

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

THAYSE LUCAS GUEDES DE SOUZA

**RISCOS E HIBISCOS NA CRIAÇÃO CÊNICA DA CIA. TEATRO DE RISCOS:
RIBEIRÃO PRETO-SP**

UBERLÂNDIA, 2018

THAYSE LUCAS GUEDES DE SOUZA

**RISCOS E HIBISCOS NA CRIAÇÃO CÊNICA DA CIA. TEATRO DE RISCOS:
RIBEIRÃO PRETO-SP**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia.

Área de Concentração: Artes Cênicas

Linha de Pesquisa: Estudos em Artes Cênicas - Poéticas e Linguagens da Cena

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria do P. Socorro Calixto Marques.

UBERLÂNDIA, 2018

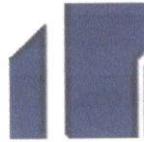
Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S729r Souza, Thayse Lucas Guedes de, 1989-
2018 Riscos e hibiscos na criação cênica da Cia. Teatro de Riscos [recurso eletrônico] : Ribeirão Preto-SP / Thayse Lucas Guedes de Souza. - 2018.

Orientadora: Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.1364>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Artes cênicas. 2. Criação na arte. 3. Performance (Arte). 4. Nudez.
I. Marques, Maria do Perpétuo Socorro Calixto. II. Universidade Federal
de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. III. Título.

CDU: 792



Ata da defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

Defesa de dissertação de mestrado: PPGAC/011

Data: 26/10/2018 **Hora início:** 9h30 **Hora encerramento:** 12:00

Discente: Thayse Lucas Guedes de Souza **Matrícula:** 11612ARC006

Título do Trabalho: RISCOS E HIBISCOS NA PRODUÇÃO CÊNICA DA CIA DE TEATRO DE RISCOS: RIBEIRÃO PRETO- SP

Área de concentração: Artes Cênicas

Linha de pesquisa: Linha 1: Estudos em Artes Cênicas – Poéticas e Linguagens da Cena

Projeto de Pesquisa de vinculação: Corpo e espaço em textos e cenas da história do espetáculo: O espaço geométrico e o espaço vivenciado.

Às 9h30 do dia 26 de outubro de 2018, na sala 205, Bloco 50-A, Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, reuniu-se a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, assim composta: Professoras Doutoras: Dirce Helena Benevides Carvalho – UFU, Martha de Mello Ribeiro-UFF, Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques – UFU, orientadora da candidata.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa Dra. Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu os conceitos finais.

Em face do resultado obtido, a Banca Examinadora considerou o candidato A provado.

Esta defesa de Dissertação de Mestrado Acadêmico é parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre. O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos às 12 horas e 20 minutos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.

Profa. Dra. Martha de Mello Ribeiro-UFF

Profa. Dra. Dirce Helena Benevides Carvalho – UFU

Profa. Dra. Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques – UFU
Orientador(a)

THAYSE LUCAS GUEDES DE SOUZA

RISCOS E HIBISCOS NA CRIAÇÃO CÊNICA DA CIA. TEATRO DE RISCOS:

RIBEIRÃO PRETO-SP

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para obtenção do Título de Mestre em Artes Cênicas.

Banca Examinadora

Orientadora:

Prof^a. Dr^a. Maria do P. Socorro Calixto Marques

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Membro Externo:

Prof^a. Dr^a. Martha de Mello Ribeiro

Universidade Federal Fluminense - UFF

Membro Interno:

Prof^a. Dr^a. Dirce Helena Benevides Carvalho

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Suplente Interno:

Prof. Dr. Narciso Laranjeira Telles da Silva

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Tapas e beijos: meus agradecimentos

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Uberlândia que, com seu coletivo, contribuiu para esta caminhada.

Em especial aos professores Mário Piragibe, Mara Leal, Eduardo de Paula, Fernando Aleixo e Narciso Telles, com que tive o prazer de estudar.

À Cia. Teatro de Riscos, com quem compartilhei todo o trajeto que coloco aqui.

Ao diretor Carlos Canhameiro e ao maestro Sérgio Alberto de Oliveira, pessoas fundamentais na formação de minha carreira como atriz.

À banca do exame de qualificação, nas pessoas das professoras, diretores e atrizes Dirce Helena Benevides de Carvalho (UFU) e Martha de Mello Ribeiro (UFF) pelas contribuições preciosas e pontuais para a finalização deste trabalho; e também por me concederem esse espaço de contato e, quiçá, futuro estreitamento, com pessoas profundamente conhedoras do teatro contemporâneo e tão gentis.

À Maria, à Dione e ao João, presentes que este mestrado me concebeu, pela alegria com que me recebiam na casa ladrilhada de brilhantes.

À Dona Antônia, nordestina, secretária do lar acima, pelos rompantes de críticas políticas, pelos cafés da tarde e por me devolver ao meu lugar de realidade, fora da academia.

À Maria do Socorro Calixto Marques, orientadora que aceitou correr riscos comigo, por acreditar que eu poderia concluir esse trabalho, mesmo que em fase tardia (para o Programa);

Ao Tarso, Márcio, Patrícia, André e Artur, minha família, pela paciência e compreensão durante minhas ausências e estado de risco;

À Letícia Pinheiro, companheira de trajetória neste Curso.

Aos colegas de trabalho do Sesi/Franca pela sempre pronta compreensão e companheirismo nas minhas ausências.

A todos vocês, abraços riscados e fraternos.

Mas a memória rema contra a maré; as mudanças afastam as pessoas que já não se visitam, faltam os companheiros que sustentavam as lembranças e já se dispersaram. [...] Quando as vozes das *testemunhas* se dispersam, se apagam, nós ficamos sem guia para percorrer os caminhos da nossa história mais recente: quem nos conduzirá em suas bifurcações e atalhos? (Ecléa Bosi)

SUMÁRIO

Parte I

1. Aquecimento: balança caixão.....	09
2. Desejo latente: Heiner Müller, os mortos e seus caixões.....	18
2.1. Processo de Criação de Ofélia/Hamlet Rock\Machine.....	24
2.2. Desenhando um roteiro metodológico.....	30
2.3 Coletividade e Nudez em cena.....	39

Parte II

3. <i>O Horácio</i> , de Heiner Müller: o princípio de nossa história.....	44
4. <i>Tentativas Contra a Vida d'Ella</i> (2012): Quando a água bate- bate no orifício.....	55
5. Intervenção Urbana / <i>Querer</i> : Mas não poderes. Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come.....	69
6. <i>Quem Nunca Viu o Mar?</i> (2013): Ressaca.....	84
6.1 Cenário, Figurino e Iluminação	92
6.2 Dramaturgia e Encenação.....	93
6.3 Direção Coletiva.....	94

Parte III

7. O que resulta dessa memória.....	98
8. Referências.....	106
9. Anexos.....	115

RESUMO

O trabalho relata os principais processos criativos da Cia. Teatro de Riscos, da cidade de Ribeirão Preto/SP, até culminar na mais recente produção: *OFÉLIA/Hamlet rock\ACHINE* (2016). Em cada processo apresentado, descrevo e analiso a montagem com critérios diferentes que, juntos, contribuíram para a construção da linguagem do grupo. Em *O Horácio* (2010), por exemplo, o vetor escolhido está relacionado ao estudo do teatro narrativo e ao experimento físico em cena a partir do texto de Heiner Müller. Na segunda montagem - *Tentativas Contra a Vida d'Ella* (2012,) trabalho com a vivência de imagens e de simultaneidade, fazendo uma crítica ao consumo e à obsolência programada. Em *Querereres* (2012), procuro aprofundar-me na pesquisa da intervenção urbana e do estado performativo do ator. Em *Quem Nunca viu o mar?* (2013), destaco a experimentação da direção coletiva. Já em *OFÉLIA/Hamlet rock\ACHINE*, estabeleço uma conversa entre coletividade e nudez a partir de fragmentos obra *Hamlet Machine*, de Heiner Müller. Como base teórica, utilizo apontamentos sobre a política no teatro, no ponto de vista de Hans – Thies Lehmann, Escritura Política no Texto Teatral (2009) e O Teatro Pós-Dramático (2007) e o processo colaborativo na criação da dramaturgia cênica, de acordo com Antônio Araújo (2008), entre outros.

Palavras – chave: Processos Criativos; Performance; Nudez.

ABSTRACT

This research reports the main creative processes of Teatro de Riscos Company, from the city of Ribeirão Preto / SP, to culminate in their most recent production: OFÉLIA / Hamlet rock \ MACHINE (2016). In each presented process, I describe and analyze the staging with different criteria which, together, contributed to the language construction of the group. In O Horácio (2010), for example, the chosen vector is related to the study of narrative theater as well as the physical experiment on stage from the text of Heiner Müller. In the second montage – Tentativas contra a vida d'Ella (2012), I work with the experience of images and simultaneity, criticizing consumption and programmed obsolescence. In Querer (2012), I try to deepen myself into the urban intervention research and actor's performative state. In Quem nunca viu o mar? (2013), I highlight the experimentation of collective directing. Yet, in OFELIA / Hamlet rock \ MACHINE, I establish a conversation about collectivity and nudity from fragments of Hamletmachine by Heiner Müller. As a theoretical basis, I use notes on theater politics, Hans - Thies Lehmann's point of view on Political Writing in Theatrical Text (2009) and The Post - Drama Theater (2007) and the collaborative process through the creation of stage dramaturgy according to Antônio Araújo (2008), among others.

Keywords: Creative Processes; Performance; Nudity.

1. INTRODUÇÃO - Aquecimento: Balança Caixão

Balança caixão
 Balança você
 Dá um tapa na bunda
 E vai se esconder¹



Aquecimento: Exercício Balança caixão.

Em cena: Marcelo Ribeiro, Rafael Ravi, Nayla Fariz, César Mazari e Guilherme Casadio.

Local: Sesc Ribeirão Preto, 2016

Créditos: Instante Imagens

Fiz minha graduação em Teatro no curso de Bacharelado do Centro Universitário Barão de Mauá (Ribeirão Preto), universidade conhecida desde 1968, na região do entorno de Ribeirão Preto. O curso de “Bacharelado em Artes Cênicas”, posteriormente passou a ter a nomenclatura “Bacharelado em Teatro”, foi oferecido para a região de Ribeirão Preto entre os anos de 1998 e 2013, quando a nova gestão do Centro Universitário decidiu que iria fechar os cursos que forneciam menos sustentabilidade para a empresa.

No ano de 2009, resolvi sair de minha cidade natal, Maceió, onde desenvolvia alguns trabalhos de teatro e frequentava o Curso Técnico da Universidade Federal

¹ - Brincadeira de domínio público. **Jeito de brincar:** Uma criança abraça uma árvore e as outras fazem uma fila atrás dela. Todos ficam se balançando. Quando a brincadeira começa, cada um que está no fim da fila fala os versos abaixo. Depois de falar os versos, o último da fila dá um tapa no bumbum de quem está na frente. Depois, sai correndo e se esconde. O último da fila, que estava abraçado à árvore, tem que procurar todos os outros. A última pessoa que ele encontrar será o próximo a abraçar a árvore. Disponível em: <http://mapadobrincar.folha.com.br;brincadeiras/cantadas/152-balanca-caixao>. Data de acesso: 26 de setembro de 2018.

de Alagoas, mas por opção quis afastar-me do lugar por falta de oportunidades de sustentabilidade através das artes. Fiz algumas tentativas (via vestibular) na Uni-Rio e na Ufba –Universidade Federal da Bahia – mas foi na cidade de Ribeirão Preto que encontrei um lugar e construí parte de minha história como atriz e produtora teatral. Uma história longa, mas justifica dizer que foi pelo teatro que mudei para outra cidade.

Durante o Curso, é importante destacar que, como se espera ao entrar numa faculdade, passamos por diversas experimentações de linguagem cênica, mas já no segundo ano de curso, nos identificamos enquanto coletivo com um professor específico, que trabalhava o teatro contemporâneo, teoricamente muito influenciado pelo Teatro Pós-Dramático de Hans – Thies Lehmann. Graduado, mestre e doutorando pela UNICAMP - Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Carlos Canhameiro, começou a trabalhar em 2010 fazendo a ponte São Paulo/Ribeirão Preto, onde desenvolve até hoje suas atividades artísticas com grupos da cidade.



Carlos Canhameiro. Diretor da Cia. Teatro de Riscos.
Arquivo do diretor.
Cia. Les Commedien Tropicales².

² A Cia. Les Commediens Tropicales está na cidade de São Paulo desde 2005, onde criou e apresentou os espetáculos: Galvez Imperador do Acre [2005] | CHALAÇA a peça [2006] | A Última Quimera [2007] | 2o. d.pedro 2o. [2009] | O Pato Selvagem [2010] | (ver[]ter) [2011] | Concílio da Destruição [2012] | Uní-v oco s [2014] | GUERRA sem batalha ou agora e por um tempo muito longo não haverá mais vencedores neste mundo apenas vencidos [2015] | MAUSER de garagem [2016] | BAAL.material [2016] | Medusa Concreta [2018].

Outro professor, com quem nos identificamos, foi o Maestro Sergio Alberto de Oliveira³, cujas aulas de música e realização de projetos com a nossa turma, em parceria com Carlos, culminou na consolidação de um diálogo que se estende até o presente momento.



Maestro Sergio Alberto de Oliveira. Crédito: Instante Imagens
Local: Sesc/Ribeirão Preto/ 2016.

O primeiro contato da X Turma de Teatro, da Universidade Barão de Mauá, com Carlos Canhameiro se deu em 2010, quando cursamos a disciplina de Teatro Narrativo. Ao iniciarmos os estudos sobre teatro narrativo, épico e sobre o diretor Bertolt Brecht, - período que se estendeu por um ano -, tivemos como resultado a criação de *O Horácio*, de Heiner Müller. Este trabalho possibilitou, à maioria, dos alunos uma experiência mais próxima do que poderia ser a constituição de um grupo, visto que o trabalho começou a ser apresentado em diversos lugares, como em festivais universitários e teatros independentes. Após algumas dessas experiências com apresentações fora do que estava programado pelo curso,

³ Diretor Artístico e Regente Titular do Coral da USP-Ribeirão desde a sua fundação, tendo posteriormente assumido também a Direção Artística do Coral da Coopercitrus-Credicitrus. Graduou-se em composição e regência pela UNICAMP, é Mestre em Artes e fez Doutorado em Música pela mesma instituição, com pesquisa centrada no Coro-Cênico. Publicou trabalhos em congressos e revistas da área. Como pianista, regente ou pesquisador, apresentou-se em países como EUA, Argentina, Áustria, Itália, Grécia, Portugal, Índia e Nova Zelândia, tendo regido centenas de concertos corais, concertos sinfônicos e óperas.

fundamos a Cia. Teatro de Riscos, constituída, naquele momento, por todos os alunos matriculados na X turma.

Nos anos que se seguiram, tivemos contato com o mesmo professor na disciplina de Direção. Quando de sua condução, cada aluno precisava desenvolver um projeto, no qual seria o diretor do grupo para que, com essa experiência, pudéssemos entrar em contato com outros pontos de vista, e não somente a do ator em um processo de criação. No último ano, o professor também ficou responsável pela direção do nosso Trabalho de Conclusão de Curso⁴. O trabalho que deveria ser desenvolvido durante um ano foi dividido em duas etapas: no primeiro semestre foi montado *Tentativa Contra a Vida d'Elle* e, no segundo: *Quererer*, trabalhos que serão discutidos no próximo capítulo.

Ainda sobre a constituição do embrião de nosso grupo, começamos a nos configurar enquanto grupo universitário e, dentro de um curto espaço de tempo, estávamos abertos a estudar a linguagem que o diretor nos propôs – a contemporânea. Cientes que essa linguagem passa por vários debates, pois entra pelo viés do teatro pós-dramático, proposto por Hans-Thies Lehmann (2017), até as ideias de teatro performativo, via linha Josette Feral (2017), aceitamos o desafio com gosto.

Assim o fizemos desde 2010 e, hoje, volto como pesquisadora dos mesmos processos e, embora não tanto distanciada, procuro rastrear nosso caminho de criação cênica, atentando para algumas questões que conduzem essa dissertação, quais sejam: O que resultou dessa experiência, qual a recepção dos demais atores e, no possível, desenhar as metodologias de trabalho as quais vivenciamos.

Antes de separar o ‘joio do trigo’, divisão que ainda, creio eu, não tenho condições de aferir, proponho também, nessa dissertação, dois pontos principais para análise que podem nos levar a responder as questões acima:

A. Observar o meu percurso de formação enquanto artista, vinculada à produção da Cia Teatro de Riscos, grupo do qual fui integrante como atriz e produtora desde seu período de criação até o ano de 2017. Apresentarei, aqui, as condições que

⁴ Na Barão de Mauá, os TCCs eram práticos. A escrita da monografia, sobre a prática, era individual.

alicerçaram nossa arquitetura de criação, como elas impactaram na formação dos atores e, especialmente, na minha prática. Logo, a seleção de aspectos sobre a montagem passa pelo crivo de minhas lembranças, o que não se configura como um problema, mas como um ponto de vista.

B. Analisar o processo de criação de *OFÉLIA /Hamlet rock\ACHINE*, último trabalho em que participei com o grupo e, no meu ponto de vista, é o resultado de todas as experiências vividas pelo coletivo desde 2010, as quais contribuíram para o meu processo de formação e identificação com uma linguagem como atriz. Nesse sentido, a experiência mais latente a ser observada pelo leitor, será a minha, embora traga relatos de alguns autores que viveram comigo essas experiências.

Essa metodologia de apresentação nasceu após, no decorrer do mestrado, com várias mudanças de foco. Em um primeiro momento, gostaria de explorar a interculturalidade e intercâmbios de grupos teatrais entre o Brasil e a Alemanha, porém estava muito distante da minha prática teatral e sentia a necessidade de relacioná-la a pesquisa. Desde o primeiro momento, Heiner Müller estava presente nos meus estudos, então decidi realizar uma análise de *OFÉLIA/Hamlet rock\ACHINE*, trabalho que estreei com a Cia. Teatro de Riscos no momento em que ingressava no mestrado. Paralelamente à análise de *Ofélia*, eu iria fazer uma análise de performances que possuíam conteúdos feministas, produzidas por artistas de Ribeirão Preto e associá-las com o meu trabalho artístico.

Vamos, então, aos motivos de mudanças. Passei por diferentes disciplinas no mestrado e o que mais me chamou atenção, inclusive chegou a ser provocação de alguns professores em certos momentos, é que existem trabalhos que são referências para o mundo inteiro, assim como existem inúmeras pesquisas sobre eles. No caso da minha pesquisa, absorvi o que Boaventura de Souza Santos (2009) fala sobre a descolonização dos saberes. Dessa maneira, pensei que, talvez nesse momento, fizesse mais sentido para mim, como pesquisadora, falar e registrar fenômenos que estavam acontecendo no meu entorno - interior São Paulo - onde os artistas se movimentam e se organizam enquanto classe, mas muitas vezes ficam às sombras de quem desenvolve trabalho na capital. Ora, nesta relação entre interior e capital, infelizmente nos encontramos (não todos) na posição de colonizados.

