jogava um estímulo pra gente, algumas vezes objetos de cena como um jogo teatral e ele deixava, como se diz, o pau comer, e ele ficava de observador e depois ele remontava como ele achava que era e jogava para a gente de novo e dali a gente já transformava aquilo.

THIAGO DI GUERRA: Então era muito numa relação de jogo, né...

JACQUELINE CARRIJO: Sim.

THIAGO DI GUERRA:Porque eu me lembro que a gente fazia muito jogos de improvisação e composição. Era assim, exaustivo quase todos os nosso encontros partiam do jogo e os jogo as vezes virava cena', né?!

JACQUELINE CARRIJO: Sim, Uhum, Uhum, não tinha uma verticalidade assim, de *páh* vai ser assim. Era sempre um... e isso pelo que eu me lembro de todos os trabalhos do Tripé era sempre uma conversa e sempre respeitando o olhar de quem se propunha a dirigir, mas surgia do elenco, de quem estava ali, suando propondo, criando, surtando e pronto, é isso que a gente conseguiu nesse encontro. O que você vai fazer de edição? Você que viu. Então a gente acreditava muito no olhar no caso do Getúlio, no *Quanté*. E eu lembro que ele no começo ele chegava a verbalizar pra gente que ele tinha... eu uso muito a palavra medo, mas, talvez, receio, um pé atrás, porque ele não... ele chegou a verbalizar assim: “*Gente, eu sou muito doido, porque eu não sei o que vai virar isso. Porque a gente tá se jogando, a gente tá grudando, a gente tá fazendo um tanto de coisa, eu não sei aonde vai dar isso não, vocês são muito doidos de confiar em mim*” né, porque era essa a relação de *Getúlio e ai, o que é pra hoje?* E ele jogava estímulos, objetos, enfim figurinos, musicas, sons, e dali a gente criava, recriava, recriava, exaustivo como você falou, né, e era um trabalho muito fisico, muito fisico. Acho que de todos os trabalhos do Tripé o *Quanté*... o *CoTIQUEdiano* ele era, mas o *Quanté* ele foi de uma potencialidade de corpo muito grande, o

físico... tanto que teve um dia que a gente apresentou até como contrapartida para o Colégio Nacional, que a gente utilizou o espaço, e o Cássio tinha comido uma banana antes de apresentar e era tão forte o trabalho físico nesse trabalho, que essa banana voltou. Chegou no final do trabalho, da apresentação o Cássio, a gente virou o cantinho para entrar para os banheiros, para enfim a gente trocar o figurino e por as nossas roupas, ele jogou a banana fora, voltou do estomago, quão grande era a exaustão corporal mesmo. E o trabalho que durante a existência do grupo e dos trabalhos a gente nunca deixou de fazer. Era muito engraçado, engraçado no sentido de muito bom e de gerador de energia mesmo quando o tempo de Uberlândia parou de chover e o nosso local de ensaio passou a ser a praça em frente a Americanas, Tubal Vilela. E aquela praça era o nosso local de ensaio, naquelas pedras macaquinhos, uma maior que a outra. Eu tenho certeza, eu tenho e tenho certeza que o elenco que nesse tempo ficou está com o joelho todo marcado por causa daquelas pedras macaquinhos. E era muito bom, e como eu falei, era um gerador de energia porque todos os dias dos nossos ensaios, porque aí a gente já tinha o espetáculo formado, com as esquetes e o que era para ser feito, a estrutura, *Que era um roteiro, né?! Um roteiro* porque entre eles muitas improvisações eram feitas. Era um espetáculo onde acontecia, a gente tinha um roteiro, mas para nos guiar porque ele acontecia naquele momento ali. Então o que tinha de estímulo e a gente observasse, nós *actuates*, era uma postura cênica muita aberta, de muita escuta, porque a qualquer momento a gente poderia improvisar com, ali na Tubal Vilela, com o Mc Donald que estava lá do outro lado da rua, com o sino da igreja que tocava todo dia às 6, sabe, com a buzina do trânsito, e tudo isso interferia no espetáculo, então a rua ajudava muito a gente nisso durante os ensaios, porque até para improvisar a gente ter o mínimo de preparo, né, e era muito bom em gerador de energia essa onda de que todos em nossos ensaios a gente exercitava a nossa improvisação porque a gente tinha plateia. Eu me lembro uma vez que a gente estava ensaiando e que um casalzinho de namorados naquela escola lá, sempre a noite os moleques vinham estudar e muitas vezes matavam aula e sentavam no banco assim e ficava vendo a gente dançar a gente pular a gente travar a galera na rua com as nossas sacolas, e eu lembro muito bem de um casalzinho, os namoradinhos quando a gente acabou de ensaiar e eles falaram assim: *ontem foi muito melhor*. Então, assim, a gente começou a observar que tinha uma quase que bater ponto né não, *então vamo ver lá aquele grupo ensaiando*, né, e que todo dia, tanto o banco da esquerda quanto o da direita estava cheio de gente pra ver a gente ensaiar e era um feedback pra gente, por exemplo, esse casalzinho, *ontem foi muito melhor*, e isso ajudava a gente, porque eu me lembro que quando a gente acabava, enfim, a gente juntava para guardar as muambas e a gente comentava: *Nó, você viu o que eles falaram, nossa, então o que a gente fez que foi melhor?* Então esses feedbacks ajudaram na criação e talvez num fechamento desse roteiro.

JACQUELINE CARRIJO: Né, o quê que foi melhor? Por que que foi?

THIAGO DI GUERRA: Você falou no início que o Tripé nasceu nessa hibridação de possibilidade de linguagens *ah não sei se é dança, não sei se é teatro, se é dança teatro e não sei o que...* Para você o quê que era o *Quanté*, o espetáculo, pensando nessa fala assim de constituição do Tripé enquanto essa hibridação de linguagens que foi importante para a constituição de identidade de grupo e como isso se relaciona com o espetáculo. Para você o quê que é o *Quanté* em termos de... Sensitivo, de linguagem, de conceito, se não tem... o quê que a Jacqueline enxerga?

JACQUELINE CARRIJO: Quando o Getúlio estava na direção e foi o pontapé do trabalho e até as palavras dele mesmo *eu não sei aonde isso vai dar*, eu via uma grande performance de corpos que atuavam que contavam uma história com o corpo e as vezes umas palavras, mas eu não, não se tinha o elemento exato dança, a gente tinha movimentos, expressões, fotos, muito mais lembrando os jogos teatrais dramáticos. Quando o, a transição né, dessa direção mudou e o Cássio veio para a direção, o trabalho ganhou coreografias, o trabalho ganhou uma dinâmica de movimento igual, uma dinâmica de movimento pareado, sabe, você tinha um par para dançar, você tinha um momento que *Agora a gente dança*, né, agora não *agora eu sou a tia Izildinha que eu vou vender galinha, quem quer comprar quem quer comprar*, uma expressão corporal lembrando a direção do Getúlio que era mais teatro e quando o Cássio vem, ele joga... ele traz a dança com essa criação de não mais partitura corporal, mas de uma coreografia mesmo, de contagem: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, staccatos, saltos, plié, cambres, né, quando a gente tinha um momento, no nosso roteiro de pausa, vários cambres a gente via, vários saltos a gente via, né, que remete elementos da dança e puramente dança. Quando, e isso foi uma coisa muito trabalho até porque o elenco na sua maioria não era bailarinos, e a gente encontrou nessa direção do Cássio essa dificuldade de se dançar juntos, de se fazer no mesmo tempo, né, porque na

expressão corporal a gente não conta, 7, 8 para se fazer junto, né, e então, assim, foi trazendo, né, a gente começou como um teatro uma coisa mais performática porque tinha seus elementos visuais, dramáticos dos atores, da cena que acontecia, da foto, e aí veio o Cássio com o movimento dança, coreografia. Então o *Quanté* para mim ele vem com esses elementos trazendo a dança teatro, da condução de corpos, de corpos que dançam que contam história, fechando mesmo nessa base do Tripé que de onde veio o surgimento dele d'O treinamento corporal do ator através da dança. Então para mim a linguagem e essa assim. E o bacana como foi construído, né, que primeiro veio o teatro, depois veio o Cássio com a dança e sem ser consciente disso. Apenas mudou a direção e o trabalho conseguiu juntar né, esses dois assim. Muito forte, muito forte. Quando o Cássio assume a direção o *Quanté* vira outro espetáculo. Quando a gente estreou na Praça Sérgio Pacheco, na minha visão o *Quanté* era muito performático, muito teatro.

THIAGO DI GUERRA: E a estreia foi quando inclusive a gente tinha a cena de sumô, de encher o corpo de almofadas e lutar.

JACQUELINE CARRIJO: Uhum. E quando o Cássio assume até o próprio contar a história de vender, tirar as etiquetas do corpo, ele traz a condução, ele traz os encaixes, as alavancas, a condução de um corpo do outro, o contato improvisação, ele traz os elementos da dança em si. Muito bacana assim. Ai a gente vê, analisando agora e pensando no trabalho e fala caramba, é mesmo, né, tá aí a dança teatro de onde os anseios vieram, de onde veio o primeiro estímulo.

THIAGO DI GUERRA: Jacqueline você tem mais alguma consideração, mais alguma fala, mais algum adendo.

JACQUELINE CARRIJO: Um Adendo?

JACQUELINE CARRIJO: Acho que não, maninho.

JACQUELINE CARRIJO: Mas é isso. A gente teve muito, nesse processo do *Quanté*, a rua foi fundamental para gente como equilíbrio porque a gente ia para o Sabiá fazer apresentações abertas, assim, mesmo. E foi muito engraçado porque o *Quanté*, ele é um tema forte, né, porque a gente está falando até de vender a mãe, até onde o ser humano pode chegar para conquistar ou conseguir suas coisas? Né, e quando a gente apresentou no parque do sabiá, eu lembro que não foi tão legal porque o público eu não sei se de alguma forma não aceitou muito bem essa ideia, *credo, está vendendo a mãe*, o parque do sabiá as vezes por ser alguma coisa mais família, não sei, o público estranhou, estranhou muito o trabalho e mais uma vez foi quando a gente sentou lá na escadinha do ginásio e levou o grupo a reflexão.