O êxodo dos artistas de Ribeirão Preto para a capital, seja para adquirir formação ou mais possibilidades, era muito comum no momento em que ingressei na faculdade (2009). A partir do momento em que os artistas começam a se engajar em políticas públicas para alavancar a cultura na cidade, paralelamente a outros movimentos no interior de São Paulo, é reforçada a ideia de que não existem pessoas competentes somente nas capitais. O que precisamos é lutar por mecanismos, os quais assegurem projetos descentralizados para o estado e a cultura seja democratizada e acessada por essas regiões. E mais, que não precisamos nos mudar para a capital para fazermos um bom trabalho e sobreviver da nossa arte. Como exemplo de mobilização e organização da classe, existe o Fórum FLIGSP⁵, que surgiu em 2007 e foi ganhando força, com o passar dos anos, e tem avançado na luta para que os investimentos na cultura, propostos pelo governo, sejam descentralizados.

Até aí não existem novidades para quem trabalha com teatro. Trago meu relato de experiência, com olhar de estrangeira, posto ser nordestina, apenas olhando para o interior de São Paulo e, mais especificamente, Ribeirão Preto. Mas se trouxesse artistas de diferentes regiões do país, o cenário seria parecido: o de resistência, pertencimento a uma determinada região e luta por reconhecimento. Diante deste cenário, no qual estava inserida, volto aqui a expressar o motivo que levou a trilhar outros caminhos do meu trabalho e gostaria de realizar o registro das manifestações de artes cênicas que aconteciam na cidade, na qual estava no momento.

O cenário da cultura em Ribeirão Preto é muito efervescente. No tocante às artes cênicas, o curso superior ajudou muito a fortalecer esse cenário e formar artistas. Por um tempo, a Secretaria Municipal de Cultura lançou editais para a Cultura e isso estimulou a profissionalização e engajamento dos artistas que, até então, produziam seus trabalhos com recursos próprios ou com o que “respingavam”

⁵ **Fórum do Litoral, Interior e Grande São Paulo:** “Em função dos avanços e conquistas substanciais na produção artística fora da capital, o FLIGSP formou-se com o objetivo de construir um novo olhar e reformular ações que contemplam esta produção, garantindo aos artistas o acesso verdadeiramente democrático e amplo a programas e verbas públicas estaduais, bem como as condições de desenvolvimento de trabalho artístico em suas cidades e regiões, evitando assim o êxodo involuntário dos artistas e garantindo o acesso da população local às suas referências culturais, simbólicas e arquetípicas.”

de editais nacionais e estaduais. A produção artística começou a aumentar consideravelmente e os coletivos passaram a ganhar reconhecimento em festivais pelo Brasil.

Em 2013, o Curso de Teatro da Barão de Mauá fecha oficialmente suas portas, formando sua última turma. Após este ano, o PIC (Programa de Incentivo à Cultura de Ribeirão Preto/SP) e a verba que era destinada ao convênio com pontos de cultura são suspensas. Mais uma vez, os artistas têm que se unir e fortalecer as relações dos seus coletivos para sobreviver.

Desde então, os artistas vêm apostando no cenário independente e pleiteando prêmios em editais estaduais e, portanto, resistindo. Apesar da considerável produção realizada na cidade, ainda são escassos os registros e críticas, que ajudem esses trabalhos a circularem e que perpetuem este movimento para a posteridade. Este era um ponto muito forte, com o intuito de poder contribuir, com os meus estudos, para esse cenário.

O outro ponto foi pensar no recorte dessa pesquisa, pois não seria capaz de analisar todos os trabalhos que gostaria. Como disse, no início da introdução, a Cia. Teatro de Riscos estreou *Ofélia* no momento em que entrei para o mestrado. O trabalho é carregado de questões que nos levam à discussão sobre o papel da mulher dentro da sociedade e propõe uma estética contemporânea, permeada pelo diálogo entre performance e teatro. A partir daí comecei a realizar o recorte da pesquisa, relacionando o trabalho da Cia. à performances/espetáculos de Ribeirão Preto, que abordassem o protagonismo feminino nas artes e transitassem entre a performance e o teatro. Cheguei a realizar algumas entrevistas e elencar alguns trabalhos, como *Mulher Peixe* (Grupo Engasga Gato – Estreia – 2010), *Mulheres Entoaram a Tempestade* (Monalisa Machado e Poliana Savegnago – Estreia – 2016), *Willy in Propriedade* (Cia. A Dita Cuja - 2012) e *Ferramentas da Casa Quebrada* (Grupo Fora do Sério – 2018).

Após iniciar as primeiras entrevistas, minha carreira profissional mudou de rumo e precisei me mudar de Ribeirão Preto para Franca, para assumir o cargo de Orientadora de Artes Cênicas no Teatro do Sesi, onde sou responsável pela programação cultural e por conduzir aulas disponíveis nos cursos livres de Teatro. As divergências de horários não me permitiram concluir as entrevistas em tempo

hábil, para que conseguisse finalizar a escrita do trabalho. Eis que mudo novamente, focando a dissertação somente no processo de criação de *OFÉLIA/Hamlet rock\ACHINE*. Para falar de *Ofélia*, é indispensável olhar para a minha trajetória de formação como artista. Por isso, dedico este trabalho a analisar os processos de criação do grupo, observando as afinidades, linhas de pesquisas e caminhos que nos levaram a chegar à *Ofélia*.

Tendo em vista que meu processo de formação foi acompanhado por um coletivo, coloco aqui alguns nomes daqueles que compartilharam comigo esta vivência dentro e fora da universidade como companheiros de palco e aprendizagem: Marcelo E. Ribeiro, André Doriana, Rafael Ravi, Guilherme Casadio, Amanda Leite, Nathália Rizzo, Nayla Faria, Daniela Reis, Rafael Colombini, César Mazari, Kuan Puga, Thiago Borges, Nathália Fernandes e Karol Nurza. Muitos desses seguiram outros caminhos após a conclusão do curso superior, mas todos de alguma maneira participaram desta formação e contribuíram para pelo menos um dos trabalhos aqui analisados.

Não posso deixar de mencionar nessa dissertação a importância que o teatro de grupo tem como um espaço de enfrentamento social, resistência e fortalecimento de artistas e que aqui essa vivência está representada pela minha relação com a Cia. Teatro de Riscos. O que construímos durante os oito anos em que estive presente é o motivo deste trabalho existir. Ao discorrer sobre os processos de criação, erros e acertos que marcaram a história desse grupo, tento trazer não somente um relato sobre os procedimentos que adotamos, mas sobre a importância da construção de trabalhos que fortalecem o cenário de teatro de grupo fora do eixo Rio-São Paulo.

Portanto, reitero as questões levantadas na página 3, desta introdução e, seguindo as questões registradas, reapresento a estrutura do trabalho: divido este trabalho em três partes: uma exposição sobre a escolha da obra de Heiner Müller e o processo de criação de *Ofélia/Hamlet rock\ACHINE*, cujo vetor dado é o aspecto da nudez em cena e a presença de manifestação feminina na obra de Heiner Müller e na encenação. Em seguida, uma apresentação das produções cênicas mais importantes da Cia, a exemplo de *O Horácio* (2010), *Tentativas contra a vida dela* (2012), *Quererres* (2012) e *Quem nunca viu o mar* (2013). Momento em que também

me debruço sobre a trajetória da Cia. Teatro de Riscos, as influências, experiências que compartilhamos e procuro organizar as metodologias de criação propostas pelo diretor. Durante as análises, falho-me de algumas entrevistas que me foram concedidas, a fim de que os dizeres do diretor e dos atores do trabalho possam ressoar, destacando seus pontos de vista sobre os processos criativos⁶. Por último, o capítulo - O que resulta dessa memória – configurar-se-á como conclusão.

Apesar de ter realizado entrevistas com pessoas que compartilharam toda essa trajetória comigo, esta dissertação não dá conta de compilar todos os pontos de vista sobre os processos criativos que trago. Assim como os entrevistados, parto de minha memória para registrar alguns procedimentos, impressões e sensações dos movimentos de criação. Portanto, o leitor não deve tratar este trabalho como um resultado de pesquisa de absoluta e única convicção⁷, mas sim uma escrita nascida sob o meu ponto de vista. Falo a partir de minha memória, acerca de percepções que marcaram e até hoje norteiam alguns processos de criação, que é filtrada pelo meu olhar e objetivos escolhidos para o desenvolvimento da dissertação. E, mesmo sendo apenas uma de várias possibilidades de percurso de contar uma história, tenho como farol o dizer de Walter Benjamin (1994, p. 224): Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Embora, tenha acompanhando e vivido cada momento, estou distanciada para a tessitura deste trabalho de pesquisa.

⁶ Confesso aqui, que por questões geográficas (o diretor reside em São Paulo, o grupo em Ribeirão Preto e eu em Franca) e falta de disponibilidade de encontros, não consegui realizar as entrevistas com todo mundo e de forma detalhada, como desejava. Trago, portanto, apenas o que foi possível concretizar: O diálogo com uma parcela mínima do ponto de vista desses entrevistados.

⁷ Assim como as pesquisas da área de criação poética.

2. Desejo latente: Heiner Müller, os mortos e seus caixões



Fonte: Wikipedia

Ao estudar Heiner Müller, na prática cênica, pude compreender melhor a configuração da “dialética poética do fragmento” (WOLFGANG HEISE apud KOUDELA, 2003, p. 21), pois foi a partir de fragmentos criados pela obra de Müller, que, nós, atores, compreendemos melhor seu teatro. Creio que todo processo de criação a partir de um ou mais textos teatrais concede condições de aprendizagens, mas com os denominados ‘espaços livres’ para a fantasia, como diz Umberto Eco, em a *Obra Aberta* (1976), que levam o receptor a uma revisão, ou melhor, uma escolha de possibilidades de olhar o passado para entender o momento presente. Para esse procedimento, Muller abandona a fábula linear e a narrativa que projeta fatos concatenados, disponibilizando, para seu leitor encenador, possibilidades de encenação que nasçam da leitura mais sensorial, voltada para uma linguagem corpórea, do presente, para entender o passado. Não somente o passado sendo narrado, encenado com recursos épicos e efeito de recepção, mas voltados para o estranhamento como possibilidade de um caminho a ser escolhido.

O foco é sempre mais positivo no sentido de olhar para os que ficam, os vivos. Muller busca os mortos, e para isso propõe um teatro como arte performativa, especialmente, quando o assunto lida com temas como a morte, o terror ou mesmo a alegria da transformação. Temas vividos e revividos de diversas formas – textuais – na dramaturgia do século XX, a exemplo do teatro épico, teatro do absurdo e até do existencialista, com Jean Paul Sartre, trabalharam com esses temas. No entanto, Heiner Muller, mesmo sendo um exímio leitor das teorias de Karl Marx e Walter Benjamin, como bem fez Brecht, diretor com que teve uma boa relação, ao tratar de

temas históricos, propõe uma arquitetura dramatúrgica que dispensa o *logos*, ou melhor, a lógica narrativa, cuja base nasce de Aristóteles. Müller pretende tratar os assuntos relacionados a guerras, expondo muito mais as crueldades pelas quais os corpos dos mortos passaram e que, na dramaturgia dos autores citados, vêm pelo viés da narrativa filosófica, de base marxista ou existencialista o que, para seu foco, foi visto como um tabu, o qual aparecia de maneira escondida na palavra; ele resolve escancará-lo para que não haja a repressão do conhecimento sobre os fatos reconhecidos, mesmo que tenha que levantar o pesadelo de mortos como ele mesmo diz na assertiva abaixo:

Marx fala do pesadelo de gerações mortas, Benjamin da libertação do passado. O que está morto não o é na história. Uma função do drama é a evocação dos mortos – o diálogo com os mortos não deve se romper até que eles tornem conhecida a parcela do futuro que está enterrada com eles. (MÜLLER apud KOUDELA, 2003, p. 34).

Müller relata a importância do diálogo com o passado para entender o presente e o futuro, pois é nessa relação que o sujeito pode aprender com erros e acertos e, embora o tempo esteja em constante mudança, vem se assemelhando a outros momentos passados. Como um espiral, este diálogo propõe uma possível modificação do presente, em tempo real. E nessa lógica, há uma ligação ‘mágica’, que pensa ao mesmo tempo o ente como um devir. (LEHMANN, 2007, p.247). Logo, estamos diante de uma poética sem hierarquia, melhor dizendo, sem consumação e muito menos com um final: o fragmento.

A estética do fragmentário é justificada por F. Schlegel e Novalis como recurso que, a partir da ideia de espontaneidade e de não acabamento, estimule o espectador a um ato de reflexão e, também, o leve a ver a desconstrução poética. Este instrumento é utilizado como uma crítica ao otimismo do progresso. (SCHLEGEL; NOVALIS apud KOUDELA, 1991, p. 9).

Relendo Ingrid Koudella, em *Heiner Müller: Um Espanto no Teatro*, o fragmento sintético auxilia o autor em um processo dialético e visão de mundo que servem como experimentação para a prática teatral coletiva. É um diálogo com a sociedade, preenchido de forma crescente com imagens irritantes e metáforas provocativas. Os fragmentos Müllerianos, neste caso, são vistos como imagens, cenas fantásticas e visões. Não que tenhamos nos apoiado, literalmente, no

caminho de composição de Müller, mas seus textos passaram a ser nosso objeto de desejo nos projetos de investigação cênica.

Müller começou do ponto de onde Brecht parou e suas criações foram conduzidas pela estética do teatro épico, de modo que o tempo todo estava em confronto com sua própria obra. Segundo a exposição de Koudela (2003), em sua primeira fase estava nítido que o poeta tinha uma preocupação com a estrutura da peça didática proposta por Brecht, que por sua vez escrevia suas obras como “elos de uma cadeia”, começando por uma fase de experimentação (*versuche*). Dela surgem outras indagações formando uma nova peça (*gegenstück*), que se opõe a primeira, formando uma outra que é o amadurecimento da ideia (*lehrstück*) - jogo de aprendizagem. Foi justamente da *lehrstück* por onde Müller começou, inaugurando uma tipologia dramatúrgica que se diferencia da tradicional:

Apoiado no conceito de arte de Benjamin e dando continuidade crítica à sua teoria de arte, Müller entende o artista como engenheiro da expropriação de si mesmo. Se Brecht via o espectador no papel de “co-fabulador”, o receptor no teatro de Müller deve ser entendido como “coprodutor” em um teatro transformado em “laboratório de fantasia social” (KOUDELA, 2003, p. 25).

Ruth Röll nos diz que a maioria dos críticos percebe em Müller a união de Brecht e Artaud. Desse último vem a valorização do corpo e, posteriormente, o aproxima do trabalho de Pina Bausch e da performance. Como diretor também valoriza a compreensão semiótica do teatro e a coprodução do receptor. Estas características já sugerem uma encenação com a presença de linguagens híbridas, que vão ser mais exploradas por grupos e encenadores que sucederam seu trabalho:

Müller é mencionado em vários trabalhos do pós-moderno. A. de Toro situa o ápice do teatro pós-moderno nos anos 70 e 80, com o teatro de Müller, Shepard, Wilson, Brook, Dorst, Koltès, Kurapel, Griffiero e Tavira. Krysinski acha a proposta teatral de Müller original e atraente, descrevendo-a como um “teatro que se repensa como intertexto e se atualiza através de um diálogo polêmico com os mitos da humanidade”. Segundo ele, Müller “reescreve o teatro visto como arqueologia das enunciação mito poéticas sobre o ser humano imerso nos mitos e nas voltas com a violência”. (RÖLL, 1997, p.22).

Essa poética, já anunciada por Antonin Arthaud (1896-1948), encontra-se em consonância com o que, hoje, chamamos de contemporâneo. Sobre o termo, me apraz a passagem do livro Agamben (2009) quando nos diz:

O poeta - o contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo. Mas o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente do seu século? Neste ponto gostaria de lhes propor uma segunda definição de contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber, não as luzes, mas o escuro. (AGAMBEN, 2009, p.62, grifo meu).

Dei destaque para a última frase, pois veio à tona, novamente, a recepção dos alunos da Universidade quando montamos *Horácio* (2010), e os estudantes do curso de teatro nos afrontaram porque sujamos o chão, argumentando que a sala era sagrada; também durante o processo de criação de *Querereres* (2012), quando diante de nós, percebemos a obscuridade de nosso tempo: a intolerância e a falta de vontade de pelo menos ver algo novo, uma vez que, quando realizávamos performances pelo ambiente da faculdade, éramos agredidos verbalmente por alunos não somente de outros cursos, mas, no caso de *Querereres*, pelos alunos do curso de Teatro. Daí nasceu um espanto que até hoje nos leva a questionar a função das universidades à relação a experimentos cênicos.

Vejam que chegamos ao um espaço que carecia de um debate político e ético, sem que nos apoiássemos nas estratégias do teatro épico, mesmo com processos de composição semelhantes, uma vez que, tanto Müller como Brecht, bem como outros dramaturgos de épocas distantes, apoderaram-se de peças de autores (des) conhecidos, de diferentes épocas, para compor seus textos. Müller trabalhou com a desconstrução, a fragmentação e, mesmo se valendo de recursos intertextuais, procurou a desagregação de sentido, para que, com outro ritmo, a presença corpórea espelhasse seu tempo e pudéssemos ver como o espectador reage a experimentos voltados mais para a plasticidade.

Como um dos recursos de composição dramatúrgica- intertextual, Müller coloca sua obra em um lugar em que a crise narrativa ganha *status* de composição e até de rejeição, quando ainda no ano de 1986, Gerald Thomas encena *Quarteto* e Márcio Aurélio encena, ainda nas décadas de 80 e 90 *Hamletmaschine*, *Eras* (*Filoctetis*, *O Horácio e Mauser*), *A Missão e Peça Coração*.

Marcado pelo hibridismo e pela intertextualidade, Silvia Fernandes (2010) relata que o teatro de Thomas introduz no Brasil tendências pós-modernas, já utilizadas nos Estados Unidos, através da sua dramaturgia e encenação:

[...] feito de fragmentos sem unidade aparente, formado por citações textuais ou visuais emprestadas de filósofos, artistas plásticos, escritores, cineastas e músicos, justapostas em um roteiro de elementos díspares. O que parecia era a desconstrução dos textos". (FERNANDES, 2010, p. 5).

Quando a Cia. Teatro de Riscos começou a estudar Heiner Muller, já existiam muitas produções e leituras pelo Brasil, porém, em Ribeirão Preto, essa linguagem foi escolhida a partir do momento em que conhecemos o então professor do curso de Teatro do Centro Universitário Barão de Mauá, Carlos Canhameiro, e montamos os espetáculos analisados anteriormente e cujo procedimento de montagem passou pelo uso de intertextos e pelo movimento no corpo, citando De Marinis, quando destaca a diferença do corpo como categoria universal e como experiência singular (DE MARINIS, 2012, p. 47). Ao encenar em espaços como festivais, SESC's e teatros independentes, reconstruímos uma história de recepção que também entrelaça outro nível de intertextos, o urbano. Linda Hutcheon relata a intertextualidade desta maneira:

os intertextos da história assumem um *status* paralelo na reelaboração paródica do passado textual do "mundo" e da literatura. A incorporação textual desses passados intertextuais como elemento estrutural constitutivo da ficção pós-modernista funciona como uma marcação formal da historicidade – tanto literária como "mundana". (HUTCHEON, 1991, p. 163).