THIAGO DI GUERRA: Não teve um jogo assim consistente com o público.

JACQUELINE CARRIJO: Não teve. E que era um trabalho puramente, como eu falei, era um roteiro que foi se formando, formando, formando até chegar num roteiro mais conciso, porque era até então na direção do Getúlio e como ele dizia *aonde isso vai dar, eu não sei*, era solto as vezes, né, não era tão firme na cabeça dos atuantes, a gente sabia os estímulos pelo próprio processo de criação do trabalho, mas a gente também se perdia muitas vezes. *Quê que é agora? Ah eu posso pular, ah eu posso rolar, ah eu posso prender gente, ah eu posso me esconder*, mas não tinha uma, um fio condutor, a gente sabia das possibilidades. E quando o Cássio entra com essa rigidez da dança, da contagem exata, né, esse roteiro se firmou, a gente sabia como começava e como terminava, a gente sabia que entre esses dois pontos muitas coisas podiam acontecer, a gente sabia para onde voltar e continuar o trabalho, né.

Entrevista com Poliana Diniz - 25 de janeiro de 2017.

POLIANA DINIZ: Já um pouco afastada da dança, vou marcar mais na música, no teatro, porque o Emcantar estava como uma pegada bem teatral na época, e eu sentia falta da dança, aí fui fazer essa disciplina. Foi até o Ronan na época que falou que a Daniela estava dando um curso de extensão, aí me inscrevi no curso, conheci Daniela, Jacqueline e Ricardo. Aí quando concluiu o curso de extensão, ela convidou algumas pessoas para montar um grupo, que foi: eu, Ricardo, Jacqueline e Angelita. Foi a época que tinha um edital aberto para inscrever uma performance no festival de dança, e nos inscrevemos com um peça, que era performance já, não era dentro do teatro, era um espaço livre, que era no estacionamento do teatro municipal. Então foi o primeiro trabalho, e nasceu por conta disso, porque sentamos, conversamos, vamos fazer? Escrevemos o projeto, passou, e a gente foi por inércia. E foi interessante porque em tudo que a gente ia escrevendo ia passando e a gente não tinha nem currículo. Acho eu, depois fiquei pensando, porque tudo deu tão certo, tudo que a gente ia escrevendo ia dando certo, mas eu acho que a gente tinha tanto essa pegada do teatro quanto da dança, e isso democratizava muito nos editais, porque cabia num edital de dança, cabia num edital de teatro, e foi isso. O primeiro espetáculo criado que eu fiz a direção chamava *CoTIQUEdiano* e que era uma pesquisa sobre movimentos do cotidiano, como essas releituras e esses movimentos geravam dança, performance, uma coisa mais estética e tudo, e depois veio o *Quanté*.

Agora o *Quanté* ele foi muito legal, porque eu me reconheci. Todo meu referencial dentro da geografia foi muito útil, o trabalho de pesquisa foi muito estudo, e eu levei vários conceitos da geografia para o grupo, conceitos de espaço, de espaço urbano, de redes que são conceitos próprios do estudo da geografia; espaço informais, comércio informal, fluxo e fixo que alguns autores da geografia trabalham com este conceito. O fluxo que é o movimento e o fixo é o que tem de fixo na cidade, o conceito de paisagem que é um conceito que acho maravilhoso, porque a paisagem não é cristalizada, então você olha pra paisagem urbana, você vê uma imagem, mas ela tem cheiro, tem som, tem movimento, se você olha com um olhar mais sensível para esta paisagem com esse olhar de investigação você percebe os aspectos subjetivos que tem nela. Então para o processo de investigação estes conceitos da geografia foram muito pertinentes, foram muito interessantes e eu me senti realizada, porque vim desta formação, não atuo como geógrafa, e sim com coordenação pedagógica, mas pude usar estes conceitos na dança que é o que eu amo. E com a vinda do Getúlio, do Cássio, na direção, e veio os elementos do teatro que enriqueceram mais ainda, então, o projeto, o trabalho de pesquisa foi muito interessante porque a gente foi pra rua, pesquisar o comércio informal e a gente estava respaldado por estes conceitos.

THIAGO DI GUERRA Uma dúvida. É que algumas pessoas não souberam me falar, e o Getúlio até comentou que você falava muito dos lugares de passagem, dos estudos da geografia, eu lembro que numa ocasião você fez uma exposição conceitual em power point, naquele momento a gente já tinha definido o tema do espetáculo, ou era uma pesquisa que a gente estava realizando para chegar no que virou o *Quanté*? Ou a gente já tinha definido que seria o tema do comércio, da cidade?

POLIANA DINIZ: Já tinha, eu acho que o primeiro estímulo foi ir pra rua, porque a gente disse, a gente não quer apresentar no palco, a gente quer apresentar na rua, então vamos entender o que é a rua, e quando a gente foi entender o que era a rua. Mas de qual rua estamos falando? Estamos falando de um a rua que tem fluxo de pessoas, movimento, porque a gente tem mais elementos pra trabalhar. Aí o Getúlio começou a marcar algumas atividades, então vamos para os bairros Luizote de Freitas, porque tem muito comércio. Então a gente estava com essa pesquisa bem encaminhada, quando eu só sistematizei e levei pra esse evento que era o Festival de Dança. Foram dois eventos que eu levei esse projeto de pesquisa, pro festival e para o Olhares Sobre o Corpo, do UAI Q DANÇA, que eu levei a nossa proposta pros dois eventos. Mas ele ainda estava em construção, mas eu não lembro se já havia um nome, ah é o *Quanté*...porque o nome é a última coisa que surgiu. Mas já estava bem claro na nossa cabeça que a gente queria criar e apresentar em espaço com fluxo de pessoas, eu só sistematizei o que a gente estava fazendo e montei o Power Point.

THIAGO DI GUERRA E você lembra do processo de criação? Porque eu lembro de algumas coisas que aconteceram no Nacional, inclusive sua mãe era diretora na época, um tempo nós ensaiamos numa sala na UFU, no Parque do Sabiá.

POLIANA DINIZ: No Parque do Sabiá foi muito traumático, foi um momento em que o Getúlio vinha super estressando. O primeiro elemento de pesquisa de corpo foram as sacolas, então veio em mente ainda no Nacional, o que me remete esse povo, esse comércio, a gente foi muito pra praça Tubal Vilela, dia de sábado, com aquele tanto de informação, aquela coisa poluída, aquela poluição sonora, era muita informação, muita gente vendendo coisa, camelô, essas coisas. Sacola! Aquelas sacolas grandes que as pessoas trazem as coisas de fora, e coloca na sacola na calçada, e coloca as coisas na sacola, tira da sacola, e sai correndo. Então o primeiro elemento na minha lembrança ainda no Nacional, foram as sacolas. Ai ele arrumou umas sacolas que eu não lembro se depois eram as mesmas sacolas que a gente ficou usando, e pôs a gente pra explorar essas sacola, e a gente explorava, pulava, deitava, jogava e ficou essa pesquisa em cima desta sacola, só que não estava bom, não estava fluindo, não estava dando corpo, ai foi onde caiu a ficha dele. Foi quando ele falou que nós estávamos num espaço com chão liso, limpo, e se a gente quiser fazer um trabalho de rua a gente tem que ir pra rua, e foi quando a gente foi com as sacolas para o Parque do Sabiá, e ao mesmo tempo tínhamos a parte de preparação física e que principalmente a Dani trazia esta discussão. “Vamos aproveitar que estamos no parque, vamos correr, ganhar tónus para fazer um trabalho legal”. Então no parque a gente fazia tanto esse trabalho de ganhar uma condição física como explorar as sacolas. Mas já não estava dando certo mais e fomos pra UFU. Eu acho que aquele momento foi o melhor pra gente, porque eu vim da academia, do balé clássico, me põe um espelho, numa sala limpa e refrescante ai minha criatividade flui muito mais que no parque do sabia. Então, começamos a trabalhar algumas sequências de dança, de movimento, porque a dança pra mim é uma escrita, igual à música, que é uma frase que composta com outra frase e ritmo vira música, e a dança pra mim são escritas de movimentos, são pautas de movimento e dependendo da combinação vira dança. E naquele momento que a gente começou a experimentar os movimentos e ele começou a falar *repete os movimentos*, e surgiu aqueles momentos coreografados, que pra mim eram os grandes momentos no nosso espetáculo.

THIAGO DI GUERRA Então, partia dos estímulos que ele dava, das orientações enquanto a gente fazia?

POLIANA DINIZ: Isso. E surgiu algumas partes que a gente dançava de uma maneira, porque tinham alguns momentos que tinham coreografias, e tinham outros momentos que era aberto às improvisações, que tinham alguns elementos fixos, “agora é deslocando com as sacolas”, mas era livre, e os elementos que eram livres e abertos à improvisação, porém, tinham alguns movimentos fixos, como o deslocamento com as sacolas, os saltos marcados, como o que o Cássio dava um salto marcado. A gente empilhava as sacolas em algum momento, esse deslocamento com as sacolas ele já nasceu lá na praça, que depois a gente foi pra Tubal Vilela, que foi o último momento. Lá surgiu o deslocamento com a sacola e alguns elementos que eram fixos, porém, eram momentos abertos à improvisação. Tinha o salto marcadinho, o movimento marcado, mas era deslocar com a sacola. Agora lá na UFU, surgiram os pequenos momentos de coreografia, de sequência de movimento, então foi combinando uma coisa com a outra e a gente foi chegando no espetáculo.

THIAGO DI GUERRA Pensando no processo ainda, você acha que o processo foi verticalizado ou ele foi horizontal? Porque o Getúlio foi convidado para dirigir o espetáculo, mas tinha este papel apenas de diretor, ou todos do grupo tinham autonomia para propor, para fazer?

POLIANA DINIZ: Eu acho que a direção que ele exerceu era muito clara. Eu não acho que era aberta no sentido assim... sentar e discutir o que vamos fazer, não é essa a abertura. Mas dentro de uma proposta, de algo que ele propunha, ele propunha um jogo, e nós tínhamos bastante liberdade pra criar dentro de algo que ele tinha direcionado, que eu gosto mais. Então assim, muito momentos eu não concordei com o posicionamento dele, por exemplo o figurino, que eu odiei, mas não estava aberto para discussão. Agora, não acho, e não gosto daqueles processos totalmente horizontais, porque os posicionamentos, eu falo muito isso, porque quando eu trabalhava no Cantadores do Vento, um grupo que existiu durante 11 anos, e lá eu fundei o grupo e de repente eu era a diretora, estava dirigindo os trabalhos. Eu falava muito pra eles, todas as propostas são boas, e não significa que não são boas, mas a gente vai ficar discutindo qual que é a melhor? A proposta que vai ser a melhor, é aquela que for amadurecida, que for comprada pelo grupo. A gente ficar discutindo qual proposta é melhor, a gente tá gastando energia à toa. O que vai transformar a proposta na melhor proposta é o grupo, o amadurecimento dela. Eu acho que o tipo de direção, não sou do teatro, mas muito se fala do processo colaborativo e do processo coletivo, e pela minha rasa leitura, acho muito mais colaborativo do que coletivo. Mas acho que a direção foi nesse sentido. Não concordo com a forma em alguns momentos. Não é

porque você está dirigindo que você pode apelar, ser grosso, estourado. Eu acho que o diretor, a figura da direção e as tomadas de decisão estar concentradas na mão dela, ainda que nos momentos oportunos coloque o grupo em discussão, mas é decisão dela. Mas eu gosto muito do formato que a gente trabalhou. Alguém vim e dirigir.

THIAGO DI GUERRA O Cássio ele entrou em outra parte, depois que a gente estreou, quando o Ricardo e o Getúlio saíram.. foi quando entrou o Cássio e a Ana. E nesse período o Cássio pegou a direção, de onde estávamos. Tem alguma coisa que acha interessante falar desse lugar que o Cássio pegou e assumiu? Se teve outro tipo de postura, outro tipo de experiência? Porque a gente vinha de um processo que foi vivenciado com Getúlio e o Cássio entrou e pegou o espetáculo pronto, e a partir do olhar dele fez algumas modificações, mas enfim...

POLIANA DINIZ: Não. Acho que foi legal ele ter entrado neste momento de finalização, que ele trouxe um certo acabamento, eu acho que ele tem esse perfil, mais metódico, mais centrado. Acho que foi o momento oportuno, de limpeza mesmo, porque acho que ele veio, limpou, organizou, porque aquele momento mais porra louca foi com o Getúlio, e o Cassio veio nesse momento mais de limpeza, de finalização. Acho que funcionou muito bem. Independente das direções dos dois, vendo assim, alguns momentos de crise, o povo começando a faltar, essa mudança dos dois foi mais subjetivo no sentido de desestímulo, todo mundo trabalhando, faltava um, faltava o outro, em momentos de crise, principalmente no final, quando a gente pensava o que estou fazendo aqui. Mas acho que não tem a ver com ninguém, são circunstâncias mesmo, e são crises que a arte gera na gente, de *isso vai servir pra que? É necessário esse sacrifício?*

E é exatamente a sensação que eu tenho. E pensando no espetáculo, passando pelos conceitos que a gente recorreu no início, falando dessa apresentação, eu lembro que ele tem muita imagem, e me lembra muito o conceito do fluxo e do fixo, da paisagem que quando você olha você tem uma fotografia, mas de repente tem um som, um ruído, aquela ideia de dançar com os ruídos, da cidade, da propaganda. Esse conceito de música, que eu também trouxe das minhas referências lá do Emcantar. Acho que a gente conseguiu trazer muito elementos teatrais que foram cenas muito teatrais, em alguns momentos muito dança, em outros momentos muito performance, porque era totalmente aberta a improvisação, outros momentos muito cênicos e ao mesmo tempo essa brincadeira com a cidade, essa abertura de ter que se adequar ao espaço da cidade, os elementos da cidade, os mambembes com aquele tanto de roupa no chão com a “sacolaiada”, aquela “tranqueira”. Eu acho que foi um espetáculo que a gente conseguiu reunir muito elementos. Eu acho que por isso ele conseguia ir pra qualquer edital que a gente escrevia, por que era muito rico em elementos. Até dentro do ônibus a gente dançou esse espetáculo.

Igual lá no mercado municipal em Uberaba era outra estrutura e a gente teve que se adequar.

THIAGO DI GUERRA Outro lugar interessante que a gente dançou foi em Araxá, perto de uma praça onde tinha um prostíbulo, que já era a Ana que fazia a papel do Getúlio, e lembro que as pessoas perguntavam a ela se ela fazia programa, queriam comprar ela, entrando no jogo de comprar mães, mulheres...e aquele espaço foi muito exótico, porque a gente estava num espaço muito diferente.

Aproveitando, gostaria de te perguntar sobre como você enxergava o *Quanté*, em relação a essas linguagens, se era dança, teatro, performance?

POLIANA DINIZ: A gente nunca conseguiu fechar isso, um consenso, mas isso é teatro físico? dança contemporânea? É teatro? O que é isso? Tinham muitos elementos...muitas linguagens, a própria música, quando a gente repensou a música para o espetáculo, o jeito que a música entrou no espetáculo foi um jeito diferente, bem bacana. E foi muito desafiador, levar uma música para a praça, querendo que isso funcionasse levando um carrinho de som de um lado pro outro, são muitos elementos. Eu não via muito, não era esteticamente para meus referenciais, não era bonito, não era aquela coisa que você se emociona, não tinha isso. Tinha outro elementos: você poder brincar com o público, do elemento surpresa, você uma hora estava dançando, outro estava cheio de roupa, depois dançando em câmera lenta, e quando colocava a música não era música, era um monte de ruído, então assim, eu via mais como uma brincadeira do que como espetáculo, com muito jeito de performance que talvez tenha mais um objetivo de gerar uma reflexão, de interferir naquele espaço do que gerar um produto estético. Eu não consigo enxergar o *Quanté* como produto

estético. Agora, gera reflexão, incômodo, inquietação, dúvida, *será que esse povo está aqui mesmo?... ou eles estão brincando? Quem será esse povo?* Nessa leitura de estética ou não, embora estética seja relativa, mas existe referenciais sobre estética, eu acho que tinha mais haver com performance do que com espetáculo, por, mais interferir no espaço do que apresentar algo para aquele espaço. Era um trabalho que gerava conflitos, ele incomoda, ele interfere no espaço, ele brinca com elementos do cotidiano das pessoas, e pra gente era brincadeira, era lúdico, objeto de pesquisa. Acho que até por vir do Getúlio, e por mais que o Cássio trazer acabamento, acho que era um trabalho que incomodava, não acho que é um trabalho bonitinho que você sente... *e que bonitinho, parabéns*. Afasta as pessoas, outras não entendem o que é...

THIAGO DI GUERRA Até porque a gente não propunha uma narratividade, era um roteiro que a gente executava, tinha um roteiro de ações e que dentro dele tinha possibilidades de improviso, os lugares...

POLIANA DINIZ: Muitos assistiam só os fragmentos, não tinha um começo meio e fim, a gente tinha um roteiro de ação, que a gente seguia e que era fiel. Mas não tinha início, meio e fim, e pouco do nosso público via o fragmento, então, é um trabalho, pra mim não é um espetáculo, foi um trabalho que a gente fez, que foi muito legal, muito bacana. E que agora eu acho muito rico pra um trabalho de pesquisa, de processo, e o que a gente conseguiu gerar enquanto resultado eu acho riquíssimo, por isso que te falei, por conseguir reunir esse tanto de elemento, esse tanto de linguagem, e conseguir dialogar inclusive com a geografia e que eu levei para esses dois eventos como apresentação e sempre foi muito elogiado conseguir fazer essa relação com outra ciência, e tudo mais. Foi muito rico sim, muito bacana.

Entrevista com Ricardo Augusto – Ator do espetáculo *Quanté*

Dia 27 de Dezembro de 2016. Duração:

THIAGO DI GUERRA: Então, assim, é um bate papo. Quando a gente foi iniciar o *Quanté* você já fazia parte do Tripé?

RICARDO AUGUSTO. Sim.

THIAGO DI GUERRA. E vocês já tinham realizado outros espetáculos, e os espetáculos que vocês fizeram antes do Tripé eram mais ou menos nesse lugar? Como é que eram esses espetáculos? Tem algum resquício desses espetáculos que você identifica no *Quanté*?

RICARDO AUGUSTO. O *Quanté* surgiu do treinamento que a Daniela fazia no curso de Teatro. Ela fazia um treinamento que a princípio era aberto para os alunos do curso e para outras pessoas e depois foi virando um grupo, e as pessoas não podiam mais entrar para fazer esse treinamento. Eu acho que era um treinamento bem rápido, das 17h30 às 19h, num fim de tarde, 4 vezes por semana, alguma coisa assim. E aí desse grupo permaneceu, depois fechou e ficaram algumas pessoas e então fizemos o *CoTIQUEdiano*, eu acho que chamava e foi direção da Poliana, sendo os integrantes, eu, Jacqueline, Daniela e Poliana. E se eu não engano a Poliana naquela época estava fazendo uma disciplina isolada no mestrado da Geografia e queria associar de alguma forma a pesquisa do grupo com a pesquisa acadêmica dela, e ela trazia uma discussão de “não lugar”, não vou conseguir falar quem é o autor que falava sobre, que tinha essa terminologia, mas era uma terminologia de “não lugar”. Na minha lembrança, esse “não lugar” eram lugares de passagem, lugares onde as pessoas não criam – normalmente – nenhum vínculo com o lugar, exatamente porque elas só passam por aquele lugar, ali não acontece nada que seja significativo para elas. Então, por exemplo: um terminal de ônibus, rodoviária, lugares de passagem, praças... E nós fizemos esse espetáculo, a gente usava quatro cadeiras e era mais simples, eu acho, coreograficamente, ele era bem mais tranquilo de se fazer do que o *Quanté*. Então na minha lembrança tinha um pouco de... já no *CoTIQUEdiano* uma proposta de estabelecer isso, fazer as pessoas pararem nesses ambientes de “não lugar”, elas darem conta de dar uma parada no tempo para ver o que estava acontecendo, a apresentação que estava acontecendo ali naquele momento, mas tinham essas discussões que quem trazia a tona era a Poliana porque ela estava nesse lugar de direção no espetáculo.