A experiência do nosso grupo se deu, então, com os recursos da intertextualidade associados ao do fragmento sintético, onde encontramos a possibilidade de relacionar o texto do dramaturgo Heiner Muller, que viveu numa realidade distinta do Brasil, com nossas propostas de criação e, para alcançá-las, passamos a estudar vários textos de autores diversos para, *a posteriori*, criar nossas partituras cênicas.⁸

⁸ A ser apresentadas nos capítulos posteriores.

Esse trabalho do grupo começou a ser instigado no final do ano de 2013, inspirado pelas manifestações realizadas no Brasil, inicialmente motivada pelo aumento das passagens de ônibus em São Paulo, organizada pelo Movimento Passe Livre. Naquele momento, o diretor Carlos Canhameiro, que acompanha o grupo desde o início da sua trajetória, sugeriu voltarmos a olhar para Heiner Müller, relacionando a obra *Hamlet Machine* com o momento político pelo qual passávamos, dando ênfase ao fortalecimento e surgimento de movimentos sociais que aconteciam naquele instante.

Dois anos depois, em 2015, começamos a iniciar o processo de criação. Para isso, foi realizada novamente a parceria com o Diretor Carlos Canhameiro e com o Maestro Sérgio Alberto de Oliveira para dar início ao projeto *ÓPERA/hamlet rock\ACHINE*⁹. Para contextualizar a obra de Müller com a situação política do Brasil foram inseridos, na proposta dramatúrgica, trechos do livro *O Novo Tempo do Mundo* (2014), de Paulo Arantes. O projeto se propunha a dar continuidade à pesquisa realizada em *O Horácio* investigando a coralidade, o canto-coral, o teatro narrativo, o corpo do ator em risco físico e a performatividade.

Nesse ano, o grupo participava de um projeto do Coral da USP Ribeirão Preto com o objetivo de aperfeiçoamento técnico no canto-coral. Esta manutenção do trabalho de canto foi fundamental para a execução de nosso novo processo de criação. O diretor via no recurso do coral uma potência que poderia ser melhor explorada, posto que o grupo já havia passado, durante cinco anos de trabalho, por diversos experimentos, num crescente processo de amadurecimento em questões técnicas, relacionados à execução musical. Portanto, o processo de criação se iniciou com o aumento de ensaios voltados para o canto e expressão vocal.

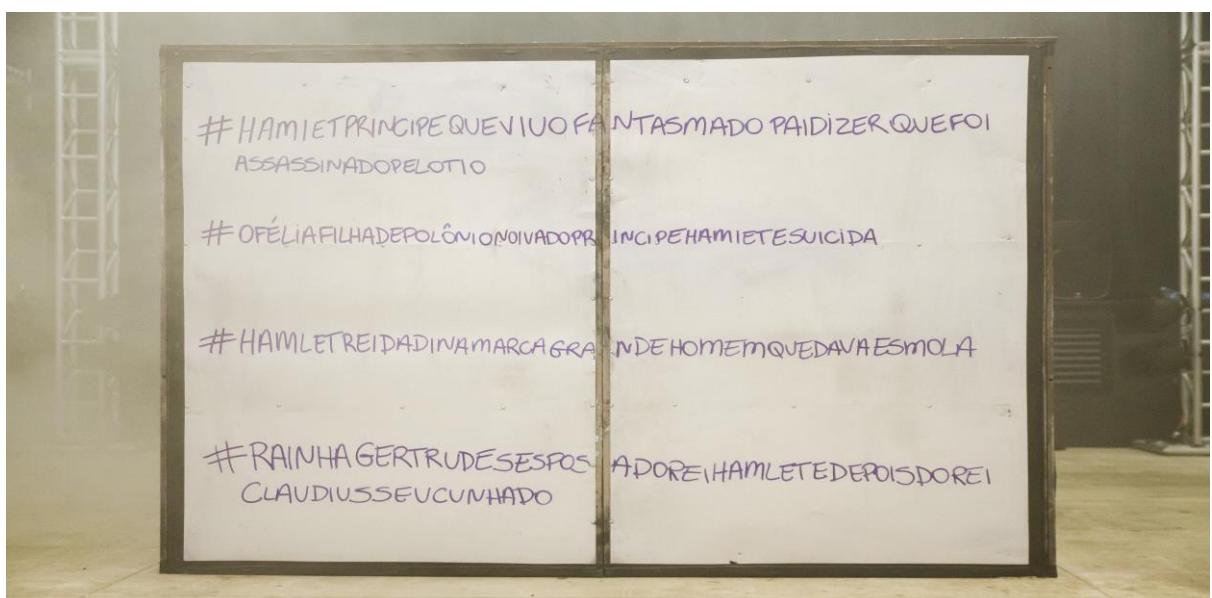
⁹ O espetáculo foi concebido com o apoio do ProAC em janeiro de 2015 – (Prêmio de Ação Cultural do Estado de São Paulo) - Categoria: Produção de Espetáculo Inédito e Temporada. Estreia – SESC Ribeirão Preto – Fevereiro de 2016. Ficha Técnica: Encenação e Cenário: Carlos Canhameiro | Dramaturgia a partir da obra Hamlet Machine, de Heiner Müller, o livro O Novo Tempo do Mundo, de Paulo Arantes e músicas do Radiohead | Texto Final: Carlos Canhameiro | Arranjos Musicais, Preparação Vocal, Direção Musical e Música ao vivo: Maestro Sérgio Alberto de Oliveira | Elenco: André Doriana, Karol Nurza, Marcelo Evangelisti Ribeiro, Nathália Fernandes, Nayla Faria, Rafael Ravi e eu, Thayse Guedes. | Iluminação: Daniel Gonzalez| Cenotécnico/ Operação de Luz: César Mazari | Produção: César Mazari | Fotografia: Instante Imagem | Filmagem: Rogener Pavinski.

Como trilha sonora, utilizamos músicas do Radiohead, grupo musical do qual já havíamos nos aproximado um pouco, quando montamos *O Horácio*. Se constituindo como uma das camadas do trabalho, a música foi utilizada como elemento narrativo, que complementa o conteúdo apresentado nas cenas. Com exceção de um trecho de *Hamletmaschine*, que foi musicado e se transformou na música “Televisão”, todas as composições, portanto, eram cantadas em inglês, o que sugeria uma camada da narrativa que abria espaços para a subjetividade e poesia musical. A única música cantada em português, “Televisão”, era executada bem ao modo brechtiano, mas ganhava outra dimensão cênica com a linguagem corpórea e cenográfica.

Abro aqui um parêntese para uma lembrança, vinda agora de uma apresentação de *O Horácio*. Estávamos em um festival de teatro apresentando o trabalho e, no momento do debate, um grupo que também estava se apresentando e considerava-se de esquerda, indagou-nos sobre a utilização de músicas que não eram da nossa autoria e não eram em português. Respondemos-lhe que, primeiramente, lidávamos com um autor que nos permitia a utilização de trabalhos de outras pessoas em sua obra. A base do teatro de Heiner Müller é o intertexto e isto tem significado político ao deixar claro seu questionamento sobre o conceito de propriedade intelectual quando propõe o diálogo com os mortos.

2.1 Processo de criação de *OFÉLIA/hamlet rock\ACHINE*

TEXTO NOSSO DE CADA DIA



Cenário de OFÉLIA/Hamlet rock\MACHINE

Sesc Ribeirão Preto, 2016.

Créditos: Instante Imagens.

Continuando com a metodologia das análises anteriores, ou seja, narrando e analisando momentos do processo de criação, agora destaco a leitura da peça *OFÉLIA/Hamlet rock\MACHINE*, cujo foco será, além da descrição e interpretação dos signos presentes no texto cênico e a nudez em cena.

O cenário se dá dentro de um Bunker de metal, no qual sete atores trazem para cena um comentário sobre a obra de Shakespeare, proposta por Heiner Müller. A arquitetura dramática de Shakespeare não interessa mais e no texto de Müller, a dramaturgia do autor inglês não interessa para os propósitos do autor alemão e muito menos para nossa escolha da linguagem cênica.

Para o texto de Müller, Hamlet, príncipe da Dinamarca, é comida para vermes e o assassinato do seu pai torna-se pequeno diante da urgência de revolução que vem das ruas. Ofélia surge como a mulher feminista do século XXI que escancara, pelas portas do mundo, o seu estupro, assédio, feminicídio e revolta.

Durante minha leitura, procurei levantar experiências vividas com o coletivo, sobre a nudez em cena e como esta, performaticamente, pode ser utilizada como ferramenta poética de comunicação e provocação política, partindo da linha da descolonização do corpo.

Em *Ofélia*, demos continuidade à prática de criar “espaços livres para a fantasia”, nos distanciando um pouco mais de Brecht. As músicas escolhidas tinham sim uma força narrativa e, mesmo para quem não tem o domínio do inglês, elas poderiam atingir uma camada mais contemplativa e com carga dramática. O maestro, que nos acompanhava com o piano ou teclado, criava também, do seu ponto de vista, ritmos e tensões que a música poderia acrescentar à obra.

Trabalhávamos coreograficamente, casando a composição musical com a encenação, arquitetando uma espécie de engrenagem, composta por corpos nus que, ao montar e desmontar o contêiner, se relacionavam com música, texto e entre si, formando uma máquina orgânica e instável, produzindo variáveis rítmicas e imagéticas. Carlos Canhameiro propôs que os atores se despissem de suas

amarras, vícios, e que para isso, colocassem à mostra os seus corpos de forma a explicitarem, ao máximo, tal como eles são: nus. O diretor relata que naquele momento:

[...] não estava interessado em pesquisar a nudez ou a estética do nu, mas que por algum motivo, acreditava que a crueza do texto de Hamlet Machine tinha a ver com os corpos sem nenhum tipo de transformação por vestimenta. Talvez isso fosse o que de mais político tivesse para a montagem: corpos que não fossem estigmatizados pelo figurino. Não que eles não sejam estigmatizados pelo que eles são corporalmente, mas aí a camada é outra. A peça tem essa relação de que a vestimenta não vai colaborar para gerar leituras e os corpos terão esse papel pelo que eles são, com suas idiossincrasias e as suas diferenças. Não entendo muito a estética do nu, porque não considero o nu uma estética. Considero o nu uma condição¹⁰.

Utilizávamos o corpo nu como um elemento narrativo e performativo, processo pelo qual cada ator apresentaria uma movimentação singular, com uma possibilidade de leitura para o público e para si, se entrelaçando com a nudez coletiva. Vejo esta “outra” camada, à qual Canhameiro se refere acima, como a história, ou a memória inscrita em cada corpo. Esta memória alcança subjetivamente uma camada narrativa. A exposição levava-nos a várias situações de risco, mas ainda bem que Deleuze e Guattari (1996) nos acalanta na academia, uma vez que, ao falar do corpo sem órgãos, nos diz que o movimento:

Não é tranquilizador, porque você pode falhar. Ou às vezes pode ser aterrorizante, conduzi-lo à morte. Ele é não-desejo, mas também desejo. Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é sem limite. Diz-se: que é isto — o CsO — mas já se está sobre ele — arrastando-se como um verme, tateando como um cego ou correndo como um louco, viajante do deserto e nômade da estepe. É sobre ele que dormimos, velamos, que lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetrarmos e somos penetrados, que amamos. (DELEUZE; GUATARI, 1996,p.9).

A radicalização da exposição do nu em cena, neste trabalho, propôs problematizar a relação do corpo com a sociedade, bem como reforçar o discurso

¹⁰ Carlos Canhameiro. Autor e diretor. Entrevista concedida à Thayse Guedes em agosto de 2018.

produzido no espetáculo. A dinâmica do trabalho ofereceu uma íntima relação entre os atores para que as fronteiras e pudores, impostos pela sociedade, fossem atravessados pela exploração de camadas poéticas e políticas, a partir da relação dos corpos entre eles e com o mundo. Esse movimento levava-nos também à esfera política, pois ainda, valendo-me e parafraseando os mesmos autores citados acima:

[...] é sobre as camadas enrijecidas dos corpos que “ainda dormimos e velamos, lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetrarmos e somos penetrados, que amamos. (DELEUZE; GUATARI, 1996,p.9).

Assim, mesmo sem me aprofundar na leitura de Deleuze e Guattari sobre o corpo, quando da montagem, já fazíamos o exercício cênico, e nos afastando de Berthold Brecht, aportávamos em outro paradigma político, muito embora, muitos estudiosos ainda considerem que o aval político passe por uma ferramenta ideológica e até partidária.

E assim seguimos. Sem os teóricos acima. A partir de tais definições estéticas, fomos desenvolvendo *workshops* propostos pelo diretor para compor as cenas. Como ponto de partida para estes workshops, tínhamos a exploração destes corpos nus com o coletivo. Experimentávamos fotografias, cujas imagens deveriam ser traduzidas pelo nosso corpo e pudéssemos estabelecer uma relação íntima entre nós. Exercício que nos dava a possibilidade de, performaticamente, desmanchar fronteiras entre os nossos corpos, para dar lugar a um único: pulsante que protagonizaria a obra.

A foto abaixo mostra um desses momentos em que explorávamos nossos corpos nus coletivamente. A foto foi escolhida por considerá-la bonita e por apontar um momento de liberdade e alegria.



Espetáculo: OFÉLIA/Hamlet rock\ACHINE

Aquecimento dos atores, minutos antes da estreia

Na fotografia: Atores André Doriana, Guilherme Casadio, Marcelo E. Ribeiro, Nathália Fernandes, Nayla Faria, Rafael Colombini, Rafael Ravi e Thayse Guedes.

Vestido: Cenotécnico, operador de luz e Produtor: César Mazari.

Local: SESC Ribeirão Preto/SP

Fevereiro/2016

Créditos: Instante Imagem

Em relação a cantar a música em uma língua estrangeira, não tínhamos o olhar de que estávamos desvalorizando a cultura brasileira em prol de outra, mas trabalhávamos com a possibilidade da interculturalidade. Com referências, que independente da sua localidade (e havia músicas brasileiras no trabalho), se conectavam de alguma forma ao nosso trabalho.

Paralelamente aos exercícios de canto e criação coreográfica, o diretor desenvolveu a concepção cenográfica, que consistiu na construção de uma grande caixa de metal, lembrando um contêiner, com disse no início desse texto. Os oito atores que participavam do projeto ficaram, o espetáculo inteiro, dentro desta caixa ou se relacionando com a mesma. Esse cenário era (é ainda)¹¹ desmontável e dobrável, cujo mecanismo possibilita a recriação de outras formas, de acordo com as proposições cênicas. Ora ele se transformava numa caixa fechada, ora em um muro, ou era montado concomitante ao acontecimento de uma cena.

¹¹ O espetáculo continua em temporada.

Seguindo essa concepção cenográfica, o ator André Doriana traz para o palco a imagem de uma panela de pressão explodindo. Trago uma lembrança do início do processo de criação que vai ao encontro com esta narrada acima: O diretor nos propondo um cenário compacto e que causasse uma certa claustrofobia nos atores, remetendo a um bunker de tráfico humano, onde as pessoas que se encontram ali estão numa situação tão desumana, que já não tem mais nada a perder. Um amontoado de pessoas em uma panela de pressão. Essa ideia fica bem visível na foto que segue.



Espetáculo: *OFÉLIA/Hamlet rock\MACHINE*

Em cena: André Doriana, Guilherme Casadio, Marcelo E. Ribeiro, Nathália Fernandes, Nayla Faria, Rafael Colombini, Rafael Ravi e Thayse Guedes

Local: Teatro Santa Rosa – Ribeirão Preto, 2016.

Créditos: Juliano Jacob.

2.2 Desenhando um roteiro metodológico



Cenário de OFÉLIA/Hamlet rock\MACHINE

Em cena: André Doriana

Local: Sesc Ribeirão Preto, 2016.

Quando começamos a montar o trabalho, o diretor residia em São Paulo e estava se programando para morar fora do país por um ano. Tínhamos pouco tempo e poucos encontros presenciais para levantar a obra. Desta forma, foi estabelecido um cronograma de ensaios. Dentro deste cronograma, parte dos encontros era destinada ao trabalho musical e outra parte à criação de cenas. O Diretor musical, Sérgio Alberto de Oliveira, era responsável por construir arranjos, proposições de músicas e realizar a preparação vocal. Enquanto isso, Carlos Canhameiro, à distância, definia algumas músicas que lhe interessavam inserir no trabalho e nos enviava alguns estímulos, para que propuséssemos algumas cenas. Nos ensaios voltados à composição das cenas, fazímos proposições em duplas, ou individuais. Compartilhávamos entre nós as cenas, selecionávamos os materiais que mais nos interessavam e apresentávamos propostas mais consistentes para o diretor, nos encontros presenciais. Após assistir às cenas, Canhameiro fazia o recorte do material, propunha e nos direcionava à cena final. Conforme o esqueleto do trabalho era montado, o diretor focava nas questões de interpretação de texto, logística de movimentação e aprimoramento das cenas. Finalizamos a montagem com o diretor distante, pois já havia se mudado do Brasil. Contamos com a tecnologia para tornar nossos encontros possíveis. Os últimos encontros e ajustes foram realizados por

ligação via Skype, onde filmávamos os trabalhos e pelo outro lado da câmera, Carlos Canhameiro dava seus apontamentos.

No que tange à direção musical, a princípio, gostaríamos que todas as músicas fossem executadas ao vivo, a quatro vozes e à capela. Nos primeiros ensaios, o Diretor Musical, Sérgio Alberto de Oliveira, já detectou a necessidade de mudar a proposta. Todas as músicas seriam cantadas ao vivo pelos atores e acompanhadas pelo piano. Desta forma, o Maestro não ficaria amarrado em trabalhar somente com as músicas propostas por Canhameiro, como também poderia realizar composições em que o piano dialogasse com as cenas. Contratamos um preparador vocal para intensificar nossa preparação técnica e com o maestro ensaiávamos as músicas definidas, mas que ainda não sabíamos como entrariam no espetáculo. Conforme fámos criando as cenas, Canhameiro sinalizava qual música deveria ser inserida e como. Nos momentos em que os atores não estavam cantando, o Maestro propunha intervenções com o piano, as quais dialogavam ou se sobreponham à camada da interpretação textual. Após muitas experimentações, o trabalho começava a ganhar forma e os diretores iam lapidando a obra, retirando excessos, realizando ajustes e adaptações, cada qual na sua área.

Nessa direção de criação cênica, o cenário foi definido pelo diretor no início do processo e terceirizamos a confecção. Enquanto ele não ficava pronto, Canhameiro definia uma “tarefa” por ensaio, a qual era destinada à composição. Nos primeiros ensaios, delimitávamos o espaço cênico com fita crepe no chão, para nos dar ideia do tamanho do bunker e como poderíamos nos movimentar apenas naquele quadrado. Esta tarefa poderia ser composta por proposições de exercícios, criação de cenas a partir de frases ou fragmentos de *Hamlet Machine*, do próprio Hamlet de Shakespeare e textos próprios do diretor.

Conforme aconteciam os workshops e eram elaboradas as cenas, algumas inquietações foram surgindo e alimentando o processo de criação. Apesar de o projeto, originalmente, ter como ponto inicial a relação de *Hamlet Machine* com as manifestações de 2013, no momento em que montávamos o trabalho estavam muito latentes questionamentos sobre o feminismo, o discurso de Hamlet, a presença de Ofélia e Electra na obra de Müller e a presença da mulher em *Hamlet*, de Shakespeare. Ao longo da montagem, inserimos trechos da obra de Shakespeare,

textos escritos pelo diretor e pelos atores para criar nossa escritura sobre a obra inicial de Müller. Em movimento espiral, somente os textos que retirávamos de *Hamletmaschine* eram repetidos duas vezes, mesmo que de forma diferente, querendo proporcionar um aspecto de retorno transformado. Registro, aqui, três passagens, para exemplificar como se deu a criação e desenvolvimento das cenas:

I. Eu era Hamlet



Espetáculo: *OFÉLIA/Hamlet rock\ACHINE*

Em cena: André Doriana, Marcelo E. Ribeiro, Nathália Fernandes e Nayla Faria, Rafael Colombini, Rafael Ravi e Thayse Guedes

Local:Sesc– Ribeirão Preto

Ano: 2016.

Durante essa etapa de criação, iniciávamos os ensaios fazendo contato-improvisação, alguns despidos e outros seminus, para que nos acostumássemos e ganhássemos mais intimidade com o corpo do outro. Já estávamos trabalhando juntos há algum tempo, mas nunca anteriormente nos encontrávamos na condição de todos nus e juntos em um espaço cênico muito pequeno. Era mesmo muito pequeno. A princípio, o cenário teria 2x2m de altura e largura. Com as

experimentações, houve a necessidade de modificar para 2,5m de largura e 2,20m de altura. Canhameiro sugeriu que decorássemos o primeiro solilóquio do texto de Müller e que fôssemos experimentando diferentes maneiras de dizer o texto. Após um tempo de contato-improvisação, começávamos a narrar o texto. Um de cada vez. Na medida em que um ator começava a narrar o texto, os outros continuavam na pesquisa corporal e, aos poucos, fomos definindo algumas imagens que surgiam na experimentação e poderiam compor a primeira cena do trabalho. Após algumas rodadas do exercício, Canhameiro definiu a pessoa que falaria o texto inicial, elencou algumas imagens para serem definitivamente colocadas na cena e escolheu a música que seria inserida. Definida a música, o diretor musical passava a ensaiar conosco a música com as marcações da cena, já fazendo as adaptações necessárias, cortes e adequação de tempo.

Chegando à configuração da cena, começávamos o trabalho com os atores dentro do contêiner fechado, mostrando alguns escritos que resumiam características das personagens mais citadas no texto de Müller. Enquanto o público entrava no teatro, o maestro tocava o piano, situado na lateral dianteira do palco, afastado do cenário. Foi estabelecida uma marcação na música que, quando executada, seria o sinal para começarmos a cantar. Iniciávamos com variações vocais até entrarmos na música *Last Flowers*, de *Radiohead*. Após a música ganhar volume dentro da caixa, os atores eram revelados ao empurrarem todas as laterais da caixa, restando somente o teto, sustentado pelos homens. Esse momento está retratado na foto que segue. Uma atriz começa a falar o monólogo inicial de Müller: “*Eu era Hamlet, estava parado à beira mar e falava blá blá com a ressaca...*”. Nesta cena, é apresentada uma síntese da história da morte de seu pai e das ações que a sucederam, desenvolvida no primeiro ato da obra de Shakespeare. A atriz narra o texto enquanto interage com os outros atores, até que é interferida pela música, que volta a ganhar potência no final do texto. Logo em seguida, ocorre a repetição do monólogo. A atriz propõe um jogo mais acelerado com as palavras e aquele corpo inicial da cena vai se desconstruindo, quando a música é novamente retomada marcando a transição de uma cena para outra.

II. Eu quero ser uma mulher

Entre as provocações que o diretor fazia, a que me ficou melhor gravada foi quando da realização do workshop partindo de uma frase: “Eu quero ser uma mulher”. A partir dela, alguns atores, individualmente, levaram cenas que dialogavam com esta frase-tema. Duas cenas se destacaram:

A. A atriz Nathália Fernandes propôs uma cena, onde tomando banho, ela falava sobre as singularidades de ser uma mulher, e ao fim, retirava um tampão da vagina. Segundo o relato da atriz, ela estava menstruada no dia do compartilhamento. Já havia se preparado para fazer outra cena. Mediante ao que os atores foram propondo, ela manteve a estrutura da cena no chuveiro, mas decidiu tirar o tampão ao final de sua cena. A atriz também relata que essa perspectiva de workshop coloca o grupo diante de outras propostas e, com os olhares voltados para o mesmo horizonte, apontam outras soluções. Ao ser provocada pelas proposições que antecederam a sua apresentação, decidiu modificar sua cena e trazer à tona experiências biológicas do que é ser mulher. O fato de estar menstruada, usando absorvente e todas essas questões que dizem do corpo feminino, ali, naquela forma, concretizam-se um pouco. Essa passagem da atuação de Nathália Fernandes, lembra-me a análise que Oscar Cornago (2009, p. 100) faz do filme de Abbas Kiarostami, *Close-up*, de 1991 e que, para mim, traduz a iniciativa da atriz, embora o contexto ao qual ele se remeta seja, além do teatro, o das câmeras e outras tecnologias:

Esta cena (a do filme. Grifo meu) poderia ser entendida como uma alegoria dos espaços de representação do final do Século XX e começo do XXI, e o predomínio que nas estratégias de representação adquiriu um certo tipo de atuação na primeira pessoa cuja verdade (da representação) remete a um plano pessoal. Os meios de comunicação, especialmente desde os anos 60 com a difusão da televisão, o vídeo caseiro e finalmente a tecnologia digital, converteram os palcos em espaços para a confissão, testemunhos pessoais ou testemunhos da história coletiva. Espaços no quais uma pessoa se senta frente a uma câmera e se vê obrigada a enunciar uma verdade pessoal, interior, uma verdade na qual se põe em jogo uma experiência que deve ser verificada. Verdade ou mentira? A verossimilhança da “atuação” frente à câmera busca seu modo de legitimação na experiência à qual apela o relato desse ato de confissão provocado pela presença da câmera. (CORNAGO, 2009, p.100).

Não quis recortar a citação toda, posto ser longa e por fazer uma análise da importância que tem tido os meios de comunicação, especialmente a televisão e o vídeo, na difusão cultural deste modelo de comunicação (CORNAGO, 2009, p.1). No

entanto, a parte que escolhi destaca essa pluralidade de linguagens, mas, principalmente, porque no cerne da questão está o apelo à confissão provocada pelo público e que, no nosso caso, encontrou na fala dos atores do grupo a legitimidade para expor sua experiência.

Ainda nesse mesmo processo, o ator André Santos, realizou uma proposição que dizia: “Eu quero ser uma mulher”, repetidamente. A cada vez que ele falava, uma atriz batia no rosto dele. A repetição seguia até o ator atingir o máximo de esgotamento físico e falar: “Não. Eu não quero ser uma mulher”.



Espetáculo: *OFÉLIA/Hamlet rock\ACHINE*

Em cena: André Doriana, Guilherme Casadio, Rafael Ravi, Nayla Faria e Thayse Guedes.

Local: SESC Ribeirão Preto/SP

Fevereiro/2016

Créditos: Instante Imagem.

Perguntei ao ator, durante minha pesquisa, como foi sua recepção a esse momento em especial. Ele a relembra e nos dá esse depoimento:

Eu cheguei ao resultado ‘dos tapas’ propondo um ato performático. Antes dos tapas, conversei com algumas mulheres, tanto as que viviam no processo artístico do *Ofélia*, quanto amigas que eu confio. Perguntei: Qual é

o privilégio de ser uma mulher? Juntei o material e me propus a receber em tempo real enquanto eu dizia as respostas que coletei das mulheres para as meninas do processo. Deixei que elas optassem por me dar um beijo ou me dar um tapa, conforme se sentissem afetadas positiva ou negativamente pelas respostas. De tudo que eu falei, 90% foi tapa. A partir disso, concluímos que a frase “Eu quero ser uma mulher” não caberia na boca daquele homem naquele processo do *OFÉLIA/Hamlet rock\ACHINE*. E por isso eu recebo os tapas na cena.¹² (informação verbal).

Os dois depoimentos registrados acima, mais uma vez reiteram o processo de pesquisa, composição cênica e o diálogo que estabeleço com Cornago, citado anteriormente, e retomado aqui: *Por outro lado, os modos de reconstrução da história e especialmente as denominadas correntes revisionistas desde os anos 80 também converteram cada vez mais a figura da testemunha em protagonista principal da escritura do passado e da produção de uma verdade.* (CORNAGO, 2009, p.100).

Estes episódios foram modificados pelo diretor, encaixados no texto e adaptados. A proposta do ator deu continuidade à cena em que Hamlet despeja em Gertrudes sua repulsa pela figura da mãe que traiu o pai. No fim desse trecho da encenação, Gertrudes se transforma em Ofélia e Hamlet diz:

HAMLET - Então deixe-me comer seu coração, Ofélia, por quem minhas lágrimas choro.

OFÉLIA - Quer comer meu coração?

HAMLET - Eu quero ser mulher.

(Ofélia dá um tapa na face do ator e dá lugar para outra atriz ocupar o seu lugar).

Mulheres perguntam, uma por vez:: Quer comer meu coração?

HAMLET - Eu não quero ser uma mulher

(*OFÉLIA/Hamlet rock\ACHINE*, criada por Carlos Canhameiro. Digitado. Não Publicado).

A cena em que a atriz tira o tampão da vagina, cuja análise me remeti ao artigo de Óscar Cornago (2009), se tornou um desdobramento do solilóquio de Ofélia. Faz a ponte entre as cicatrizes da Ofélia de Heiner Müller com a Ofélia contemporânea. A atriz Nathália Fernandes ressalta que o texto, criado a partir da cena que propôs, é de suma importância para trazer a discussão sobre a Ofélia

¹² Entrevista concedida à Thayse Guedes em agosto de 2018.

feminista do século XXI, porque escancara taxas de feminicídio, a maternidade, a mulher que é submissa ao sexo e não sente prazer¹³. Coloco aqui o diálogo entre os textos de Müller e um fragmento do que foi escrito por Carlos Canhameiro:

Eu sou Ofélia. Aquela que o rio não levou. A mulher na força A mulher das veias cortadas A mulher da overdose NEVE NOS LÁBIOS A mulher da cabeça no forno. Ontem eu parei de me matar. Estou só com meus seios minhas coxas meu ventre. Eu arrebento as ferramentas da minha prisão a cadeira a mesa a cama. Eu destruo o campo de batalha que foi meu lar. Eu arrombo as portas, para que o vento e o grito do mundo possam entrar. Eu quebro a janela. Com as minhas mãos ensanguentadas rasgo as fotografias dos homens que amei e que me usaram na cama na mesa na cadeira no chão. Ponho fogo na minha prisão. Jogo minha roupa no fogo. Arranco do meu peito o relógio que foi meu coração. Vou para a rua, vestida em meu sangue. (MÜLLER, 1987, P. 27)

O F É L I A!

É aqui a fila para o teste da Ofélia Claro que quero ser Ofélia que mulher não gostaria Ser mulher cuidada amada protegida Não pagar a conta não abrir a porta não carregar a sacola de compras Não servir o exército se dar bem em uma blitz afinal por que não usar o que deus nos deu se é bonito tem que mostrar não é assim entrar na faixa na balada flores alianças dotes poder difamar o mal dotado oh meu deus como não querer ser Ofélia um príncipe louco aos meus pés mulheres e crianças primeiro near far whatever you are SEIS meses de licença maternidade para morcegar não fazer nada amamentar vendo programa feminino na TV comprando no cartão de crédito do marido HAMLET TE AMO só uma Ofélia pode engravidar é nosso o dia internacional nossa TPM álibi para nossos exageros nossa menstruação incomoda feia fedida né o que importa se na hora da cama a perna se abre e a buceta ofélias tem vaginas molhadas excitadas sempre excitadas usam saias saltos tops decotes OFÉLIA QUER DAR é só de rola que ela precisa a cura de todas as ofélias suicidas de todas as ofélias feministas a rola de hamlet é o santo graal é só sentar no colo do chefe no teste do sofá ofélia que é boa dá e dá gostoso dá na manhã no quartinho da empregada na marra

VAI SE FUDER HAMLET

¹³ Entrevista concedida à Thayse Guedes, para este trabalho, em agosto de 2018.

não nasci para ser sua mulher nem sua empregada nem é qualquer dádiva
saber fritar um ovo aprendi como qualquer outra e outro eu abro o pote de
azeitonas e se não consigo quebro caguei para seus músculos de merda
sua mecânica de quinta se no ônibus é a minha bunda que você encoxa é
para os meus peitos que você olha é o seu sorriso no cio que eu tenho que
retribuir enfia no seu cu o seu fiu-fiu no seu rabo a sua cara de nojo para
meu suvaco com pelos

A MINHA OFÉLIA TEM PELOS inferno eu nasci com eles é da porra da
mãe natureza ou ela só é bacana quando te dá um pau grande olhos azuis
e barba de lenhador. (**CANHAMEIRO, 2016**)¹⁴.

Os trechos acima exemplificam a associação que Canhameiro faz da Ofélia de Müller com comentários que foram sugeridos na proposição de Fernandes. Neste momento, o corre um rompimento com a dramaturgia do autor alemão, a fim de trazer uma linguagem textual que estabeleça uma conversa mais direta com o público e que provoque uma aproximação da fruição estética da obra.

Essa passagem destacada acima demonstra como nosso percurso, desde 2013 foi se modificando. No início, nosso desejo era de enfatizar as manifestações de 2013 e o momento político atual. No entanto, o hiato de dois anos entre a proposta inicial e o início da criação nos levou para outras inquietações e lugares. As escolhas elegidas no processo criativo (e que serão detalhadas posteriormente) começaram a dar protagonismo para questões sobre o espaço da mulher na sociedade do século XXI, a Ópera deu lugar a *Ofélia* e assim surgia o trabalho analisado acima.

¹⁴ OFÉLIA/Hamlet rock\MACHINNE, criada por Carlos Canhameiro. Digitado. Não Publicado.

2.3. Coletividade e Nudez em cena

A primeira escolha que destaco na análise de *OFÉLIA* é o corpo nu em cena. Realizar questionamentos sobre o corpo que expõe as singularidades e idiossincrasias, em contraponto com a padronização do ser. Como deixar nosso corpo falar ao invés de seguir uma regra? Como nos expor para expor o mundo? Como deixar que nosso corpo se liberte para ser uma ferramenta política de comunicação, e que abra ao mesmo tempo, espaços para a subjetividade? E como coletivamente, potencializar o corpo político?

Ao explorar a poética do nu coletivo, o grupo se propôs questionar tabus relacionados à nudez e à sexualidade, expondo as idiossincrasias de cada corpo que ali se fazia presente e instaurar uma naturalidade na relação desta proposição estética de ator para ator e ator para com o público. Assumiu-se a postura de ator-performer, estreitando as fronteiras entre arte e vida, com exercícios corporais que os colocassem em situações, nas quais as barreiras entre os atores, ao se despirem, iam se fragmentando. A nudez era o próprio figurino. A ausência da vestimenta colocou, no início do processo, os atores em um estado de desconforto que foi fundamental para este rompimento de fronteiras entre nós e para o entendimento de que esta experiência, por si só, poderia contribuir para a narrativa do trabalho. Ofélia coloca inúmeras vezes questionamentos sociais e biológicos na relação entre homem e mulher e a presença e exploração dos sexos na cena potencializam esta relação com o cotidiano.

A nudez em cena é colocada como uma ferramenta de expressão política fundamental para discutirmos nosso lugar na cena de Ribeirão Preto. Para tanto expusemos um movimento de corpo, o qual contraria a visão de uma sociedade cega e surda em relação ao seu próprio, seja por ser um nu feminino, que vem para discutir o papel da mulher na sociedade, ou pela aparição de um corpo que discute os padrões de beleza. Essas linhas abissais são veladas pela sociedade, mas continuam latentes no cotidiano de cada um de nós, inclusive em mim, como atriz.

Para fortalecer as imagens e o discurso trabalhado a partir da exploração poética e descolonial da nudez, bem como, acentuar a heterogeneidade dos corpos presentes, o trabalho foi estruturado de maneira em que os atores estivessem expostos em quase todas as cenas, revelando com seus corpos o que talvez o texto

somente não fosse capaz. Tentávamos nos aproximar do que Müller disse à respeito ao trabalho de Pina Bausch: “No teatro de Pina Bausch a imagem é um espinho no olho, os corpos escrevem um texto que se recusa a ser publicado, a prisão da significação” (MÜLLER apud KOUDELLA, 2003, P. 62).

Neste espetáculo, fica mais evidente a exposição performática da nudez em algumas cenas ou fotografias que tentarei relatar brevemente:

A. Enquanto uma atriz fala um texto em que se discute a emancipação e libertação da mulher em relação aos valores machistas e abusos domésticos, os órgãos genitais de cada ator são escondidos e é estabelecida a imagem de corpos híbridos, sem sexo, sem gênero.



Espetáculo: *OFÉLIA/Hamlet rock\ACHINE*

Em cena: André Doriana, Guilherme Casadio, Rafael Ravi, Nayla Faria, Marcelo Ribeiro e Nathália Fernandes

Local: SESC Ribeirão Preto/SP, 2016

Créditos: Instante Imagem.

B. Atores e atrizes reproduzem uma série de movimentos que registram poses fotográficas de modelos. A essa fotografia foi acrescentado um aparelho odontológico a cada ator que, colocado na boca, a deixa esticada, impossibilitada de fazer qualquer movimento, dando a impressão de que enquanto os atores fazem a

ação, estão forçando o riso. Essa escolha do aparelho odontológico foi, sem dúvida, singular, pois faz uma crítica ao papel tradicional da mulher em sociedade. A mulher que esconde suas dores e deve ser sempre “bem” apresentada, digamos, deve representar. Podemos também fazer alusão à estética do corpo da mulher na busca de um ideal de beleza que a tortura ou às máscaras sociais que nos sentimos obrigados a vestir.



Espetáculo: *OFÉLIA/Hamlet rock\ACHINE*

Em cena: Guilherme Casadio, Marcelo Ribeiro, Thayse Guedes, Nathália Fernandes, Nayla Faria e Rafael Ravi

Local: SESC Ribeirão Preto/SP, 2016

Créditos: Instante Imagens.