THIAGO DI GUERRA. E que foi recorrente assim no *Quanté*, esse lugar de não passagem, esses lugares que você falou, fazer com que as pessoas parassem momentaneamente naquele espaço e seguissem seu fluxo.

RICARDO AUGUSTO. Isso. É, o *Quanté* foi isso. E na época nós ficamos pensando que era importante para o grupo que o próximo espetáculo tivesse um diretor de fora, e que ele não estivesse em cena, que ela assumisse de fato esse lugar de estar fora da cena. E naquela época o Getúlio estava como professor da UFU, tinha feito algumas coisas assim, a gente gostava do trabalho do Getúlio, então convidamos o Getúlio para ser o diretor desse espetáculo e que tinha essa mesma proposta, mas dessa vez além de ter isso do “não lugar”, da obra poder acontecer nesses espaços de passagem, que tivesse também uma pegada de intervenção urbana misturada a dança contemporânea, porque era uma pegada do Getúlio também. Ele estava começando a estudar ViewPoints, estava bem no início dos estudos, e na época que a gente estava estruturando o projeto, e a gente se perguntava muito também sobre o que queríamos dizer com o que estávamos dançando. Então o *Quanté* veio, acho que já com a presença do Getúlio, não lembro exatamente quando surgiu o tema, mas acho que a gente escolheu primeiro a figura do Getúlio para assumir a direção e juntos com o

Getúlio estruturamos o projeto e escolhemos falar sobre consumismo, e isso era um fio condutor para continuar com essa história dos “não lugares”, das pessoas serem pegadas de surpresa com uma apresentação de dança, essas relações de dança contemporâneas e VPs e intervenção urbana que era uma pegada que o Getúlio estava se interessando naquele momento e ia ao encontro com o que a gente queria fazer. E acho que nesse período o Getúlio trazia a tona também um tom brechtiano, assim, na dança, de levarem as pessoas a se questionarem sobre aquele tema que a gente estava abordando por meio da dança, e de como, aí já em processo, uma preocupação do Getúlio também de como teatralizar algumas coreografias ou essa nossa relação com o espaço.

THIAGO DI GUERRA. Você lembra do processo de criação do *Quanté*? O que você lembra do processo? Como eram os inícios? Como foi desenvolvido? Não precisa especificar os jogos, mas você lembra se tinha um espaço grande de improvisação, de jogos de composição, onde é que a gente se encontrava? Duração do processo...

RICARDO AUGUSTO. Tinha. Na época eu morava com o Getúlio, então eu acompanhava o processo de criação dele em casa também. Ele entra numa *neura* de que ele precisa se alimentar sobre o tema. Então ele só assiste vídeos disso, ele só lê sobre isso... eu lembro que tinha algumas coisas que ele lia na época sobre arquitetura, porque tinha haver com essa questão da composição, da intervenção do espaço. Tinha um livro que eu não vou lembrar de jeito nenhum, um livro que era sobre a arquitetura, que fala um pouco desse negócio que a Poliana já tinha apontado no *CoTIQUEdiano* que eram, para que serviam as arquiteturas, que as arquiteturas por si só diziam a que elas viam, para que elas serviam e que para nós era importante, só que o Getúlio tem um processo esquizofrênico. Ele vai bebendo em muitas fontes e ele vai “startando” trechos dessas várias coisas que ele teve acesso por completo, mas para quem está num processo de criação com o Getúlio, serve quase que injeções, ele vai te dando na medida que acha que é preciso. Então ele estava sempre com o notebook, onde ele tinha a vida dele ali dentro, então quando ele achava que era hora, ele “startava” alguma provocação nos bailarinos-atores. O Getúlio ia liberando esses estímulos para quem estava no processo de criação na hora que uma discussão surgia, ele tinha as cartas na manga lá no computador dele, e quando chegava a hora certa, ele acionava essas cartas. Então às vezes ele começava os processos lendo trechos de texto, as vezes colocando a gente para ouvir música e debater a música, é algo também muito presente na pegada do Getúlio, dos jogos em cena, então ele vai, de alguma forma, aonde ele quer chegar, e vai experimentando diferentes jogos que levam os atores a comporem, até chegarem a um resultado próximo aquilo que ele já tinha imaginado desde o início.

Ele também não obrigada quem está no elenco a dar conta daquilo muito fechado, ele também deixa se contaminar pelas respostas de quem está compondo e respondendo as provocações dele. E acho que teve para além dessas coisas que o Getúlio trouxe como estímulo, visitas; nós fomos, por exemplo em feiras, visitamos lugares que tinham essas estrutura de comercio, de compra e venda. E aí variavam nessas visitas, por exemplo, as visitas não eram aleatórias, “ai vamos na feira”, não. Nós tínhamos tarefas a cumprir na feira como: observar como as pessoas carregavam, como as pessoas se movimentavam, que tipo de suporte ela utilizavam, como elas mudavam aquele ambiente, um espaço urbano numa feira, por exemplo, que é instaurada no meio da rua, que tinha haver com o que a gente queria fazer. A sonoridade daquele espaço, que acredito, o Getúlio soube absorver bem no resultado final, tanto que acho que foi... as próprias referências pessoais que cada um tinha, eu lembro que na feira tinha essa presença das sacolas, que era uma cena que a gente fazia de jogar as sacolas, mas a tia do Getúlio era sacoleira, ela vendia coisas do Paraguai, então era uma referência que o Getúlio trazia e ele trouxe pro espetáculo. E outra coisa que também chegou em outro momento, e que era uma preocupação do Getúlio que nós tínhamos que ter um corpo preparado para dar conta do espaço urbano, porque já que a gente se propunha a fazer uma intervenção num espaço urbano e sem um grande cenário ou uma grande parafernália, era o jogo entre os bailarinos-atores, então ele começou a propor treinamentos que num primeiro momento era treinamento individual, que cada um no tempo que tivesse, se destinasse a descobrir qual seria seu treinamento, então alguns corriam, outros andavam de bicicleta, outros nadavam...

THIAGO DI GUERRA. Isso fora dos nossos encontros?

RICARDO AUGUSTO. Fora dos nossos encontros. Isso era uma tarefa que cada um tinha que pensar a partir do tempo que tinha disponível. Um treinamento e acho que ele estipulava um tempo, acho que tinha um mínimo de meia hora, não sei o que. Depois quando o processo se iniciou, começou a ficar mais intenso e as pessoas não

conseguiam cumprir essa tarefa, ele começou a provocar e exigir que o treinamento fosse de todo mundo junto, que acredito ser o momento que nós intensificamos, acho que a gente treinamento de 4 a 5 vezes por dia. Primeiro, aí mesclavam duas coisas, ou três, teve um período que foram três coisas. Uma era que, o Getúlio continuava investigando os jogos de criação, de composição, acredito que mais de composição do que criação, e aí ele fazia o jogo, ruminava um pouco aquela ideia e depois trazia alguma outra proposta aprimorando aquela ideia, tinha uma coisa que ele fazia também que era fazer a gente assistir o que a gente fazia também, ele gravava e depois mostrava o que a gente tinha feito, que era uma forma para a gente ter mais consciência de como estávamos executando os jogos. E depois que o processo começou a ficar mais intenso o Getúlio não queria que ficassemos em sala de ensaio, nós ensaiávamos apenas na rua, então por exemplo, dar uma volta correndo no parque do Sabiá e depois ainda ia ensaiar e criar, jogando aquelas sacola pesadíssimas na subida lá do estádio, fazendo uns treinamentos crossfít, subir e descer escada, e aí ele começou a pensar num treinamento que tinha a ver com isso, que também era uma forma de composição, mas aí era um treinamento que exigia que a gente compusesse com o espaço ao longo do processo, e um outro que foi quando nós voltamos para um lugar mais fechado, lá no colégio Nacional, mas que ainda não era um sala fechada, era um pátio de escola, então tinham muitas possibilidade de composição com aquele espaço.

Depois o Lakka começou também a conduzir, eu não lembro, se foi nesse período que os encontro com o Lakka eram encontros pontuais, mas eu acho que foi importante porque como todos nós tínhamos uma referência muito forte do teatro, o Lakka trazia uma perspectiva muito forte da dança contemporânea.

THIAGO DI GUERRA. Eu fiquei com uma dúvida, você falou que a gente fazia esse treinamento físico, e aí depois a gente fazia esse treinamento físico mais o espetáculo nesses espaços abertos e depois que a gente foi para o Nacional?

RICARDO AUGUSTO. Não, eu não lembro a ordem. Talvez a gente tenha começado no Nacional ou... Eu não lembro qual espaço foi primeiro, mas eu lembro muito do Parque do Sabiá, da UFU, mas poucas vezes na sala, eu acredito que fazíamos muito ali no Centro de Convivência, e este já era em espaços abertos, e o Nacional. Eu não me recordo, até porque acho que a gente não consegue lembrar também porque ia muito. Assim, acho que tínhamos um lugar mais fechado e lugares muito abertos e que dependia do que o Getúlio queria testar na ocasião. As vezes tinham semanas que a gente passava inteira no parque do sabiá e outras que íamos para a UFU, para lugares mais escondidos que era onde ele queria apertar algum parafuso. E essa questão do Lakka, é porque acho que o Lakka tinha uma outra pegada. Tem uma coreografia no espetáculo que é do Lakka, e eu lembro inclusive, que eu estranhava muito. Para mim era uma outra pegada porque como o Getúlio tinha isso de jogos de composição, as coisas serem cumpridas numa trajetória, o Lakka era o inverso, então era isso: *Fulano caia, você levantava, dois pulava...* o Lakka tinha uma coisa mais coreografada, o Getúlio tinha uma coisa mais jogo entre os atores.