C. Cena Ofélia Feminazi (destacada no item II, Eu quero ser uma mulher, página 27). Uma atriz explora ao máximo seu corpo feminino e seu sexo enquanto fala sobre abusos e violências que as mulheres sofrem, decorrente do pensamento machista que promove feminicídios e culpabiliza a vítima diariamente. A atriz finaliza a cena ironizando a frase “pediu para ser estuprada” ao tirar um tampão da própria vagina e abrir espaço para o estuprador cumprir seu ato.



Espetáculo: *OFÉLIA/Hamlet rock\MACHINE*

Em cena: André Doriani, Guilherme Casadio, Rafael Ravi, Nayla Faria, Marcelo Ribeiro, Rafael Colombini e Nathália Fernandes

Local: SESC Ribeirão Preto/SP, 2016

Créditos: Instante Imagem.

Nestas cenas, respectivamente, o corpo nu assume um ato político e performático ao radicalizar na sua exposição. Assim, corrompe as regras e leis estabelecidas pela cultura dominante e destaca as discussões sobre gênero (exemplo A), a homogeneização do corpo, as máscaras sociais e a transformação do homem numa máquina de reprodução de valores dominantes (exemplo B), o machismo e a violência contra a mulher: nesta cena, a atriz radicaliza na forma e na sua própria exposição para levantar a questão da cultura do estupro e da violência contra a mulher. Ela se expõe de maneira irônica para questionar a regra, o senso-comum de que a mulher pede para ser estuprada de acordo com suas ações. Se expondo de tal forma, ela objetiva expor de maneira negativa e ridicularizar o homem ou a mulher que adota este discurso diariamente. (exemplo C). O corpo nu complementa o discurso falado ou passa a ser a própria fala.

O corpo é político, a união dos corpos em ação são engrenagens de um todo, de um corpo formado pelo coletivo, que tem o poder de potencializar as imagens

individuais e endossar o coro. São explorados temas descoloniais através da nudez coletiva, sendo o da atriz a principal ferramenta de comunicação. O corpo nu é explorado subjetivamente, para produzir significados abertos que dialoguem com os questionamentos abordados pelo trabalho, entre eles a discussão sobre machismo x feminismo e feminicídio. O corpo nu que questiona padrões de comportamento da sociedade é político, comunicador e provocador de reflexões, como Jean Luc Nancy observa:

Comunicam o incomunicável, não um sentido supremo, reservado, inacessível, mas ao contrário e simplesmente, por assim dizer, a própria abertura de sentido, o acesso a sua infinitude. Os corpos nus não são mais corpos organizados e muito menos corpos prontos para aparecer na cena social. Eles se desviam de suas funções e cada um se esquia de se assumir num mesmo e único corpo próprio [...] A nudez nunca é final: ela abre para uma sucessão indefinida de desnudamentos. (NANCY, 2015, p. 18-19).

Ofélia, embora esteja ainda imersa em sua composição, trabalha a nudez com uma outra hierarquia que, como diz Jean Luc Nancy, na citação acima, estão prontos para aparecer na cena social com outras funções que não a do pudor e o da culpa, sentimentos que nos acompanham na história oficial do comportamento da humanidade, mas como um espetáculo que propõe ao espectador não se envergonhar e que o chão não se abra sob ele, valendo-me, agora e ao contrário do que diz Lehmann (2009, p.40), quando escreve sobre o teatro mundial do pudor. Ou ainda como diz Müller (1997, p.215) sobre a mulher e a impossibilidade do diálogo:

[...] impossibilidade de diálogo deste material significa certamente uma estagnação. E se no plano dos homens nada mais anda, então as mulheres devem pensar em algo. E assim por diante. Lenin dizia sempre: o movimento vem das províncias, e a mulher é a província do homem". (MÜLLER, 1997, p. 215).

3. *O Horácio*, de Heiner Müller, o princípio de nossa história



Apresentação de *O Horácio*

Em cena: Matheus Savazzi, Thayse Guedes, Marcelo E. Ribeiro, André Doriana, Renan Perin, Rafael Ravi, Guilherme Casadio, Amanda Leite, Nathália Rizzo, Nayla Faria, Daniela Reis, Rafael Colombini, César Mazari, Kuan Puga, Thiago Borges.

Local: SESC Ribeirão Preto/2011

Acervo pessoal.

Antes de narrar e analisar momentos do processo de criação da peça *OFÉLIA/Hamlet rock\ACHINE*, iniciarei esse capítulo com um preâmbulo que antecede a experiência de montagem de *Ofélia*. Entremos, pois, para a apresentação da primeira montagem levantada pela Companhia: *O Horácio*, de Heiner Müller, realizada em 2010, durante o segundo ano do Curso de Bacharelado em Teatro do Centro Universitário Barão de Mauá, com nosso então professor Carlos Canhameiro. Naquele ano, nos debruçamos no teatro épico e narrativo, estudando *O Narrador*, de Walter Benjamin, e *O Pequeno Organon para o Teatro*, de Bertolt Brecht.

Carlos Canhameiro relata que, com base nesses textos, explorou práticas que levavam a uma construção do teatro narrativo, contudo sem dispensar aspectos da construção da cena contemporânea a partir do texto do Hans – Thies Lehmann, *O Teatro pós-dramático*. Passamos por dramaturgias do próprio Brecht, entre elas, *Terror e Miséria do III Reich*, *Borandá*, de Luís Alberto de Abreu e textos de Heiner Müller, entre eles, *O Horácio*.

Após experimentar esses diferentes textos narrativos, cada qual com suas especificidades, o professor decidiu o texto, cuja montagem resultaria em um exercício cênico, com o objetivo de conhecer a arte de representar de Bertolt Brecht, utilizando os recursos técnicos de distanciamento, narração e coro, que serão exemplificados nos parágrafos seguintes.

Para efetivar esses recursos indicados por Brecht, escolhemos trabalhar com *O Horácio*, cujo enredo se passa quando as cidades de Roma e Alba estavam em luta pelo poder e ao mesmo tempo eram ameaçadas pelos etruscos. Para os exércitos não se enfraquecerem diante do inimigo em comum, os chefes decidiram que por cada cidade lutaria apenas um homem. A sorte determinou que lutaria por Roma, um Horácio; e por Alba, um Curiácio. Os exércitos, ao perceberem que a irmã do Horácio escolhido era noiva de Curiácio, indagaram se a sorte deveria ser tirada novamente, mas mesmo assim ambos mantiveram as escolhas e resolveram lutar. Horácio venceu Curiácio e ao voltar para Roma, glorificado, deparou-se com a irmã chorando pelo noivo derrotado.

Indignado com a reação inesperada, Horácio enfiou sua espada no peito da irmã, silenciando todas as comemorações. Após essa atitude, os romanos tiraram da mão de Horácio sua espada, e resolveram realizar um julgamento para decidir o destino do vencedor que também era um assassino.

O interesse do grupo pela obra se deu, principalmente, pelo julgamento de Horácio, em especial quando são levantados argumentos sobre a posição de um indivíduo em detrimento da coletivo. Começamos, então, a pensar em como estes questionamentos poderiam se relacionar ao cotidiano do próprio grupo teatral, que começava a se formar naquele momento, propondo-se investigar uma linguagem que traçasse suas pesquisas.

A fim de iniciar esta investigação, nos colocamos na tentativa de entender do que se tratava o distanciamento, proposto por Brecht. Um dos pontos de partida para essa reflexão foi no tocante ao espaço físico em que iríamos apresentar e como os atores se relacionariam com o público:

É condição necessária que no palco e na sala de espetáculos não se produza qualquer atmosfera mágica e que não surja nenhum “campo de hipnose” [...] A noção da quarta parede que separa ficticiamente o palco do público e da qual provém a ilusão de o palco existir, na realidade, sem o público, tem de ser naturalmente rejeitada, o que, em princípio, permite aos atores voltarem-se diretamente para o público. (BRECHT, 2005 , p. 103 – 104).

O diretor/professor decidiu que não apresentaríamos em um teatro convencional. A primeira temporada foi realizada na sala de ensaio da universidade e a iluminação cênica era composta apenas pela luz de serviço do próprio espaço em que ensaiávamos. Aproveitamos a iluminação para que ficassem todos os elementos cênicos expostos e para que exercitássemos a intenção de Brecht sobre a revelação de que os atores estão fazendo teatro; logo, nossa peça era uma ficção e não havia intenção de envolver o público em um estado de ilusão. Quando experimentamos essa “quebra da quarta parede”, a nossa relação de atuação também se modificou. Passamos a assumir a condição de atores narradores, que apresentavam situações e acontecimentos propostos pelo texto.

Outro ponto que também nos chamou atenção nos escritos de Brecht era não se deixar desviar do processo. Assumirmos posição sobre a obra que estávamos nos debruçando. Entre as narrativas, os atores expunham seus pontos de vista sobre *O Horácio*, quanto dramaturgia e sobre o processo de montagem. Em uma lousa branca, no decorrer da peça, escrevíamos algum comentário ou opinião sobre a cena ou breves explicações sobre alguns termos narrados. Os estímulos e provocações do diretor levaram os atores a se colocarem, constantemente, em estado de agonia física nas proposições cênicas ao utilizarem elementos como melancia, vinho, farinha e ovo, resultando em momentos escatológicos, que causavam sensação de nojo.

Registro alguns exemplos: Como ilustrado na foto que segue, existia um momento em que havia uma disputa de quem comeria mais ovos crus. Em outro momento, um ator aparecia com uma galinha morta ou uma cabeça de porco e a utilizava na cena como o corpo de Horácio. Tais elementos deixavam o espaço cênico sujo e escorregadio, aumentando a probabilidade de acidentes durante a peça. Estes aspectos colocavam o ator em um estado de presença, tensão e incômodo, situação que já apontava para uma nova experiência: pesquisar corporalmente o estado performativo.



Apresentação de *O Horácio*

Em cena: Rafael Ravi, Amanda Leite, Mateus Savazzi e Nayla Faria

Local: SESC Ribeirão Preto/ 2011

Acervo pessoal: Thayse Guedes.

Destaco, na cena acima, o estado de performance que o ator busca ao engolir vários ovos crus. No trabalho, o corpo é exposto para combater os valores dominantes da sociedade, instaurando, primeiramente, um universo caótico, de desordem, para então, questionar a ordem do sistema. Essa passagem do trabalho, leva-me a trazer o ponto de vista de Anita Prado Koneski (2009, p. 255-255) sobre esse tipo de atuação:

O corpo performático infere um corpo aberto às impurezas, imitando as paixões até o infinito, quebrando os limites que governaram os códigos modernos [...]. Trata-se de um corpo que não reconhece as regras do jogo.

[...] A desordem denota sempre uma ideia de perigo e desarmonia, quebra da aura. O inverso de tudo isso é promotor de um certo fascínio, porque é pelo corpo performático que o corpo “ele mesmo” ganha validade de reflexão como “existente” e passa a fazer diferença em nossa vida. Aqui é onde o corpo transborda de sentido ao indagar-se como excesso de encontro com o mundo, em que o artista libera suas ações mediante uma ação física e põe radicalmente o corpo em relação com o concreto do mundo (KONESHI, 2009, p. 255/ 256).

Essa desordem e desarmonia também se aproximam dos escritos e do teatro de Antonin Arthaud, mas não pelo lado místico e do transe do corpo, mas pela esfera na qual o autor coloca o teatro: trabalhar a não-representação, questionar o texto como principal elemento que norteia a composição cênica, dando espaço para os sentidos e a exposição do ator sem máscaras. Arthaud coloca o pestífero com o sentido do teatro como deva ser, isto é, nocivo e contagioso, epidêmico:

Entre o pestífero que corre gritando em busca de suas imagens e o ator que persegue sua sensibilidade; entre o vivo que se compõe das personagens que em outras circunstâncias nunca teria pensado em imaginar, e que as realiza no meio de um público de cadáveres e de alienados delirantes, e o poeta que inventa personagens intempestivamente e as integra a um público igualmente inerte ou delirante, há outras analogias que explicam as únicas verdades que importam e que põem a ação do teatro e a da peste no plano de uma verdadeira epidemia.” (ARTHAUD, 1993, p.19).



Apresentação de *O Horácio*

Em cena: Mateus Savazzi, Marcelo E. Ribeiro, André Doriana, Renan Perin, Rafael Ravi, Guilherme Casadio, Amanda Leite, Nathália Rizzo, Nayla Faria, Thayse Guedes, Daniela Reis, Rafael Colombini, César Mazari, Kuan Puga, Thiago Borges
Local: SESC Ribeirão Preto/SP, 2011.

Acervo pessoal.

Mesmo que, no momento, não tivéssemos leitura do teatro arthaudiano, penso que a relação é cabível e assim prosseguimos com a nossa montagem *O Horácio*¹⁵. No ano seguinte à estreia, fomos para festivais estudantis e mostras de teatro com o trabalho, em uma viagem de amadurecimento da obra e de configuração do grupo.

Naquele instante, a *priori* transitório e efêmero, nasceu um desejo que uniu atores para a investigação do ator narrador, em jogos de cena que buscassem colocar o ator em estado de aflição, levando em conta questionamentos políticos, mas nos afastando, dentro das possibilidades, da estrutura motor do teatro de cunho marxista. Acreditávamos que, desta maneira, poderíamos encontrar formas em que a relação do ator, com o texto e com a narrativa, extrapolasse a questão da representação e provocassem experiências reais, colocando artistas e público num estado de tensão durante todo espetáculo. Durante as descobertas de montagem e do percurso de temporada, descobrimos que, para nossa investigação, era necessário acionarmos aspectos do teatro contemporâneo:

“*status híbrido*” da dramaturgia contemporânea, caracterizada pelo “caleidoscópio dos modos dramático, épico, lírico, [...] colagem de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita em montagem dinâmica, investida de uma voz narradora e questionadora”, Jean-Pierre Sarrazac (2012, p. 152-153) utiliza o termo “rapsodo” para se referir a uma escrita que opta pela “monstruosidade” da heterogeneidade genérica com o intuito de criar “esse espaço privilegiado de confronto e tensionamento onde lutam e se superpõem as formas” (CATALÃO, 2014, p. 154).

Bem, prosseguindo com o relato do processo de criação, passamos a focar na relação do ator com o risco e elementos de composição também épicos¹⁶: jogo de coro e corifeu, cuja coralidade é proposta pelas cenas coletivas, elementos narrativos e o recurso da música executada ao vivo, pelos próprios atores. Para

¹⁵ Em 2011, o trabalho foi selecionado para participar da Mostra TUSP de Experimentos. A partir daí, nos apresentamos em várias ocasiões e tivemos nosso trabalho reconhecido, como citados a seguir: apresentação no SESC Ribeirão Preto; na programação de eventos como a 23ª Semana Luiz Antônio Martinez Correa; na 3ª Mostra Gira-Sola em Ribeirão Preto; no 2º Festival de Teatro de Ribeirão Preto; na Mostra Competitiva do 24º Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau, onde ganhou o prêmio de Melhor Direção e um prêmio especial do júri: Equipe do espetáculo *O Horácio* pela realização cênica arrojada de teatro narrativo; e no 24º Festival de Teatro Estudantil do Estado de São Paulo, realizado na cidade de Tatuí-SP, onde ganhou o prêmio especial do júri: Pesquisa de Linguagens. Em 2012, o espetáculo foi selecionado para integrar a programação do SESI Ribeirão Preto.

¹⁶ Estou me referindo à Brecht, por ser o dramaturgo mais próximo e interlocutor quando se aborda um teatro de cunho político, e também, por que, de fato, o estudamos e começamos a processar, no sentido de realizar jogos cênicos, conduzidos, minimamente pelos seus exercícios, posto que ele, não consagra um método, como muito pesquisadores se valem.

chegarmos a uma proposta, pelo menos, semifinal, optamos por uma criação de cunho colaborativo- termo que, posteriormente, voltaremos a nos debruçar. Para isto, foi fundamental a parceria com o então professor de música do C.U.B.M¹⁷ e regente do coral da USP Ribeirão Preto, Sérgio Alberto de Oliveira. O maestro foi responsável por toda a preparação, técnica vocal e composição de arranjos.

O encontro do grupo com este artista resultou no início de uma pesquisa em canto-coral e, posteriormente, coro cênico, no intuito de apoio à estética investigada e, especialmente, buscada, pois não sabíamos como seria o resultado. Os atores executavam a trilha sonora ao vivo e foram trabalhadas músicas de autoria do grupo, Portishead, Radiohead e Tom Zé, cujas letras também eram consideradas uma das camadas narrativas que compunham a obra. De acordo com as indicações de BRECHT (2005, p. 32) “A música facilita a compreensão de um texto; que interpreta o texto; que pressupõe o texto; que assume uma posição; que revela um comportamento”. Desta forma, coloco aqui uma passagem que exemplifica a forma com que inserimos a execução musical no trabalho:

Utilizamos a música *Menina Jesus*, de Tom Zé, no momento em que Horácio volta vitorioso da batalha com Curiácia, a quem havia matado e era o noivo da sua irmã. A música narra o ponto de vista de uma pessoa retirante, que só voltaria para a sua terra com a condição de ter obtido reconhecimento social. Faz-se um paralelo com a condição de vitorioso de Horácio. Voltando para a cena, o ator canta diretamente para o público, acompanhado de um coro de homens, o qual enfatiza somente alguns refrões da música, enquanto várias atrizes correm em volta dele, até alcançar a exaustão e só restar uma mulher correndo. A atriz a correr canta, sem esconder seu estado de esgotamento físico, o final da música “Acode minha menina Jesus, minha menina Jesus, minha menina Jesus, acode”. Ao terminar, vai ao encontro com o ator e prosseguem o texto, que culmina no momento em que a irmã não reconhece o sacrifício que Horácio fez pelo seu povo e o rejeita, por ter assassinado seu noivo. Horácio, tomado pela raiva, assassina sua irmã: “Vá para ele, a quem você ama mais do a Roma. Isto a toda romana que lastimar o inimigo.” (MÜLLER, 2003, p. 124). No momento em que o ator fala esta última frase, joga vinho na atriz, simbolizando o assassinato. A música, nesta cena, tem a função de

¹⁷ Centro Universitário Barão de Mauá.

anunciar algo que irá acontecer e de revelar o comportamento de Horácio, que o leva a um ato impulsivo, pelo qual será julgado.

O julgamento de Horácio é um bom exemplo da dramaturgia de Müller com Brecht. Compreende-se daí que à fábula brechtiana o que mais importa é a ideia de que o homem é capaz de modificar a história. Por essa razão, talvez, a dramaturgia brechtiana apresente tantos episódios nos quais o julgamento, o tribunal, (*O círculo de giz caucasiano*, *Vida de Galileu*, *A alma boa de Setsuan* e até *Aquele que diz sim, aquele que diz não*) aparecem como forma de se fazer compreender didaticamente essa relação mutável que o homem precisa estabelecer com o processo histórico. Para Brecht, o importante não é julgar, mas compreender, como esclarece Touchard (apud RODRIGUES, 2010, p. 76), entender não o homem, mas “o mecanismo humano em seu entrosamento social”; por isso é tão essencial mostrar, narrar, explicar os acontecimentos para que se dê essa compreensão. Na fábula brechtiana, instaura-se a estrutura aberta, ou seja, “que começa com a narrativa e continua com ela por várias cenas” (BENTLEY, 1991, p.304). Já Müller, encontra-se em um momento mais descrente da possibilidade de mudar a história, traz para este julgamento a dualidade que nos coloca a condição humana: “Há muitos homens em um só homem. Um deles venceu Roma num duelo. O outro matou a sua irmã sem necessidade. A cada um o seu. Ao vencedor o louro. Ao assassino o machado.” (MÜLLER, 2003, p. 127).

Para construir uma narrativa que colocasse em pauta diferentes pontos de vista sobre o julgamento de Horácio, a estrutura do trabalho foi subdividida em trechos e cada qual era abordado em dois momentos: No primeiro, o texto era acompanhado de ações e imagens e, na segunda vez, era narrado por um ator ou atriz. A repetição era um recurso que propunha apresentar diferentes pontos de vista sobre a obra: O do diretor, o do grupo e o de cada ator.

O processo criativo foi marcado por muita criação e de forma colaborativa.¹⁸ Foram realizados experimentos com um trecho da dramaturgia em duplas e grupos, até que encontrássemos elementos que norteassem a montagem do trabalho.

¹⁸ O processo colaborativo é um modo de criação que se caracteriza pela ampla participação dos integrantes na criação do espetáculo, desde as proposições cênicas até a concepção de figurino, cenário, iluminação e outros elementos que irão compor a obra.

Houve uma cena na qual os atores propunham um diálogo, mas cada um tentava convencer a plateia com seu ponto de vista e, enquanto davam seus discursos, quase que como políticos, se embebedavam de vinho. A partir deste experimento, encontramos o primeiro elemento que seria investigado nas cenas.

Conforme íamos avançando no texto, as proposições já consideravam este elemento na composição. O vinho se transformava em sangue, morte, guerra. Quando se concluía uma parte da peça, por determinação do diretor, algumas cenas eram coletivizadas, construindo a relação de coro e corifeu entre os atores. Após a utilização do vinho, fomos inserindo outros alimentos para compor signos na obra. A foto abaixo se refere aos momentos finais do trabalho. Finalizava-se com um espaço cênico em que o caos era representado pelos resíduos de vinho, ovo, melancia e frango e com a imagem dos atores modificada pela relação com esses perecíveis.



Espetáculo: *O Horácio*

Em cena: Rafael Ravi, Kauan Puga, André Doriana, Nathália Rizzo, Rafael Colombini, Guilherme Casadio e Thiago Borges

Local: SESC Ribeirão Preto/ 2011

Acervo Pessoal.

Depois, os atores se dividiam novamente em grupo e propunham mais cenas. Como o trabalho teve uma participação do coletivo em todos os momentos, com o decorrer do processo, as proposições passaram a ser realizadas não em grupo, mas por todo ele. Encontrávamos-nos algumas horas antes da aula, construímos

materiais e apresentávamos para o diretor. Ele realizava alterações e acrescentava outros signos.

A escolha de quem realizaria as cenas, que não eram em coro, foi estabelecida pelo próprio grupo por grau de participação e envolvimento. Quem mais se dedicava à montagem, trabalhava a próxima parte do texto e assim por diante. Quem era ausente nos ensaios, terminava cedendo a prioridade de participação para outras pessoas. Carlos Canhameiro indicava quem iria realizar algumas narrações, de acordo com a montagem das cenas. No final do trabalho, de maneira pedagógica, conseguiu equilibrar a colaboração de todos, para que houvesse uma equidade de participação.

Rememorando tudo isso, acredito que o grupo era um pouco rígido em relação à participação dos atores no trabalho. Se não comparecia, não fazia. Porém essa rigidez, naquele momento, foi necessária para amadurecermos artisticamente e criarmos um espírito mais responsável e disciplina para com o coletivo, além de combatermos algumas vaidades que implicavam na construção da obra. Começávamos, ali, a nos envolver em um processo colaborativo, onde a autonomia dos atores era essencial para a construção dos sentidos da peça e a hierarquia, entre atores/alunos e diretor/professor, era mantida em menor grau quando comparada com outros processos criativos, pelos quais cada um havia passado, dentro ou fora do ambiente acadêmico.

O resultado foi de um trabalho experimental, onde a obra, naquele momento composta por atores em formação, era vivenciada por múltiplas camadas narrativas, desde a repetição do texto até a escolha das músicas e as ações produzidas. As provocações sensoriais que fazíamos ao público, como utilizar ovo, farinha, vinho, frango (ou cabeça de porco) e melancia na composição das cenas, causavam uma reação muitas vezes indigesta. O intuito era colocar o leitor numa posição desconfortável, mas, principalmente, causar uma inquietude reflexiva em relação àqueles signos que compunham a obra, a qual questionava a guerra, as ações e escolhas individuais em detrimento do coletivo.

A peça finalizava levando ao público uma noção de caos estabelecido, com os atores exaustos pelo decorrer do próprio trabalho e cobertos de sujeira. E, em meio

a toda aquela “destruição”, propúnhamos um respiro poético com a música de Radiohead, concluindo a peça cantando em coro: *Immerse your soul in Love*.

O fato é, que desse trabalho, iniciamos com Brecht e, suponho, chegamos em Heiner Müller, reconhecendo as especificidades de cada um. Brecht desenvolve um novo método do fazer teatral, com cunho social e em função da luta de classes. Heiner Müller questiona a presença do personagem, que está sempre presente nas fábulas de Brecht e seus traços estilísticos. “Montar Brecht sem criticá-lo é traição” (MÜLLER apud KOUDÉLA, 2003, p. 22). Fecho esse capítulo com a entrevista de nosso diretor Carlos Canhameiro:

Decididamente Heiner Müller era influenciado pela obra do Brecht e trabalhou com ele no Berliner Ensemble. Foi ele que organizou Fatzler, para que o texto fosse publicado [...] Tem toda uma escola de teatro político que não começa necessariamente por Brecht, mas que diz respeito aos movimentos teatrais que antecedem a queda do muro. Acredito que o Heiner Müller é muito mais radical do que Brecht no que tange às peças didáticas, por exemplo. Trazendo *A Decisão*, de Brecht e *Mauser*, de Müller, acho que Müller conseguiu acessar outras camadas que Brecht talvez não tenha querido. Em relação a aspectos da dramaturgia a partir de um materialismo histórico e da luta de classes, Heiner Müller problematizou de uma maneira diferente do que o Brecht fez. Heiner Müller também compreendeu que essas narrativas já não davam mais conta da contemporaneidade, inclusive criou obras mais abertas ao entender a ascensão da figura do encenador (a), em que o texto não deveria ser mais o único motor do teatro, apesar de ser dramaturgo. É visível que a obra dele é muito menos fabular. Brecht é um grande fabulador. Heiner Müller abre mão disso.¹⁹

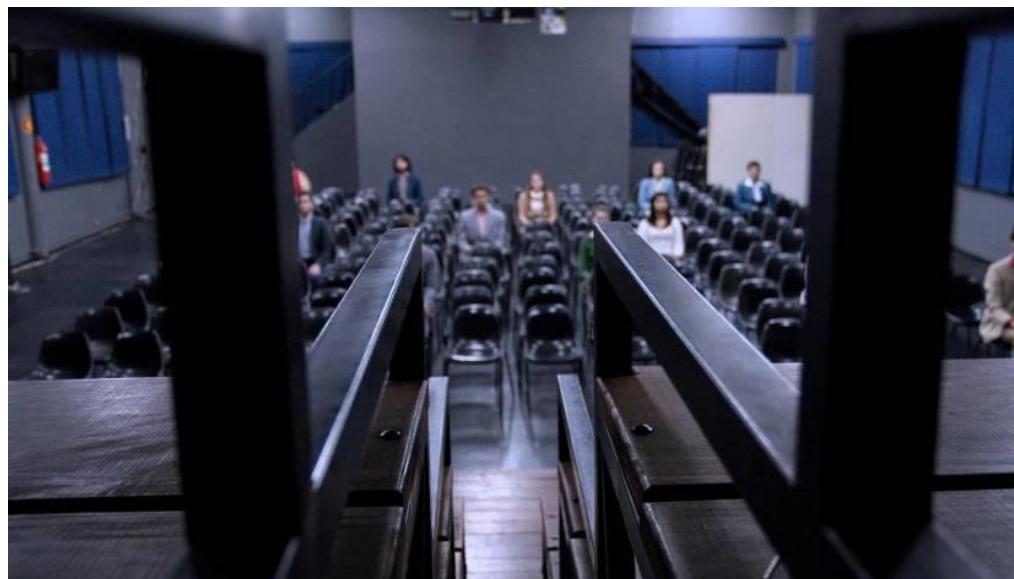
¹⁹ Entrevista concedida à Thayse Guedes em agosto de 2018.

4. Tentativas Contra a vida d'Ella (2012): quando a água bate-bate no orifício

Texto: Martim Crimp
 Direção: Carlos Canhameiro
 Direção Musical: Sérgio Alberto de Oliveira

Após a montagem de *O Horácio*, o grupo se configurou como um coletivo e deu continuidade às pesquisas relacionadas ao ator narrador, ao estreitamento entre teatro e performance e a um teatro com estrutura polifônica, se identificando com traços estilísticos descritos pelo pós-dramático de Hans-Thies Lehmann. Elementos como sinestesia, texto da performance, simultaneidade, jogo com a intensidade dos signos, musicalização, cenografia (dramaturgia visual), corporeidade e acontecimento/situação, passam a ser experimentados durante nossos exercícios.

Para apresentar esta investigação, realizo, agora, um breve apanhado de trabalhos desenvolvidos pela Cia. Teatro de Riscos, além de *O Horácio*, que ilustram sua trajetória, processos de criação e descoberta de uma identidade enquanto grupo.



Ensaio de *Tentativas Contra a Vida d'Ella*

Em cena: Renan Perin, Mateus Savazzi, Guilherme Casadio, André Doriana, Nathália Rizzo, Daniela Reis, Kauan Puga
 Anfiteatro do Centro Universitário Barão de Mauá – Unidade: Irajá. 2012
 Acervo pessoal.

Ao escrever *Tentativas Contra a Vida d'Ella*, o dramaturgo inglês Martin Crimp faz uma crítica ácida e irônica à sociedade contemporânea. A personagem (Anne, Ana ou Anya) representa situações e acontecimentos observados pelo autor. O texto

narrativo sugere 17 situações ou tentativas contra a vida dela, cada uma representando uma discussão diferente sobre temas contemporâneos, como mídia, indústria da propaganda, arte contemporânea, sociedade de consumo, terrorismo e pornografia. Anne é a personagem central, porém, apesar de ser sempre citada, nunca aparece nas cenas. Uma protagonista ausente, invisível, que assume diferentes papéis em cada situação. Anne pode ser um carro, uma atriz pornô, uma terrorista ou uma artista suicida. A ausência da personagem dirige o público a uma reflexão irônica sobre os acontecimentos pelos quais ela passa e que são comuns à estrutura da sociedade contemporânea. Desta forma, as situações são universalizadas e Anne poderia ser qualquer um de nós.

Essa sinopse convida a inclusão da passagem de um texto publicado na Folha de São Paulo, em janeiro de 1996: “*E como é possível, num mundo desses, ter-se alguma esperança?*”²⁰. Mesmo se referindo aos campos de concentração de Auschwitz, vejo que a frase se expande para os tempos de hoje e toca nossos processos de criação, pois também se encerra com o que o autor diz do teatro: *teatro é essencialmente utopia*.

Voltando à nossa utopia de investigação e até busca de identificações entre nós, no início do processo, realizamos leituras do texto, pesquisamos vídeos, diferentes traduções e assistimos ao documentário *Comprar, Jogar Fora, Comprar: A História Secreta da Obsolescência Programada*.²¹, resultado de uma pesquisa que comprova o interesse do mercado e grandes empresas em produzir eletrônicos com vida útil menor do que a tecnologia avançada pode oferecer e como esta prática pode afetar o meio ambiente e despertar um ciclo vicioso de consumismo. Este documentário norteou qual seria a atmosfera da peça e por quais caminhos trilharíamos, uma vez que o texto de Crimp aborda muitos assuntos e traz muitas possibilidades a serem trabalhadas.

Na encenação, o diretor Canhameiro optou por retirar o nome da personagem que é citada nas diferentes cenas, Ana, Anne ou Anya. A referência era sempre feita

²⁰ - Marcos Renaux. O mundo da utopia. Folha de São Paulo. Caderno Mais. Domingo. 28 de janeiro de 1996.

²¹ Título Original: *Comprar, Tirar, Comprar* Dirigido por Cosima Dannoritzer, o documentário estreou em 2010. País: Espanha / França. Produção: TVE / Arte.

a “ela”. Verifica-se a coincidência sonora entre o pronome “ela” e o nome próprio utilizado no título da peça “Ella”, diferença apresentada somente na escrita. Na fala, entende-se que não é usado um nome próprio, e sim uma referência a alguém de quem não se sabe ou que não tenha um nome. Dessa forma, não há a possibilidade de composição da figura da personagem. Ela poderia ser desenvolvida de maneira que o foco de discussão não fosse a ideia de um personagem, mas também fazendo referência a situações e acontecimentos pelos quais passou.

A partir deste recorte, o grupo questiona a sociedade do consumo, adotando uma estética onde todos os equipamentos eletrônicos utilizados na cena (exceto os equipamentos musicais) eram de tecnologia considerada obsoleta, como televisões, videocassetes e retroprojetores. Além dos equipamentos obsoletos, utilizamos pedaços de carros encontrados em ferro-velho e roupas de segunda mão, encontradas em brechós.

Este trabalho foi concebido no último ano de curso, onde apesar de estar em um ambiente universitário, a Cia. Teatro de Riscos já se configurava como grupo e realizava algumas apresentações pelo interior do estado de São Paulo. Durante o processo criativo, o manuseamento destes equipamentos era, constantemente, testado em workshops e experimentados com o texto, a partir de provocações e indicações dadas por Carlos Canhameiro.

Tanto os atores, quanto o diretor começaram a realizar muitas propostas audiovisuais. Montagens de vídeos relacionados diretamente com o que era narrado ou como proposta de reflexão irônica sobre o que era dito. Praticamente todas as cenas eram construídas de modo a, gradativamente, irem surgindo outras camadas que propunham várias simultaneidades.



Foto: Preparação para a estreia de *Tentativas Contra a Vida d'Ella*

Em cena: Rafael Ravi, André Doriana, Kuan Puga, Marcelo Ribeiro, Guilherme Casadio, Mateus Savazzi, César Mazari, Rafael Colombini, Renan Perin, Nayla Faria, Natália Rizzo, Thayse Guedes, Amanda Leite e Daniela Reis

Local: Centro Universitário Barão de Mauá – Anfiteatro, unidade: Irajá, 2012
Arquivo pessoal.

Canhameiro destinava cada situação de Crimp a uma dupla ou trio e algumas cenas já eram direcionadas com imagens estabelecidas por ele. Trago aqui, um exemplo que se ajusta a essa exposição: Na cena *A Nova Ella*, era realizada a propaganda de lançamento de um carro. No texto original, o autor sugere uma fala dita em algum idioma africano ou do Leste Europeu, e em seguida era traduzida para uma língua local. Na encenação, um ator falava o texto em inglês, e depois, uma atriz traduzia o texto para o português. Além de realizar esse direcionamento, o diretor pediu para que montássemos uma cena onde fossem aparecendo vários pedaços de ferro-velho, que, ao final, se configuraria como um carro em volta dos atores que narravam o texto.



Apresentação de *Tentativas Contra a Vida d'Ella*

Em cena: Marcelo Ribeiro, Nayla Faria, Natália Rizzo e Rafael Ravi

Local: SESC Ribeirão Preto/SP, 2014

Créditos: Instante Imagens.

Sugeridas as indicações, definimos ideias de como executar as cenas para chegar até onde queríamos. Após ver as definições, o diretor trabalhava interpretação de texto, coreografava e limpava as cenas, definindo logísticas de entrada e saída de atores, postura e ritmo. Aqui, tenho a ousadia de dizer que o diretor nos colocou como criadores, assim como nos demais trabalhos, e lendo *Ato Criador*, de Marcel Duchamp (2004, p.72) encontro o seguinte conforto para nesse momento de sustentar teoricamente minhas descrições:

Aparentemente, o artista funciona como um ser mediúnico que, de um labirinto situado além do tempo e do espaço, procura caminhar até uma clareira. Ao darmos ao artista os atributos de um médium, temos de negar-lhe um estado de consciência no plano estético sobre o que está fazendo, ou por que o está fazendo. Todas as decisões relativas à execução artística do seu trabalho permanecem no domínio da pura intuição e não podem ser objetivadas numa autoanálise, falada ou escrita, ou mesmo pensada. (DUCHAMP, 2004, p.72).

A observação vai ao encontro de nossos movimentos, com os quais, dentro de um labirinto, buscávamos uma luz, como se, em num passe de mágica, encontrássemos a saída. Para isso, além das nossas proposições e das ações, já num primeiro momento mais direcionadas por Carlos Canhameiro, realizávamos um treinamento com coro e corifeu e viewpoints, que resultou em duas cenas, ou na

clareira, como diz Marcel Duchamp. Passo agora a relatar os jogos que foram realizados durante o processo de montagem de *Tentativas Contra a Vida d'Ella*:

A. Jogo com cadeiras.

Neste jogo, os atores, aleatoriamente, teriam que formar grupos de quatro pessoas, cada um com uma cadeira, todos separados pelo espaço, sem uma marcação pré-definida, porém apontando suas cadeiras para a mesma direção. Uma vez que um ator entrasse com a cadeira, só poderia executar gestos pré-definidos. O ator que possuísse a cadeira mais à frente seria o corifeu. Os outros o seguiam, executando os mesmos gestos que lhes eram indicados. Quando um quinto integrante aparecia para compor o jogo, o grupo se desfazia. A cada ator era dada duas opções: ou iria à procura de outro grupo para compor a cena, ou para a lateral do palco assistir ao jogo/cena. O quinto, que agora ficara sozinho, propunha uma nova movimentação, a partir dos gestos definidos pelo diretor, até que seu grupo se formasse novamente e se desfizesse com a chegada de um quinto elemento e assim por diante.



Apresentação de *Tentativas Contra a Vida d'Ella*
Em cena: Marcelo Ribeiro, Natália Rizzo, Thayse Guedes e Nayla Faria
Local: Sesc Ribeirão Preto/SP, 2014
Arquivo pessoal.

B. Jogo dos pulos

Em determinado momento da peça, todo o grupo se espalharia pelo palco, em marcações pré-definidas. Quando o corifeu desse um sinal, todos começariam a pular ao mesmo tempo, realizando 20 pulos por direção frente/esquerda/atrás/direita.