THIAGO DI GUERRA. Falando na cena, ontem o último cd que eu estava analisando foi o momento que apareceu o Lakka e ele estava falando de uma cena, a gente estava fazendo e repetindo a cena, que era um momento que as meninas estavam com a sacola, estávamos num bolo, eu saía para um diagonal, as meninas caíam, eu mexia, quando eu virava você vinha correndo e a gente se batia com as sacolas, enfim, o momento em que o Lakka está falando como deveria ser, realmente assim, pontuando.

RICARDO AUGUSTO. E tanto que tinha uma coisa que eu falava, exatamente porque o Getúlio tinha uma condução e o Lakka chegou com outra que também era composição, mas era mais composição com o espaço, o Getúlio trazia muito jogo entre as pessoas que faziam, das pessoas com elas, das pessoas com elas e o espaço e das pessoas com elas e o público, e o Lakka tinha uma perspectiva das pessoas com o espaço, e assim, me recordo que quando o Lakka começou a propor e eu questionava alguma coisa para ele *O quê que é isso? O que você está propondo?* E ele falava é o espaço, a relação dos corpos com o espaço, é a relação dos corpos com o espaço, isso é que tem que fazer sentido. Então tinha isso, enquanto tinha cena que o Getúlio dirigia que era essa condição de jogar as sacolas, tinha que jogar as sacolas e saltar, esconder alguém com as sacolas, jogar, jogar, jogar, jogar as sacolas para poder se locomover. O Lakka era o oposto, era assim: Thiago caiu, espera dois tempos, levanta você, rola todo mundo, fica um deitado, um sai correndo, correndo, correndo, cai no chão, e era um negócio que era bonito de se ver, mas a forma, por exemplo, de decorar

aquele sequência, era outra, porque era uma sequência, por mais que ela não tivesse cara de sequência, porque ela não tinha muita lógica nesse sentido, mas era uma sequência fechadinha.

THIAGO DI GUERRA. Agora falando do processo como um todo, você verifica uma verticalidade do Getúlio no processo enquanto diretor propositor, ele determinava e a gente cumpria ou você enxerga mais um lugar de, eu não sei a conceituação, de processo colaborativo e criação coletiva, mas você enxergava como, esse lugar do processo?

RICARDO AUGUSTO. Eu também não tenho muita certeza dessas definições, mas eu acho que criação coletiva não tem esses lugares muitos definidos das funções de cada pessoas, e um processo colaborativo todos colaboram, mas existem as funções claras de quem define o que. Eu acredito que o que fazíamos era mais isso, um processo colaborativo no sentido de que o Getúlio se abria para as provocações e contribuições que a gente trazia, mas como ele tinha aquele processo dele, de se alimentar do tema insistentemente até sair o resultado, ele sempre assumia esse lugar de provocador e conseguia tanto nos provocar, como acolher as nossas respostas daquilo que ele trazia ou coisas que a gente conhecia e achava que tinha haver e trazia para ele, ou respondia tarefas dele, então eu acho que está mais ligado a isso.

Então eu acho que está mais ligado a isso de processo colaborativo. Eu acho sim que ele tinha mais conflito, o momento que o Getúlio chegou no Tripé era esse, a nós sabíamos que era importante ter o olhar de fora porque a experiência que a gente tinha tido no espetáculo anterior, de ter um diretor que estava dentro não tinha sido tão feliz. E nós queríamos alguém que estivesse de fora e a gente confiasse plenamente, e essa figura era o Getúlio. Queríamos que ele nos desestabilizasse, provocasse e, ao mesmo tempo, desse conta de dar continuidade a um pensamento que o grupo estava começando a construir naquele momento, e o Getúlio era essa figura e que dava conta de fazer isso, de provocar, pegar as nossas respostas e transformar em mais provocação ou pegar alguma coisa que alguém trazia e pensar sobre aquilo. Eu acredito que o espetáculo tem a cara do Getúlio, porque o resultado que a gente chegou tinha haver com a figura dele, a forma como ele pensava a criação através do jogo e da relação entre os criadores.

THIAGO DI GUERRA. E o *Quanté*? Como você entendia a obra, enquanto artista? Esteticamente, tecnicamente, conceitualmente, qualquer aspecto. O que que era o *Quanté* para você?

RICARDO AUGUSTO. No Tripé, nós sempre tivemos dificuldade em definir o que a gente fazia! Porque eu me recordo que os raros momentos em que nós tentamos definir, nós falávamos: “a gente faz é dança contemporânea” e vinha alguém, assistia e falava: “Isso não é dança contemporânea, isso é dança-teatro por isso por isso e por isso”. Ai refletíamos sobre aquilo, liamos coisas e então, “a gente faz é dança teatro”, ai vinha alguém e dizia: “Não gente isso é dança contemporânea, pra que vocês querendo inventar a roda”. Então a sensação que eu tinha, o resultado final, era que se a gente se inscrevesse, porque tinham cenas, se a gente inscrevesse num festival de teatro, ele não seria aceito porque as pessoas iam dizer que aquilo era dança, e se a gente se inscrevesse em um festival de dança, as pessoas iam dizer não porque aquilo era teatro. E acredito ser pela própria formação das pessoas. Mas eu gostava muito do resultado em que nós chegamos porque o fato termos a presença do jogo muito forte, levava ao extremo a efemeridade dessa arte de que aquilo não se repetia, e como tinham esses momentos de jogo com o espectador dependia às vezes também da própria resposta desses espectadores. Eu gostava muito porque era uma das coisas que naquele momento, nos permitia esse contato tão próximo com quem assistia, o fato de causar um estranhamento no público, porque era só uma ação repetidamente, e era isso, as vezes nós estávamos fazendo, as pessoas estavam nos vendo, em outros momento a gente estava trazendo as pessoas pra dentro das coisas, ou desfazendo aquela arena que havia sido criada durante a apresentação e indo para o meio do povo, a locomoção que o povo tinha que fazer atrás da gente. O público tinha que andar atrás da gente para acompanhar. Então tinham muitas coisas que me provocavam, que me exigia muito, porque não foi à toa que nós tivemos que fazer o treinamento, porque quando as propostas foram ganhando corpo, ou a gente treinava para dar conta de sustenta-las, ou o nosso corpo não ia responder aquilo. Porque na cena que eu acho que talvez seja a mais marcante, e talvez seja para todo mundo, era a cena com o lance

das sacolas, um elemento forte do espetáculo, que dali também saia tudo, de dentro da sacola saíam outras coisas, elas eram disparadores para outras cenas. Não era a coisa mais simples do mundo jogar aquelas sacolas, eram pesadas, e as vezes tínhamos que jogar longe, longe e salta, salta, salta, salta...

RICARDO AUGUSTO. Houve um momento que teve uma devolutiva do Lakka para o Getúlio, que disse “Calma, vamos criar um gráfico para o espetáculo, porque se não ninguém vai dar conta de dançar ele. Já é na rua, tem objeto... ou pensa em momentos em que os criadores descansam ou eles não vão dar conta de cumprir o roteiro inteiro”. Mas eu gostava do resultado, até porque o resultado foi conduzido com harmonia, o resultado tinha essa relação forte com o processo de criação, o jogo foi fazendo a cena ganhar... o jogo foi virando cena, mas o jogo ainda estava presente depois que a gente fechou a proposta de roteiro. Então isso me movia enquanto artista, e poder participar e ter experiências, nós condeguiamos responder bem àquelas coisas, à inquietação: O que estamos dizendo com isso? Nesse espaço que invadimos, o lugar da pessoa, não é a pessoa que vem até nós, nós é vamos goela abaixo, né?!

Não sempre assim, mas nós é que estávamos no lugar das pessoas, não são as pessoas que vieram até nós para assistir o teatro, e além de invadirmos o lugar delas “eu quero te falar isso aqui, então escuta”.

THIAGO DI GUERRA. Falando nisso, em um determinado momento, você saiu do grupo, do espetáculo. Você chegou a assistir ao espetáculo depois que você saiu?

RICARDO AUGUSTO. Sim. Sim. Eu acho...

THIAGO DI GUERRA. E como foi a experiência de ver de fora o processo que você vivenciou, até porque, depois de sua saída você assistiu já com outras pessoas. No caso a Ana substituiu o Getúlio, e o Cássio substituiu você. As imagens de dentro de quando você estava e depois de quando você assistiu, como você sentiu enquanto espectador?

RICARDO AUGUSTO. Olha, curioso você falar isso porque eu não lembrava que era o Getúlio no lugar da Ana, agora que você falou que eu lembrei. Eu acredito que tiveram dois ganhos diferentes que foram; no caso do Cássio, e agora isso me faz lembrar outra coisa que tinha haver com o processo do Getúlio de experimentar em espaço aberto, que era a questão de não vidrar o olho, o Getúlio falava isso, porque as vezes a gente estava nessa coisa da dança contemporânea e não enxergávamos, e o Getúlio falava “é exatamente o oposto disso, você têm que estar enxergando tudo que está acontecendo, porque pode ter um cachorro, um bêbado que pode atravessar a cena, as vezes a gente vai precisar olhar no espectador, então não vidra o olho, se olhem o tempo inteiro, olhem para o lugar e olhem para as pessoas que estão vendo vocês.” Eu acho que o Cássio consegue fazer isso muito bem, desde outros trabalhos, acho que tem a ver com a figura do Cássio. Então isso me chamou muito a atenção, a forma como o Cássio, de alguma maneira contaminava o elenco inteiro, de trazer quem está de fora para dentro do que o elenco estava propondo, e eu gostava do resultando. E eu lembro que quando eu estava assistindo essas duas coisas me surpreenderam. Isso da presença do Cássio que de alguma forma contaminava todo mundo, acho que ele que puxava. E a outra coisa da figura da Ana que lembrava uma cafetina, um negócio de vender os corpos, que foi um ganho. Mas agora eu não me recordo como o Getúlio executava, o que, como era a participação dele Getúlio no espetáculo. Qual era a diferença dele da Ana? Acho que o Getúlio tinha uma pegada meio michê?