Apresentação de *Tentativas Contra a Vida d'Ella*

Em cena: Rafael Ravi, André Doriana, Marcelo Ribeiro, Guilherme Casadio, César Mazari, Rafael Colombini , Nayla Faria, Natália Rizzo, Thayse Guedes e Nathália Fernandes

Local: Sesc Ribeirão Preto/SP, 2014

Arquivo pessoal.

A música, assim como em *O Horácio*, era trabalhada em forma de canto coral. Foram exercitadas as músicas *Santa Clara Padroeira da televisão* e *Haiti*, de Caetano Veloso, *Rap Popcreto* do CD *Tropicália 2* de Gilberto Gil e *Can't Stop*, de Red Hot Chili Peppers. O maestro Sérgio Alberto de Oliveira, além de acompanhar as músicas com o teclado, realizava efeitos sonoros para compor as cenas. As composições escolhidas eram utilizadas para, assim como as imagens audiovisuais, sobrepor ou ironizar um acontecimento narrado. A melodia era colocada como um *gestus* e utilizada, assim como sugere Bertold Brecht (1978, p. 17), como um elemento épico para: 1º. Facilitar a compreensão do texto; 2º. Interpretar o texto; 3º. Pressupor o texto; 4º. Assumir uma posição e 5º. Revelar um comportamento.

Tais experimentos resultaram em um trabalho de duas horas e quarenta minutos com situações e imagens que tinham caráter de denúncia contra, principalmente, o consumo. Seja em *fast-foods*, refrigerantes produzidos por grandes corporações, fetichismo sobre a pornografia e a arte. Revisitando as memórias sobre o processo de construção e montagem final do trabalho, percebo que, mesmo sem pretensão, produzíamos ali um discurso político em forma de teatro, aliás, muito presente no trabalho. Porém, durante o processo criativo, e após completarmos a primeira temporada de apresentações, me fazia alguns questionamentos, enquanto artista, sobre este “manifesto” e que no momento não tenho pretensão de responder. No entanto, os menciono: Até que ponto é legítima nossa crítica, se não estamos dispostos a mudar nossa rotina? Ou seja, a parar de consumir os produtos que denunciamos? Até onde o discurso somente falado pode contemplar uma luta? E se não estiver disposta a agir socialmente para tentar provocar algumas mudanças, por que jogar denúncias ao vento? Isso seria hipocrisia ou ingenuidade? Portanto, vejo que de minha reação nasce um *gestus* social (BRECHT, 1967, pp.77-79), posto ter me devolvido ao centro discursivo da peça: nossa relação com o consumo.

Toda essa construção dialética se aproxima interpretação de Koudela (1991, p.102)²² acerca do que Brecht diz sobre ‘*gestus social*’:

Brecht não comprehende o gesto nos termos do significado corrente – como ‘expressão corporal’ de sentimentos e ideias. Ele inverte o conceito: gestos são a expressão do comportamento real, de atitudes reais. Não é o ‘interior’ que se objetiva para o ‘exterior’. O interior é orientado para ‘o exterior’, torna-se o seu *gestus*. (KOUDELA, 1991, p.102).

Então, este manifesto seria construído exatamente a partir de ‘nosso interior’, de nosso comportamento real, orientado para o ‘exterior’.

Voltando às proposições cênicas, estas levavam-nos ao experimentalismo, processos de simultaneidade, provocações sinestésicas que nasciam e criavam musicalidade com o movimento corpóreo. Eram construídas diferentes formas de narrativas, imagens relacionadas com o texto e com o nosso posicionamento

²² Li o texto de Brecht sobre *A música Gestus*, em Teatro Dialético, mas me agrada essa leitura de Koudela.

político. Trazíamos a coca-cola e o *fast-food* excessivamente para as cenas, como símbolos da indústria do consumo, por exemplo.

A simultaneidade e corporeidade estavam muito presentes na forma com a qual os atores se colocavam em coro para a composição das cenas e quando desafiavam seus limites físicos, chegando à exaustão até mesmo psicológica. Agora, um pouco mais distante do processo, tenho como organizar alguns exemplos e apresentá-los aqui:

A. Em determinada cena, os atores corriam para frente e para trás exaustivamente, enquanto fumavam. Quando todos conseguiam sincronizar e formar uma linha reta enquanto corriam, começavam a cantar uma melodia acompanhada dos músicos;

B. O texto de Crimp sugere uma cena ironizando o mundo próspero da pornografia no cinema, a qual é vendida como uma boa ideia para meninas que queriam seguir a profissão. Em consonância com essa proposta, colocamos vídeos com cenas agonizantes relacionadas ao ato sexual e vídeos com imagens degeneradas e propagandas da coca-cola. Ao mesmo tempo é executada a música *Santa Clara, Padroeira da Televisão*, com o apelo para que a televisão não seja, abusivamente, veículo dessas imagens, mas também, de poesia. Ainda nesta cena, são colocadas, simultaneamente, diferentes imagens de tortura. Questionando o fetichismo do consumo um ator se equilibra entre duas cadeiras, com uma faca entre elas. Uma galinha assiste a um vídeo com vários “galetos assados”, enquanto um ator quebra ovos na frente dela. Esta é a cena onde a simultaneidade está mais presente na obra. O diretor sugeria que houvesse uma explosão de todas as imagens adquiridas durante o processo, um excesso de informações, vídeos e ações que colocassem público e atores em uma situação de constante incômodo.



Cena Televisão

Atores em cena: André Doriani, César Mazari, Guilherme Casadio, Marcelo Ribeiro, Natália Rizzo, Nathália Fernandes, Nayla Faria, Rafael Colombini, Rafael Ravi e Thayse Guedes

Créditos: Carol CB

Local: SESC Ribeirão Preto/SP, 2014.

Este trabalho foi muito importante para mergulharmos em diversos experimentos dentro da linguagem contemporânea, perpassando por aspectos do teatro épico de Brecht, porém estabelecendo uma relação dialógica com o ponto de vista de teatro político de Lehmann, que se distancia da construção fabular brechtiana, e nos traz o olhar da “provocação teatral” ao permitir atravessar o presente: “*O político no teatro deve ser pensado não como reprodução, mas como interrupção do que é político*” (2009, p.8). O político, neste caso, é o que interrompe, o que corta, como uma faca, a realidade.

Quando *Tentativas contra a vida d'Ella* dá vozes para temáticas que estão à margem na sociedade, e ironiza, por exemplo, a indústria da pornografia, está expondo-a. Está colocando as exceções em evidência para expor a regra, a estrutura social. Quando falamos do consumo, enquanto bebemos excessivamente coca-cola, produzimos um *gestus* social. E desta forma, a superposição das ideias destes teóricos nos norteou para que construíssemos este experimento, em muitos momentos, considerado indigesto. Todavia, o *contemporâneo* é o *intempestivo*. (AGAMBEM apud BARTHES, 2009. p.58 e 59). E o intempestivo aflige, é difícil de digerir e zonzeia.

Em *O Horácio*, trabalhamos com poucos elementos cênicos. Ao contrário, em *Tentativas Contra a Vida d'Ella*, trabalhamos com o excesso. Excesso de informações, imagens, elementos de cena, desde os eletrônicos até os materiais que provocavam sinestesia: comida (pizzas e sanduíches), coca-cola, mentos, cigarro, carvão e groselha. Excesso de críticas sociais e questionamentos sobre o consumismo. Experimentamos o risco, a exaustão corporal e psicológica, a tecnologia como impulsora criativa e conquistamos força nas cenas coletivas ao investir em exercícios de viewpoints e coro e corifeu. Não esquecendo o mais importante, que foi lançarmos para o público, como um vômito, todas as nossas angústias e inquietações quando nos deparamos com o texto de Crimp, sem pensar como aquilo seria recebido ou assimilado pelos que assistiam.

Permitimos-nos o puro experimento, erros e acertos, em um momento que estávamos, ali, finalizando nosso ciclo de estudos na universidade.

Vale ressaltar que, apesar de ser um trabalho extremamente experimental, tínhamos consciência de não estarmos realizando algo novo e, inclusive tinha uma abordagem cujo ineditismo poderia a qualquer momento ser questionado. Para compormos esta obra, nos inspiramos na performance e nos permitimos experimentar aquilo que surgiu com as vanguardas da década de 60/70. Aqui, faço uma breve digressão sobre esse movimento nos anos 60/70 do século XX.

Retomando um pouco a discussão sobre o gênero, se é que posso denominá-la assim, a autora Roselee Goldberg (2007) observa a performance pela ótica da manifestação artística, que ficou popular a partir das décadas de 60/70, quando, em sua maioria, artistas visuais e experimentos das vanguardas europeias eram realizados procurando uma forma de expressar suas ideias e realizar ações que tivessem posicionamentos políticos. Esses artistas propusessem uma ruptura com as tradições de forma a provocar uma relação direta do performer com o público. Destaco uma de suas considerações para clarear meu pensamento:

Os manifestos da performance, desde os futuristas até os nossos dias, representam a expressão de dissidentes que têm procurado outros meios de avaliar a experiência artística no quotidiano. A performance serve para comunicar directamente com um grande público, bem como para escandalizar os expectadores, obrigando-os a reavaliar os seus conceitos de arte e sua relação com a cultura. (GOLDBERG, 2007, p. 8-9).

Os traços estilísticos da performance evidenciam o rompimento com as tradições, visto que é uma linguagem híbrida e pode ser concebida para diferentes locais de trabalho. Ela pode acontecer nas ruas, praças, galerias, teatros, espaços alternativos ou qualquer outro espaço que se relacione, de alguma maneira, com a obra. Goldberg (2007), ao comparar a arte da performance com o teatro nos seus moldes mais tradicionais, coloca o performer despidos de personagem e se relacionando com uma narrativa que não será colocada de acordo com os moldes corriqueiros do teatro. O espectador passa a ser co-criador da obra e é colocado em situação de risco também, pois é convidado a sair da sua zona de conforto e refletir sobre as ações e ideias que são colocadas na performance. Não temos como aferir se ele refletirá ou não, mas podemos dizer que, no mínimo, estranhará.

Outra característica é poder ser composta pelo cruzamento de diferentes linguagens artísticas. Pintores, artistas visuais, poetas, músicos, autores e outros artistas começaram a experimentar esta expressão artística se autointitulando *performers*.

Diante desse giro rápido sobre performance, tentei analisar nosso trabalho a partir da vontade de provocar o embate com meios econômicos, políticos e socioculturais já estabelecidos, apresentar as complicações desses sistemas e discuti-los. Somo a análise de Teatro Performativo (FÉRAL, 2008), por referenciar um teatro, ao qual sejam atribuídas características centrais da performance e preze pela pluralidade de linguagens e que não parta do texto como questão central do trabalho, mas como um dos elementos para se construir uma obra:

Se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia [...]). Todos esses elementos, que inscrevem uma performatividade cênica, hoje tornada frequente na maior parte das cenas teatrais do ocidente (Estados Unidos, Países-Baixos, Bélgica, Alemanha, Itália, Reino Unido em particular), constituem as características daquilo a que gostaria de chamar de “teatro performativo”. (FÉRAL, 2008, p. 198).

Há vários debates sobre a definição do que vem a ser performance, no entanto, não é esse o eixo que costura esse trabalho, mas como, no meio desse

vespeiro, algumas de suas características formais se relacionam com nossos exercícios e princípios, achei por bem discuti-la, nem que fosse de forma rápida.

E uma delas é a dramaturgia em nossos trabalhos. Trago aqui um trecho da dramaturgia utilizada, a qual resume um pouco a escolha estética que dá corpo ao espetáculo. Em uma cena de *Tentativas Contra a Vida d'Ella*, Martin Crimp propõe a discussão sobre as tentativas de suicídio de uma artista, a qual é exposta em uma exposição. Na discussão, são levantados diversos pontos de vista sobre a obra, quais são as fronteiras entre vida e obra da artista, ao mesmo tempo fazendo uma analogia com a arte contemporânea e a performance. No fim da discussão, o ineditismo e a intenção da obra são questionados:

- Mas é claro que nós já vimos isso tudo. Não é verdade que nós já vimos isso tudo no chamado ‘radicalismo’ dos anos sessenta barra setenta? (...)
- Vimos—talvez. Mas não vimos ao vivo, não vimos agora, não vimos no contexto de um mundo pós-radical, de um mundo pós-humano onde os gestos do radicalismo adquirem novos significados numa sociedade em que o gesto radical não passa de mais uma forma de entretenimento isto é mais um produto—neste caso uma obra de arte—para / ser consumida.
(Informado verbalmente)

Desta forma, justifico que, a meu ver, todas as referências que tínhamos de artes produzidas com esta linguagem só nos trariam significado e entendimento se nos permitíssemos passar pela experiência prática, buscando outros sentidos para dialogar com a nossa época e local de pesquisa.

No presente, com um olhar crítico mais apurado, já consigo alcançar um distanciamento, visto a última apresentação ter ocorrido em 2014 e o trabalho não trazia somente uma crítica sobre o consumo, mas o fazia de uma maneira agressiva, e hoje me coloco na seguinte posição: Qual é o meu lugar de fala e que propriedade tenho para realizar julgamentos tão incisivos? Isto me faz lembrar um questionamento realizado durante a faculdade, no momento no qual apresentava minha monografia, relacionada ao *Tentativas Contra a Vida d'Ella*: “- Qual é a maior ironia que este trabalho pode te apresentar?” (Isso foi perguntado por uma das pessoas que compunham a banca de avaliação do trabalho)

Neste momento, me lembrei da reação de uma amiga que foi ver o trabalho. Ficávamos exaustivamente, em 2 horas e 40 minutos, fazendo uma crítica à sociedade do consumo, representada ali por vários elementos, como já foi dito. No

final do espetáculo, esta amiga veio me dar um abraço e disse: Que vontade de comer um sanduíche do McDonald's com coca-cola.

Voltando à banca de avaliação, respondi: A grande ironia é que criticamos tanto esses meios de consumo, mas não somos capazes de modificar nossos costumes, para que sejamos coerentes com o nosso discurso, salvo algumas exceções.



Apresentação de Tentativas Contra a Vida d'Ella
Atores em cena: César Mazari, Nathália Fernandes e Thayse Guedes
Créditos: Carol CB
Local: SESC Ribeirão Preto/SP, 2014.

5. Intervenções Urbanas [Quererres]: Mas não poderes. Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come.

Intervenção Urbana Quererres

Direção: Carlos Canhameiro

Direção Musical: Sérgio Alberto de Oliveira

Ano: 2012



Apresentação de Quererres

Em cena: Nathália Rizzo, Nayla Faria, Thayse Guedes, Guilherme Casadio, André

Doriana, Mateus Savazzi, César Mazari, Marcelo Ribeiro e Renan Perin

Praça XV, Ribeirão Preto/SP, 2012.

Arquivo Pessoal.

Ainda no último ano de universidade, após a montagem de *Tentativas Contra a Vida d'Ella*, iniciamos uma pesquisa de como realizar uma intervenção urbana. Intitulada *Quererres*, a intervenção propunha que nos relacionássemos com o texto *Passagem das Horas*, de Álvaro de Campos e com artistas urbanos como Ji Lee, Bodies in Urban Space, Oliver Bishop, SPY, Poster Boy, Carol Hummel, Mark Jenkins, Leon Reid, Arno Piroud, Improv Everywhere, Princess Hijad, Clet Abraham Florence, Isaac Cordal, L'Atlas. Cada um desses artistas procura realizar

interferências em espaços urbanos de maneiras muito singulares. Princess Hijab, por exemplo, trabalha pintando véus em cartazes que estampam os metrôs de Paris. Clet Abraham modifica placas de trânsito, colocando referências de pinturas conhecidas universalmente ou construindo pequenas narrativas visuais que propõem reflexões sobre o cotidiano das pessoas. *Bodies in Urban Space* é um projeto encabeçado pelo artista Will Dorner, o qual reúne artistas vestidos com roupas coloridas, se espremendo em espaços públicos.



Foto: Princess Hijab

Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2010/nov/10/princess-hijab-graffiti-france-metro>

Acessado em 15/06/2018 às 10:30.

Créditos: Princess Hijab



Foto: Clet Abraham Florence

Créditos: CAMimage / Alamy Stock Photo

Disponível em: <https://www.alamy.com/stock-photo-clet-abraham-road-sign-street-art-graffiti-of-wheelchair-user-on-no-176771092.html>

Acessado em 15/06/2018 às 10:40.



Foto: Bodies in Urban Space

Créditos: Barcroft Media

Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2009/jun/21/bodies-urban-spaces>

Acessado em 15/06/2018 às 10:35.

O interesse em pesquisar sobre uma intervenção em espaços não convencionais se deu com exercícios e experimentos realizados durante o decorrer do curso. Como comentado anteriormente, no terceiro ano de faculdade, tivemos uma disciplina chamada Direção, para a qual cada aluno deveria dirigir uma cena ou peça. Optamos, pelo menos a maioria, por realizar uma única peça, investigando lugares não convencionais, nos quais cada um dirigiria uma cena nos espaços da faculdade e o resultado deste processo seria um trabalho itinerante. Naquele

momento, começou a nos despertar o interesse por espetáculos, performances ou intervenções, cuja proposta era sair do espaço convencional de apresentações: o teatro.

Iniciamos com pesquisas sobre grupos que trabalhavam com este tipo de linguagem. Foi quando nos deparamos com a pesquisa que o *Teatro de Vertigem* desenvolvia, a partir de processos colaborativos e ocupação de espaços públicos, trabalhando com a dramaturgia do espaço, a auto-exposição dos atores e, sempre, com propostas que levassem à exaustão física. Saindo do espaço do teatro ‘sagrado’, o *Teatro de Vertigem* desenvolve narrativas diretamente conectadas com o espaço escolhido a ser trabalhado, como em *BR-3*, no qual, metaforicamente, o rio poluído, protagonista do espetáculo, representava o estado de degradação do país, como coloca Silvia Fernandes (2010).

Pois bem, trago o exemplo do *Teatro de Vertigem* para contextualizar nossa escolha naquele momento. No início da investigação, foi definido que, ao contrário de *O Horácio e Tentativas contra a vida d’Ella*, não partíramos de um texto para a criação da obra. Cada ator/aluno se inspiraria em um dos artistas citados no início da análise para compor ações em espaços não convencionais. Paralelamente, realizávamos treinamentos que despertassem um corpo, presença ou estado de performance.

Seguimos a proposta do treinamento *viewpoints*, desenvolvido pelas diretoras teatrais Anne Bogart e Tina Landau (2017), as quais têm como princípio contribuir para que atores e dançarinos consigam desenvolver a visão periférica, criação em grupo e presença cênica. Adotamos exercícios que partissem desse treinamento para conseguirmos conquistar uma pulsação comum enquanto grupo e que nos auxiliasse a investigar o que seria esta presença ou estado de performance, solicitado dos atores. O diretor começou a aplicar este treinamento fora da sala de aula, nos instigando na realização de experimentos, os quais, além de nos colocar em estado de tensão, também nos preparava para a exposição diante do público, sem dúvida um risco.