THIAGO DI GUERRA. Michê, ele era bem canastrão. Usava um óculos, camisa aberta, vendia as mãos. Entrava com um book de mãos...

RICARDO AUGUSTO. É verdade, é verdade. Essa proposta tinha mais força com a Ana do que com o Getúlio, porque era uma mulher vendendo, essa coisa de cafetina. No imaginário pelo menos para mim, que via, tinha mais força do que a figura do Getúlio. Porque o Getúlio tem uma pegada também debochado, engraçado, é um trem meio patético. A Ana, fica evidente que era uma figura do espetáculo, mas a presença dela era diferente do Getúlio, a presença dela então questionava mais baixo essa história de vender pessoas, de um traficante. Mas a pegada dela era mais baixa que a do Getúlio exatamente pela própria figura da mulher, vestida daquele jeito e a forma

como ela encarava as pessoas, ela estava num outro lugar a medida que tinham os bailarinos ali, que tinham essa pegada que eu falei do Cássio, do olhar para o espectador, e com a Ana eu tinha a impressão que era uma coisa de enfrentamento, era um outro lugar, a figura da mulher.

THIAGO DI GUERRA. E enquanto espectador você acha que o espetáculo se relacionava bem com a obra? Você como espectador conseguia fluir o espetáculo, você caminhou junto com o grupo no trajeto? Dialogava com as questões de mercado? O que você disse sobre essa proposição Brechtiana de falar “está vendo isso aqui?” de suscitar essas discussões...

RICARDO AUGUSTO. É eu acho que sim. Quando eu assisti a obra, acredito que tinha se aprimorado, pequenas coisas eu conseguia enxergar a diferença de quando eu estava para quando eu assisti.

THIAGO DI GUERRA. Inclusive algumas cenas foram readaptadas, tiradas...

RICARDO AUGUSTO. É, acho que com as mudanças aprimorou mais ainda, e que dizia aquilo que nos propusemos inicialmente. Mas é isso, uma das coisas que eu achava mais bonito, de fato, eu achava quando estava de dentro, eram as imagens dos saltos, tinham coisas que eu olhava e falava “nossa é bonito a galera saltando”, e que as vezes de dentro eu ficava com um olhar mais crítico e ficava pensando “gente será que esse trem não tá tosco?”. Mas como eu confiava no olhar do Getúlio e ele falava que não, então eu dizia “vamos embora”, mas olhando de fora, eu achei mais bonito e me surpreendeu mais do que eu esperava que fosse, e eu acho que como era algo aberto, a mensagem era subliminar, as vezes era um pouco mais evidente, as vezes só apontava, que era o que a gente queria, que quem visse se conectasse aquilo de alguma forma. Tinha estranhezas de algumas pessoas, e eu me lembro de ouvir comentários daquela que eu assisti também. Acredito que eu assisti na rodoviária, e ouvia comentários do tipo “nossa que que é isso, que povo esquisito, que que está fazendo ali?” e também comentários de entrar na proposta, de jogar com os espectadores, de comentar entre eles alguma referência, daquilo que suscitava alguma lembrança, então eu acho que cumpria sim.

THIAGO DI GUERRA. Eu estava pensando sobre a questão do roteiro, da estrutura, e que a gente conseguia dialogar, desenvolver esses jogos de composição e improvisação na cena, porque a gente fez muito isso em ensaio, né?! Experimentando, experimentando, experimentando, e eu falei “Nossa!”. A gente ficou um bom tempo neste lugar.

RICARDO AUGUSTO. É, de novo, eu não consigo separar isso da figura que conduzia, que era o Getúlio. Pois, como já tinha participado de muitos processos com ele, eu acredito ser uma habilidade que ele tem, que não é todo mundo que consegue propor aos criadores um jogo que vai virar cena. Ele vai “apertando o parafuso” e quando você pensa “gente, aquela bobagem que a gente fazia a 8 meses atrás é isso aqui”. Porque também começou parecendo uma bobagem, mas ele vai e injeta mais um elemento, mais um, mais um, e a coisa ganha um corpo, mas não perde esse frescor do jogo do início. E também tinham as cenas mais fechadas, mas tinham cenas que eram puro jogo. A cena é: respeite tais regras e chegue até lá. Então isso é muito presente.

THIAGO DI GUERRA. Na minha memória é quase um mapa do tesouro. O espetáculo era, ocê vai sair daqui, aqui vai ter um ponto que vocês vão ter que fazer alguma coisa, aqui tem outro ponto e o percurso são as regras, né?! Andar, correr, parar, saltar. Independentes de como vocês vão chegar aqui, aqui vai ter que acontecer uma micro cena estruturada, parte para outra, então pra mim era quase um mapa de pirata.

RICARDO AUGUSTO. E tinha, esse roteiro ele foi sendo fechado durante o processo, eu acho que testamos a ordem das cenas mais de uma vez, não foi uma coisa assim, primeira... Acredito que tinha ali um esforço, mas esse roteiro também foi sendo construído, as peças desse roteiro foram sendo trocadas de lugar mais de uma vez. Nós testávamos e ok, “a ordem hoje será esta”, daqui a três dias o 4 já tinha passado para o 2, e passou para o 4, e aí ele ia recombinaando essas peças até chegar na estrutura final. Que é isso, aí quando mudou elenco ele mexeu mais.

THIAGO DI GUERRA. Mais alguma coisa?

RICARDO AUGUSTO. Não, acho que não.

Entrevista com Getúlio Góis - 22 de outubro de 2016.

Ao fazer a transcrição do início da entrevista, percebi que estava inaudível. Assim, iniciaremos a transcrição já em uma resposta de Getúlio.

GETÚLIO GÓIS: É... muito interessante, porque eu não sabia de nada, e eu cheguei pensando, vamos tatear o que vai ser, aí descobrimos esta temática do comércio e dos lugares de passagem, e fomos experimentando. Na época, eu tinha saído de uma vivência muito positiva na universidade, como professor substituto, e como substituto eu não tinha muita obrigação burocrática...então eu estava ali aproveitando também como espaço de experimentação. Lia coisas e experimentava. E tiveram dois anos que eu ministrei uma disciplina chamada de *Jogos Teatrais aplicados a Cena*, que tinham tanto alunos da licenciatura quanto do bacharelado, e a ideia era experimentar improvisação...e dessa improvisação, pelo menos a princípio na minha cabeça, nós pudéssemos encaminhar para um compartilhamento, algum resultado. Um trabalho muito forte, que me preencheu na época, e ainda me preenche, porque acho uma excelente discussão, que é o trabalho do Marcos Bulhões, *Encenação e Jogo* e agora estou pra ler a tese dele. Ele fala dessa acupuntura teatral e vai aplicando modelos de ação com experimentos, por exemplo, como a Pina Bauch cria. Vamos estudar Pina Bausch. Vamos re-performar as sugestões que a Pina Bauch já fez, então ele passa por um processo de experimentar o que um mestre fez, um pensamento daquela figura, ele não inventa a roda, e isso tem uma potência muito forte na formação.

É o que você fala da referência, a gente não precisa ter medo da referência, porque a gente precisa do mestre querendo ou não, nós precisamos beber de fontes muito claras, de um pensamento de investigação, eu não digo acadêmico não, pode até ser, mas de investigação artística profunda, e esses caras estão aí pra gente...

THIAGO DI GUERRA: Utilizar.

GETÚLIO GÓIS: Usar porque eles criaram. São paradigmas que não à toa estão na história do teatro, mundial. Enquanto isso eu fico tentando ser original? *Ninguém é, por favor, né?* Mas o interessante é na sua forma de lidar com essas referências, aí sim é único, porque você é único e você tem uma experiência, um olhar que te vai fazer misturar “alho com bugalho”, aplicar de determinada maneira, e é aí que você encontra um lugar, e, no Quanté foi o que aconteceu quando eu cheguei aceitando o convite da Poliana. Eu falei meu Deus, um espetáculo de dança...

THIAGO DI GUERRA: Na verdade eu não sei ao certo como foi o início dessa ideia, do espetáculo, o grupo já existia.

GETÚLIO GÓIS: O grupo já existia, mas eu não fazia parte...

THIAGO DI GUERRA: Você foi convidado para dirigir?

GETÚLIO GÓIS: Fui convidado pra dirigir, por conta acredito, do meu trabalho corporal, ou alguma coisa relacionada, mas eu também nunca tinha dirigido nada...a Daniela é “doida né”. Tinha um projeto aprovado na prefeitura, ela aprovou esse projeto, e a ideia eu acredito, era que fosse apresentado em alguns bairros ou coisa assim, eu não lembro muito bem. Mas a questão é, o que falar? Foi então que começamos a brincar um pouco com algumas jogos, eu me lembro muito bem de um jogo simples, muito bobo, Acho até engraçado, chamava corrida de índio, do Augusto Boal.

THIAGO DI GUERRA: O jogo de criar as imagens?

GETÚLIO GÓIS: Sim, entrava um, entrava outro, entrava outro, entrava outro, depois pedia para vocês pararem, eu pedia pra gritar...e a gente deslocou do palquinho que existia no Nacional, até o interior. Nesse dia, fizemos um grande deslocamento pela escola, nós ensaiávamos lá, porque a mãe da Poliana era diretora na época e eu

trabalhava lá também. Então, utilizamos o Nacional um período. O Lakka foi lá uma vez, fez um trabalho com a gente nesse lugar. Eu me recordo que teve um período em que fomos pra rua experimentar algumas coisas, no parque do sabiá, uma sala do bloco 3Q que estava em reforma, era uma sala bem grande. Inclusive nós nem precisávamos nos preocupar em reservar sala, porque a universidade não tinha uma demanda tão grande de alunos, o Reuni que abriu o número de vagas e eles tiveram que ocupar outros lugares, mas de qualquer forma o que aconteceu foi que nós começamos a tatear pra descobrir um tema. A Poliana trazia pela questão da geografia, questões sobre lugares de passagem e fomos discutindo, ela falava muito de Milton Santos! E eu tinha na minha cabeça a figura da minha tia que era muambeira, que vendia coisas que ela trazia do Paraguai

THIAGO DI GUERRA: Mas você teve a referência depois da discussão do tema?

GETÚLIO GÓIS: Sim, depois de elaborado. Mas eu também fui buscando minhas referências nisso.

THIAGO DI GUERRA: Mas quando a Daniela te convidou para dirigir era pra construir um espetáculo de dança?

GETÚLIO GÓIS: Espetáculo de dança na rua.

THIAGO DI GUERRA: Na rua?

THIAGO DI GUERRA: Eu me lembro que fizemos um seminário que foi conduzido pela Poliana, na verdade ela fez um seminário sobre mercado, construção, como as cidades se construíam, relações de mercado...isso foi depois que nós tínhamos definido o tema?

GETÚLIO GÓIS: Já.

GETÚLIO GÓIS: Eu acho que eu que trouxe essa ideia. Fui chegando assim, e a maior dificuldade era estar na rua...o que fazer? O que fazer? Deixa eu me lembrar de uma coisa que eu quero falar que está lá na frente, vai picar tudo aqui mas tem problema não. O Cassio, ele entrou e eu assustei quando vi vocês se apresentando no terminal, porque quando vocês se apresentaram, vocês estavam fazendo tudo aquilo que eu tinha organizado, mas de uma forma limpa e clara. Que é o aquele aspecto que eu sou sujo e baguncento, mas não é sujeira, é que eu me sentia o tempo todo quase que exaurido, era muito cansativo ter que ficar alimentando o grupo com sugestões de criação.

Nessa cena, iremos fazer isso, depois aquilo, antes de chegar uma formatação de como seria a cena, eu experimentava 10.000 coisas de jogos corporais, para depois falar, “ah, é isso”. Imagina as sacolas, elas surgiram a partir do pacote, da ideia do pacote. Porque a gente vai criando e as coisas vão se modificando. Eu falava para a Daniela a questão dos sacoleiros do Paraguai, que na verdade o camelô, eles tinham uma sacola típica, e eu tinha uma destas sacolas, e eu levei para o processo. A sacola se arrebitou toda e era uma sacola xadrez de plástico, como um náilon, e nós compramos outras sacolas que se arrebitaram de novo e não adiantou nada. Vimos que não era aquele material. Depois chegou, porque a gente começou a se lançar nas sacolas, então o que ia ter dentro da sacola? Teve um trabalho de objeto intenso, de experimento, entende?

Esse jogo de arremessar o pacote, eu lembro que existiam algumas regras, eu não lembro quais eram as regras, mas elas vinham como um lugar, vinham da corrida do índio, desses deslocamentos...sempre eu estou segurando esse pacote, aí eu passo, e foi neste movimento até que o pacote virou mercadoria, a sacola do Paraguai. No meio dessa sacola do Paraguai, as pessoas começaram a se jogar, e foi muito difícil achar um modelo de como seria. E era muito bacana porque a Daniela foi bastante

persistente, ela sabia que a ideia era interessante, não queria desistir, foi ela que viabilizou, ela ia viabilizando esses experimentos porque para um projeto fechado isso era muito difícil, mas como ela era a proponente, produtora, ela poderia ter falado Getúlio, *o que é? O que você falar vai ser!* Só que não, ela abriu uma forma de encaixar na planilha essas experimentações e nós compramos as sacolas que poderiam ser, mas não deram certo, tivemos que refazer, e ela pensou na questão dos ilhós que são as aberturas de metal pra poder ter a saída de ar quando cair. O que que vai estar dentro eram as almofadas, a ideia dos pequenos pacotes que se transformaram também nas almofadas, e as referências de símbolos de marca que estavam pregadas, estampadas nas sacolas.

Isso tudo tinha que estar impregnado, o figurino eu queria que vocês fossem pacotes. Eu cheguei a pensar, e eu lembro que a gente tinha experimentado alguma coisa de amarrar, como se tivessem estruturas nos braços e pernas, como esse material de escalar, que de repente você pudesse pegar pelas costas a Jacqueline e carrega-la como se fosse um pacote, uma mala, algo do tipo, mas não conseguimos e o figurino ficou um pouco meio sem sentido.

THIAGO DI GUERRA: Mas eles dialogaram com a ideia do muambeiro, pela cor, pelas estampas.

GETÚLIO GÓIS: Mas assim, aquela coisinha... a ideia era fazer algumas coisas amassada.

THIAGO DI GUERRA: Posso ir te perguntando algumas coisas assim ao longo?

GETÚLIO GÓIS: Pode. Eu estou lembrando aqui.

THIAGO DI GUERRA: Então, nessa questão de lembrar, você lembra quantas vezes eram os nossos encontros? Quantas vezes por semana a gente se encontrava?

GETÚLIO GÓIS: Era uma vez por semana no início, e depois quando começou a se efetivar a produção, que tinha uma data mudamos.

THIAGO DI GUERRA: Então nós criamos a partir da demanda de ter que apresentar no projeto.

GETÚLIO GÓIS: Sim, existia a necessidade de apresentar na praça Paris, na praça não sei onde... eram quatro apresentações. Tanto que a última aconteceu um imprevisto, porque eu liguei a caixa errada, e a caixa queimou. Porque aquela caixa era outro problema.

THIAGO DI GUERRA: Eu lembro que na época você estava no mestrado, e você falou da sua vivência, da disciplina de improvisação de jogos para cena. Você tinha um pensamento mais articulado sobre o que trabalhar corporalmente com os atores? Porque eu me lembro de ter algumas referências de viewpoints, tinha a nossa relação já com a dança contemporânea.

GETÚLIO GÓIS: Sim. Já tinha essa relação posta do grupo, e que na época eu tinha vivenciado algumas questões de viewpoints, então eu vislumbrava olhar aquilo, de como eu poderia fazer, ou o que eu estava fazendo com o grupo, era quase que uma leitura de viewpoints em cima do que já tinha feito. Não é que eu utilizava viewpoints, eu usava muito mais um processo que a gente vivenciou com a Fabiana, por exemplo, do que viewpoints, só que pra mim aquilo era viewpoints. Essas questões de composição, de tempo, de espaço...

THIAGO DI GUERRA: Então era uma releitura sua em cima de alguns elementos de viewpoints?

GETÚLIO GÓIS: Sim.

THIAGO DI GUERRA: E as construções das cenas eram bem aleatórias?

GETÚLIO GÓIS: Sim.

THIAGO DI GUERRA: Você disse uma coisa que me deixou curioso. Você disse que foi chamado para dirigir, e falou que você se exauria em ter que estimular os atores para o processo criativo. Então, não foi um processo colaborativo, né?!

GETÚLIO GÓIS: Foi, mas o início quem tinha que dar era eu.

THIAGO DI GUERRA: Então você trazia os estímulos iniciais?

GETÚLIO GÓIS: Sim, mas é porque a rua, ela te exaure. Eu tinha na minha cabeça, que cada coisa tinha que ser uma coisa, cada cena tinha que ser única: “Estou falando disso agora, depois disso, e disso e isso”. Sendo que, as próprias cenas já bastavam, tanto que quando eu te falei, eu não terminei o pensamento. Quando o Cassio entrou e eu vi que ele ajudou a melhorar algumas coisas, as ideias estavam mais claras na sua simplicidade. E é curioso que pra mim também existe uma questão de comunicação com o público e uma relação com o espaço muito forte. Eu assisti no terminal depois das nossas primeiras apresentações. Eu já distanciado assisti no terminal e também assisti na UFU. Na UFU eu não gostei de jeito nenhum. A última cena que era a venda dos corpos, que tinha a questão da etiqueta, eu pensei “Nossa, que massa” porque vocês retiraram as almofadas. Aquilo era tosquíssimo.

GETÚLIO GÓIS: Visualmente era muito tosco. Na minha cabeça eu queria ver vocês inflados. E fomos incapazes de criar uma estrutura. Ao invés das almofadas era só criar um grande macacão já acolchoado que vocês tirariam das sacolas que já eram grandes e vestiam lá na frente. Ia ficar aqueles gordões e daria para fazer mil caricaturas.

THIAGO DI GUERRA: Eu lembro que essa cena foi polêmica, nós discutimos se ela ficaria ou não. Acho que inclusive pela dinâmica de como ela iria ficar.

GETÚLIO GÓIS: Pra mim essa hora já era a hora da falta de fôlego, porque também estendeu demais o processo.

THIAGO DI GUERRA: Estendeu né? Por quanto tempo? Foram quase 10 meses?

GETÚLIO GÓIS: Foram quase 10 meses, foi quase um ano de trabalho, e no final do ano apresentamos. Foi longo, não foi curtinho não.

THIAGO DI GUERRA: Não sei bem a diferença, também não quero chegar numa conceituação do que era, mas sobre o processo colaborativo, aquilo que o Antônio Araújo fala, o que pensa?

GETÚLIO GÓIS: “Criação coletiva e processo colaborativo”

THIAGO DI GUERRA: Você acha que em algum momento, nós acessamos alguma dessas ideias? Porque o que está imbricado nisso não é só o processo criativo, é? Porque de alguma forma nós fazíamos produção, nós articulávamos, mas no processo criativo você dava o start?

GETÚLIO GÓIS: Uhum.

THIAGO DI GUERRA: As pessoas respondiam da forma que você esperava?

GETÚLIO GÓIS: Hum, por exemplo, foi uma grande frustração minha a questão da música. Eu lembro um dia que fomos lá pra casa e eu tinha colocado um monte de instrumento de percussão, porque eu queria pôr A + B que o grupo cantasse. Eu tinha no imaginário toda essa relação do músico de rua, boliviano, peruano, que vende o CD. Tanto que o CD ficou com as músicas do espetáculo, a venda no final, eu achava aquilo incrível. Mas pra mim aquilo não se concretizava de fato, porque não tinha o show.

THIAGO DI GUERRA: Pois é, essa informação pra mim é nova de ter um show.

GETÚLIO GÓIS: A ideia era que tivesse um show.

GETÚLIO GÓIS: *(Começa a ler um documento no notebook)* Encontro com dramaturgos, elaboração de texto dramático. Trabalho a ser desenvolvido: A – imagem: O grupo se descola no espaço criando imagens que se formam e que se desfazem a medida que relações são estabelecidas entre os atores, o espaço tempo e o público.

Sequências: Sequência 1 individual: Atravessar a rua, viaduto....

Ah é assim o que era isso eu não sei.

THIAGO DI GUERRA: Talvez sejam estímulos? Era! Nós criamos uma sequência que você nomeou, você disse: Fazer uma partitura de cada movimento, uma partitura de cada estímulo desse, então, criamos uma sequência.

GETÚLIO GÓIS: *(Continua lendo um documento no notebook sobre Quanté)* Está vendo, eu deixo até... o grupo deve criar uma coreografia que tenha como estímulos inicial essas e outras palavras que remetam a lugares alíngues, espaço tempo: espaço curto, tempo acelerado. Criem! não sou coreógrafo! Música: Como combinado Jacques e Thiago, como combinado, vão criar uma canção, letra e melodia, para celebração da vida fodida. Tendo como estímulo o texto abaixo. Em outro momento o grupo complementar a composição com sons de objetos retirados da sacola.

Todo semana minha tinha vai ao Paraguai e volta de sacola cheia, o que minha tia traz do Paraguai, na sacola tem, o que dinheiro seu dinheiro aqui não pode comprar, a sacola tem, o que você mandar ela buscar, desodorante, bandeja, computador, vaso de flor, camisinha musical, tem, caderno caneca que pisca tem coelho pascoa e papai noel tem presente das mães, de dias de namorado, e dia dos pais e confetes de carnaval.

Transporte e mercadoria. Relações com saltos e suspensões, manipulação e arremesso de sacolas. Criar uma cena coreográfica a partir de experimentações que posso remeter a todo tipo de transporte de mercadoria, de atividades logísticas necessárias para disponibilizar produtos e serviços no tempo certo, nas condições certas, local certo, nas condições e formas desejadas de maneira mais lucrativa e eficaz em termo de custos.

Deslocamento em três pontos: Escolher três pontos no espaço. Elaborar uma trajetória com três ações cotidianas, elementos extra-cotidianos: cantar música, saltar [eu não me lembro disso] Isso aqui eu acho que eram proposições que eu poderia seguir, assim. Algumas ideia que podem se transformar em cenas para um roteiro futuro: Sonhar não arranca pedaço; shampoo esperança: está revolucionando a vida das pessoas que têm calvície; [rsrs..]; ralar mandioca; a pobrezailhada; uns mais esperto que outros; Existem alguns apontamentos feitos a partir da improvisação com objeto ainda a serem repassadas pelo grupo.

Quais são suas ideias de cenas para o trabalho? Anote-as para compartilharmos no encontro de dramaturgos. Todas as sugestões devem estar prontas para serem experimentadas na rua até o fim do mês de maio.

THIAGO DI GUERRA: Mas, responda, sobre esse processo colaborativo, ou criação coletiva.

GETÚLIO GÓIS: Não, eu não tinha muita segmentação nisso. Porque processo colaborativo cada um assume uma função específica, é o responsável por pensar aquela questão no espetáculo e ele aciona a colaboração dos outros. Aqui a gente está mais para uma criação coletiva. Estava todo mundo dando ideia e eu gerenciando essas sugestões.

THIAGO DI GUERRA: É muito jogo de improvisação.

GETÚLIO GÓIS: Muito, muito, muito, muito. A gente definia algumas coisas e ai experimentar.

THIAGO DI GUERRA: E sobre o espetáculo, como você enxergava ou você enxerga isso, a obra em si, como dança, como teatro, como intervenção performática? Você acha que as linguagens estavam imbricadas?

GETÚLIO GÓIS: Tentando tocar alguma coisa. Oh, sempre tinha alguém que puxava o encontro com algum alongamento ou algo assim e a gente improvisava. E tinha muito essa coisa de jogar.

GETÚLIO GÓIS: *(conversa entre o entrevistado e o pesquisador)* Eram estímulos e vamos lá. E a gente ia descobrindo juntos o que se adequava, o que era mais interessante.

THIAGO DI GUERRA: *E você ia fazendo os recortes do que era mais interessante?*

GETÚLIO GÓIS: *Sim, mas ai é que tá. A habilidade da pessoa de recortar.*

GETÚLIO GÓIS: *Sim, só que eu acho muito mais preocupado, é... com o estado de jogo do que com o estado coreográfico.*

THIAGO DI GUERRA: *Você acha mais o que?*

GETÚLIO GÓIS: *Muito mais preocupado com o jogo, o movimento. Jogar com o movimento, do que com uma composição de coreografia, assim.*

THIAGO DI GUERRA: *Você acha que o que a gente fazia era isso?*

GETÚLIO GÓIS: *Era isso.*

THIAGO DI GUERRA: *Era esse lugar mais preocupado com o jogo?*

GETÚLIO GÓIS: *Com o jogo que permitia experimentar, experimentar, experimentar...*

THIAGO DI GUERRA: Mas no fim, você acha que o espetáculo era dança, era teatro ou tudo?

GETÚLIO GÓIS: Não, eu acho que tinham elementos muito marcantes em relação as duas linguagens. **(vê alguma imagem no notebook)** Tripé, oh. Eu tinha uma sensação de muito cansaço, porque a gente sempre escolhia um lugar de muito declive....

THIAGO DI GUERRA: A topografia bem diferenciada, né?

GETÚLIO GÓIS: É, com chão áspero, dentro do parque mesmo. Eu lembro que um dia de saída que a gente fez lá. Experimentando.

THIAGO DI GUERRA: Nesse momento que a gente saiu para fazer as experimentações na rua, a gente já tinha minimamente um roteiro organizado?

GETÚLIO GÓIS: Não.

THIAGO DI GUERRA: Em que momento que a gente fechou o roteiro?

GETÚLIO GÓIS: Pouco antes das apresentações (risos). Isso aqui era em julho.

THIAGO DI GUERRA: Ah não, então estava bem...

GETÚLIO GÓIS: Olha, a ideia do gordo veio depois. Engraçado, se era teatro ou dança chegou uma hora em que já não estava nem ai. A minha questão era jogo, jogo em cena, improvisação em tempo real. Nós temos uma estrutura e nós vamos improvisar.

THIAGO DI GUERRA: É quase um canovaccio?

GETÚLIO GÓIS: É. Canovaccio. Físico. A gente tinha mais ou menos diretrizes, e fomos construindo algumas indicações de como acionar, quem ia acionar.

THIAGO DI GUERRA: E nós não tínhamos falas, né?!

GETÚLIO GÓIS: Não.

THIAGO DI GUERRA: Não tinha um texto.

GETÚLIO GÓIS: Não tinha um texto escrito não. A gente usava falas mas cada dia era uma coisa.

THIAGO DI GUERRA: Tínhamos alguns procedimentos?

GETÚLIO GÓIS: Eu não sei se você e nem eu ou qualquer outra pessoa do Tripé vai conseguir falar dos procedimentos. Mas você vai ter que ser quase um arqueólogo. De acordo com os vestígios que você tem, com o pouco de depoimentos que você tem, quais eram os procedimentos ali que o grupo utilizava como se foi constituindo. Eu acho que essa questão de jogo na cena era muito forte, é muito forte mesmo.

THIAGO DI GUERRA: Mas, minimamente trabalhávamos com uma estrutura. Nós nos aquecíamos, alongávamos, partíamos para os jogos, e tínhamos os estímulos para improvisar.

GETÚLIO GÓIS: Sim.

THIAGO DI GUERRA: Que não chega a ser um procedimento, um método, mas foi um caminho percorrido. Outra questão, podemos falar que no Quanté, também trabalhamos com a perspectiva de ressignificação de corpos e objetos?

GETÚLIO GÓIS: Uhum. Existe uma coisa que era assim, em relação a aproximação de um referencial. Por mais que fosse dança contemporânea eu estava com 3 atores, a Daniela bailarina, mas a Dani também veio das Artes Cênicas. Então estava todo mundo assim, a Poliana veio do *EmCantar*, onde já tinha experimentado muitas questões cênicas. Mas ao mesmo tempo nós tínhamos passado pelo treinamento da Fabiana Marroni, então estava todo mundo híbrido. A gente queria experimentar possibilidades. O fato é: Não existe um texto prévio. Isso já descarta qualquer possibilidade de interpretação, sabe, a ideia de interpretar personagem.

THIAGO DI GUERRA: É, a princípio eu não estava querendo verticalizar na questão de um corpo relacionado a um treinamentos específicos.

GETÚLIO GÓIS: Não, eu acho que é um corpo expressivo que se mostra multifacetado que canta, que gesticula, que sequencia, que representa. Sabe, eu acho que isso seria bacana de ler. E aí é onde você vai alargar. Aí é o que eu chamo de corpo... “corpo pacote”, “corpo múltiplo”, “corpo espelho”, corpo não sei. Aí você dá um nome para esse tipo de corpo, esse corpo múltiplo, diante de tudo isso que você leu. Como é que você reconstitui essa experiência, um primeiro que é esse pensamento sobre esse corpo... múltiplo, esse corpo híbrido.

APÊNCIDE D – Links dos vídeos

1. Link de vídeo de exercícios, jogos e treinamento do grupo Tripé para a obra Quanté.

<https://www.youtube.com/watch?v=bvPKi60T4HM&feature=youtu.be>

2. Link de vídeo de apresentações do espetáculo Quanté.

https://www.youtube.com/watch?v=11tEnmEH_7c&feature=youtu.be