Primeiramente, começamos por explorar espaços do prédio em que estávamos. Além do nosso curso, ali existiam aulas de arquitetura, educação

artística e gestão ambiental. Começamos a fazer instalações pelos corredores, onde nossos corpos estariam em evidência.

Abaixo, destaco alguns exemplos da nossa preparação:

- A. Uma aluna se vestiu de preto, com um acessório que se assemelhava a uma coleira com várias lâminas pontudas e se posicionou no elevador, sem estabelecer contato verbal com ninguém;
- B. Um aluno obeso vestiu uma sunga e deitou numa espreguiçadeira no térreo do prédio, como se estivesse pegando sol. Porém era noite e o tempo estava frio.
- C. Outra aluna vestiu roupas que a camuflavam em uma parede, de forma que as pessoas só a percebiam quando se aproximavam.

O que me espantou nesta etapa foi a rejeição de alunos de outros cursos. Ora, sempre convivemos com o “porão”, assim chamado, onde assistíamos a maioria das aulas, sendo ocupado por trabalhos de cursos da Educação Artística e da Arquitetura e isto sempre foi normal, nunca nos incomodou. Mas, no momento que eles sentiram seus corredores ocupados, começaram a ficar agressivos, talvez porque achassem que estávamos invadindo seus lugares. Naquela época, não tínhamos em mente que estávamos entrando em um espaço que não era nosso, pois nos encontrávamos dentro do prédio, no qual estudávamos. Como resultado desta “invasão”, éramos ofendidos verbalmente e, inclusive, ameaçados de agressão. Logo percebemos que o estranhamento retornou como movimento de revolta, regado à raiva. A intolerância instalou-se naquele momento em que se dava a oportunidade de ocupar outro lugar que não fosse mais o porão. Embora se tratasse apenas de uma intervenção artística de cunho social, constato que nosso movimento caiu em um viés político, mesmo que não tivéssemos um discurso com intenção política. Volto-me, nesse momento, para parafrasear Hans –Thies Lehmann (2009), quando nas primeiras páginas do livro *Escritura política do texto teatral*, discorre sobre um teatro político que perdeu a potência de outrora, (sic), cujo efeito político parece ser mais involuntário, com possibilidade de ir além da intenção. (grifo meu) (LEHMANN, 2009, p. 3).

Posteriormente, conforme continuávamos a experimentar ações naqueles espaços, os outros alunos começavam a se acostumar com a nossa presença, mas

sempre evocando frases pejorativas em relação às apresentações. Este acontecimento nos chamou atenção para a relação entre fronteiras e possibilidades de desprogramação de um cotidiano. E vieram as perguntas: Onde termina meu espaço e começa o do outro? Como socialmente cada lugar é estabelecido e ocupado? Por que o que nos desvia de ações rotineiras incomoda tanto? Por que o que é desconhecido, o não comum quando exposto, o subjetivo, pode provocar medo, mesmo não tendo uma abordagem agressiva?

A questão é que éramos também da faculdade, onde esperávamos, pelo menos, existirem pessoas mais questionadoras, pois estavam em processo de formação profissional. Imaginávamos ser possível estabelecer diálogos e relações mútuas de respeito naquele espaço, mas, a meu ver, estávamos em contato com alunos despreparados e fechados para qualquer tipo de intercâmbio de experiências que fugisse das suas áreas de pesquisa. Nosso espectador não encontrou espaço e nenhuma dose de informações para tentar ler nosso trabalho, - Ryngaert (1998, p.25) faz esse destaque ao analisar a recepção do espectador do teatro contemporâneo de outros autores -, para completar os vazios de nosso texto cênico. Mais que isso, no lugar onde esperávamos observadores do trabalho, surgiu espaço para umas das defesas comuns na atualidade, a intolerância como pressuposto de liberdade de expressão.

Não indo muito longe, posso fazer uma comparação com o curso de Educação Artística, que dividia com o Teatro o mesmo espaço de estudo. Durante todo o curso, quando fazíamos experimentos fora da sala de aula e eles tinham acesso, escutávamos comentários imaturos com o objetivo de nos apequenar e ridicularizar. Infelizmente, era impressionante a falta de sensibilidade que permeava aquele curso, de forma generalizada, e o mais preocupante é que aquelas pessoas estavam sendo preparadas para trabalhar com a arte, com o sensível, dentro de salas de aula. Não estávamos somente colocando questionamentos sobre fronteiras ou sobre o pertencimento a um território. As reações reacionárias, da maioria de estudantes, diante de nossas intervenções, explicitaram o despreparo da universidade com a formação de seus alunos. Coloco aqui o recorte da universidade, por fazer parte da minha experiência no contexto do processo criativo, todavia, poderíamos fazer paralelos com alguns acontecimentos relacionados à censura na arte, que vêm ganhando grandes proporções nos últimos anos.

Podemos exemplificar com a censura que a exposição *Queermuseu*²³ sofreu, ou o performer²⁴ que foi acusado de assédio sexual ao ficar nu e imóvel em um MAM e ter o seu pé tocado por uma criança. Todas essas manifestações artísticas têm em comum a provocação sobre algo. Em contrapartida, passamos por tempos muito nebulosos na política que, consequentemente, tem causado retrocessos na esfera da sociedade civil. Dentre tantos outros fatores, a bancada fundamentalista no legislativo e no senado, juntamente com representantes religiosos radicais não aceitam a discussão e reflexão sobre determinados assuntos. Propagam o discurso do ódio e mantém seus seguidores como ovelhas alienadas e raivosas.

A desinformação gera o medo. E o medo gera a intolerância. Enquanto uns querem passar por experiências que refletem determinado assunto, outros seguem na tentativa de criminalizar a arte e a cultura no Brasil. Portanto, a arte, dentro deste contexto, tem ocupado um lugar de resistência. A arte é sempre um ato político.

Quando estamos no teatro, tudo que se passa ali é aceito por uma convenção de que aquilo não é real, é teatro. Mas quando fazemos teatro fora deste espaço, o que provocamos e como podemos nos relacionar com aquela arquitetura e com os transeuntes? Precisamos estabelecer um diálogo com estas pessoas, pois indiretamente, elas também participarão da obra. O que o local de pesquisa tem a oferecer? Qual é a nossa intenção ao propor uma modificação de pontos de vista sobre aquele espaço? O quê, afinal, as pessoas que se relacionam rotineiramente com aquele local podem oferecer para a obra? Tais questionamentos nos norteavam na investigação acerca da intervenção urbana.

Gostamos do incômodo causado nas dependências da Universidade e continuamos a nossa pesquisa. Depois de um tempo, começamos a sair do prédio da universidade e coletivizar as ações propostas em outros espaços. Uma pessoa propunha uma ação e todo o grupo a executava. Cada dia, quatro ou cinco pessoas chegava com suas propostas, construímos um roteiro de ações e a

²³ A exposição *Queermuseu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* ficou em cartaz por cerca de um mês no Santander Cultural (Porto Alegre) e abordava temáticas LGBT, questões de gênero e diversidade sexual. Foi cancelada após grupos religiosos denunciarem a exposição por apologia à zoofilia e pedofilia.

²⁴ A performance Wagner Schwartz, *La Bete* foi inspirada na obra *Bicho*, de Lygia Clark e não tinha conteúdo erótico. Após ser apresentada e filmada no MAM, sofreu acusações na internet por induzir uma criança a um ato libidinoso.

experimentávamos. Exemplo: Em um dia, fomos a uma praça e, enquanto tocava uma música, dormimos ali. Em outro dia, caloroso, vestimos casacos e entramos num ônibus. Percorremos um percurso em pé e descemos em um determinado ponto. Ao descer, teríamos que andar de volta para o ponto inicial do roteiro de olhos vendados. No meio do caminho, percebemos que era inviável fazer todo o trajeto daquela forma e abortamos a atividade.

Uma ação muito interessante para o processo foi quando um ator sugeriu que sentássemos no chão de uma lanchonete, sem conversar com ninguém. O estabelecimento ficava em frente ao nosso local de estudo, portanto, conhecíamos as pessoas que trabalhavam no local. Quando estávamos executando a performance nos sentimos muito constrangidos, diferente da relação de certo pertencimento dentro da universidade. Os donos da lanchonete ficaram irritados e nos olhando com um ar de reprovação, pelo que interpretamos. Como tínhamos uma boa relação com aquelas pessoas, não gostamos da ideia de sermos confundidos com vândalos. Esta ação provocou uma discussão posterior sobre o conceito de propriedade privada e que gostaríamos de interferir somente na esfera pública. Escolhemos então desenvolver o trabalho em uma praça pública. Produzir experiências onde fosse possível nos relacionarmos politicamente com as pessoas e espaço, se assemelhando ao ponto de vista de Derrida apud Lehmann (2009, p. 5):

[...] ao deixar algo acontecer através do teatro, mas não ao representar, imitar ou trazer ao palco uma realidade política que acontece em outro lugar, para no máximo impingir uma mensagem ou uma doutrina, e sim ao deixar a política ou o que é político atingir a estrutura do teatro, ou seja, ao atravessar o presente. (DERRIDA apud LEHMANN, 2009, p. 5).

Paralelamente às instalações e experimentos, Canhameiro nos colocou diante de algumas provocações. Precisávamos pensar no poema que mais tocasse nossas vidas e propor uma dança a partir da frase “qual seria a última dança que você faria antes da morte?”. Tanto o poema quanto a dança seriam inicialmente pensados individualmente. No dia de mostrarmos o poema para a turma, somente um ator tinha feito ‘o dever de casa’ com o poema *Passagem das Horas*, de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa. Dada à falta de pronunciamento dos outros atores, trabalhamos com um único poema que permearia a obra. Quanto às

danças, foram apresentadas individualmente e o diretor montou uma coreografia a partir dos movimentos propostos por cada um.

Com um texto de tamanha poeticidade, além da extensão, não nos faltou material para que iniciássemos os exercícios. Após diversos experimentos, começamos a pensar em um trabalho que pudesse ser apresentado em praças públicas. Elegemos a Praça Carlos Gomes, que é situada no centro de Ribeirão Preto. Começamos a pesquisar maneiras de interferir poética e humoristicamente no cotidiano dos frequentadores daquele espaço. Mapeamos todos os monumentos e alguns estabelecimentos comerciais que ficavam na praça e nos seus arredores. Realizamos experimentos com instalações que dessem outros significados aos lugares.



Apresentação de Quererres
Foto: instalação em monumento da praça XV,
em Ribeirão Preto/SP, 2012.
Créditos: Renata Prado.



Apresentação de *Querer*
Em cena: Rafael Colombini, Rafael Ravi,
Renan Perin e Marcelo Ribeiro
Foto: instalação em relógio da praça XV,
em Ribeirão Preto/SP, 2012.
Créditos: Renata Prado.

A ação, registrada na foto acima, acontece no final da intervenção. Os atores tampam o relógio com uma cartolina preta e logo em seguida, recitamos Fernando Pessoa:

Torna-me humano, ó noite, torna-me fraterno e solícito.
Só humanitariamente é que se pode viver.
Só amando os homens, as ações, a banalidade dos trabalhos,
Só assim - ai de mim! -, só assim se pode viver.
Só assim, o noite, e eu nunca poderei ser assim! (DE CAMPOS;
BERARDINELLI, 1988).

Dadas essas diretrizes básicas para conseguirmos criar a intervenção, construímos um roteiro que era composto por ações corporais e instalações visuais pela praça. Definimos que cantaríamos o hino de Ribeirão Preto enquanto tomávamos caldo de cana. No trecho do hino “Ribeirão Preto, terra do café, orgulho de São Paulo e do Brasil”, substituímos por “Ribeirão Preto, terra do agro boy orgulho de São Paulo e do Brasil”.



Apresentação de *Quereres*

Em cena: Nayla Faria, Daniela Reis, Marcelo Ribeiro, Renan Perin e Kauan Puga.

Praça XV, Ribeirão Preto/SP, 2012.

Créditos: Renata Prado.

Ainda no momento de experimentações corporais, estudávamos o texto, definíamos pausas, ritmos e pontuações, para que falássemos em coro. Construímos ações coletivas e individuais E, conforme íamos montando as ações coletivas, incluímos passagens do texto. A maior dificuldade que tínhamos era conseguir nos relacionar em coro com um poema tão complexo e encontrar uma unidade na fala. Para isso, uma fonoaudióloga que nos dava aula de técnica vocal, nos auxiliou com interpretação textual e com o trabalho vocal em coro.

Para não me prolongar, citarei aqui apenas duas ações coletivas definidas pelo roteiro:

A. A ação se iniciava em frente a um teatro. Enquanto todos olhavam a parte de dentro do teatro, pelas janelas, um ator saía e narrava um fato ficcional que estaria acontecendo. Após a narração do quinto fato, os atores falavam a primeira parte do poema:

Trago dentro do meu coração,
Como num cofre que se não pode fechar de cheio,
Todos os lugares onde estive,
Todos os portos a que cheguei,
Todas as paisagens que vi através de janelas ou vigias,
Ou de tombadilhos, sonhando,
E tudo isso, que é tanto, é pouco para o que eu quero.

b. Colocávamos-nos em frente ao monumento de um soldado e reproduzíamos com o nosso corpo a mesma postura da estátua. Após todos se posicionarem, seguíamos com o poema:

Viajei por mais terras do que aquelas em que toquei...
 Vi mais paisagens do que aquelas em que pus os olhos...
 Experimentei mais sensações do que todas as sensações que senti,
 Porque, por mais que sentisse, sempre me faltou que sentir
 E a vida sempre me doeu, sempre foi pouco, e eu infeliz.
 Não sei se a vida é pouco ou demais para mim.
 Não sei se sinto de mais ou de menos, não sei
 Se me falta escrúpulo espiritual, ponto de apoio na inteligência,
 Consanguinidade com o mistério das coisas, choque
 Aos contatos, sangue sob golpes, estremeção aos ruídos,
 Ou se há outra significação para isto mais cômoda e feliz.



Ação nº 2: Há um cartaz pendurado no monumento, onde lê-se: *Morri de tédio ao tentar assistir uma peça no Pedro II*, teatro público situado em frente à praça em que apresentávamos. Em cena: Nathália Rizzo, Amanda Leite, Nayla Faria, Thayse Guedes, Guilherme Casadio, André Doriana, Mateus Savazzi, César Mazari, Marcelo Ribeiro e Renan Perin.

Local: Praça XV – Ribeirão Preto/SP, 2012.

Créditos: Renata Prado.

Há várias críticas relacionadas à utilização deste espaço, uma vez que, apesar de público, o lugar é destinado a apresentações consideradas elitistas e, quando não, não são disponibilizadas mínimas estruturas para apresentações de artistas locais.

Ao posicionarmos na cena (foto acima), iniciávamos a recitação do poema de Fernando Pessoa e elegíamos algumas ações, como a dança

coletiva e as recitações dos trechos de *Passagem das Horas*, que seriam fixas e que poderiam se relacionar com qualquer espaço. Além disso, estudávamos o hino de cada cidade e o relacionávamos com sua cultura e a economia.

Na cidade de Descalvado - SP, por exemplo, enquanto cantávamos o hino da cidade jogávamos, pela praça, ração de uma marca que movimenta a economia da cidade. Além da coreografia, realizada por todos, também outras ações foram repetidas como a reprodução da posição de uma estátua, a realização de uma passarela onde eram pendurados balões nos vestidos das mulheres e uma passagem onde um ator era carregado pelos outros enquanto cantava uma música. Nossa corporeidade, emprestando palavras de Pitzozzi (apud De Marinis, 2012, p.47) não se tratava de estudar nosso corpo em movimento, mas o movimento de nosso corpo. Para nos conectar com o espaço, definimos microações que auxiliavam na nossa movimentação e modificamos a ordem das ações já estabelecidas.

No final da intervenção sempre cantávamos a música *Quereres*, de Caetano Veloso, e nos amontoávamos num carro para ir embora, de preferência um fusca. O que mudaria de cidade para cidade seria a ordem das ações e as instalações, que deveríamos criar de acordo com cada praça. Portanto, a intervenção estava sempre em construção e precisávamos de um estudo prévio de cada local de apresentação para conseguir montar a intervenção.



Em cena: Rafael Ravi, André Doriana, Renan Perin, Guilherme Casadio, Natália Rizzo e Thayse Guedes.

Para efeito de comparações, fotos da intervenção realizada na cidade de Descalvado/SP, dia, em 2013.

Arquivo pessoal.

As recepções nos espaços públicos foram variadas. Havia comentários similares aos que tínhamos vivenciado no início do processo e pessoas que se aproximavam de nós com uma certa curiosidade. Entre os atores e diretor, combinamos que sempre quando uma pessoa viesse perguntar sobre do que se tratava, responderíamos com outra pergunta ou inventaríamos uma resposta que não tivesse relação com a intervenção. Isso provocava mais questionamentos e era comum uma pessoa falar com mais de um integrante do grupo para entender o que estava acontecendo.

No fim da nossa primeira apresentação, fomos abordados por policiais que não aceitavam nossa presença no local. Os atores finalizaram a intervenção, enquanto o diretor tentava estabelecer um diálogo mostrando a autorização que a prefeitura tinha nos dado para utilização do espaço.

Houve um fato muito interessante de interação com o público no fim do ano de 2012. A praça estava cheia de pessoas, as crianças participavam de algumas ações e no momento em que um ator cantava o hino, fomos

surpreendidos com a chegada do Papai Noel no caminhão da coca-cola. O ator que cantava interagiu com o fato inusitado subindo no caminhão e dando um beijo no papai Noel. As pessoas que estavam na rua e atores ficaram impressionados, sem saber o que fazer. Os bêbados que estavam num bar da esquina se mostravam inconformados com o beijo gay, sem acreditar no que viam. Naquele momento, entendi como era importante todo o treinamento pelo qual passamos para lidarmos com o que a rua podia nos oferecer. O espaço público requer a sensibilidade de estar preparado para lidar com o imprevisível.



Apresentação de *Quereres*
Descalvado/SP, 2013.
Arquivo Pessoal.

6. *Quem Nunca Viu o Mar?* (2013): Ressaca

Inspirado na obra *O Beijo da Palavrinha*, de Mia Couto

Criação Coletiva



Apresentação de *Quem Nunca Viu o Mar?*

Em cena: Rafael Ravi, Thayse Guedes, Marcelo Ribeiro, César Mazari e Rafael Colombini.

Local: Sesc Ribeirão Preto/SP, 2013.

Créditos: Bárbara Alencar.

Em *Quem Nunca Viu o Mar?*, nos debruçamos em uma montagem que propunha direção coletiva. Pesquisando sobre jogos lúdicos para nos relacionarmos com as crianças, preservando a relação do ator com diferentes camadas narrativas, com a utilização de projeções e o intercâmbio com outras linguagens artísticas, como a dança e a música, o trabalho se inspirou na obra *O Beijo da Palavrinha*, de Mia Couto.

Quem nunca viu o mar? apresenta uma dramaturgia que levanta questões sobre a perda de alguém próximo e o desejo de alcançar um sonho. A peça retrata a história de uma menina muito doente e pobre que sonhava em ver o mar. Por conta da sua doença, que não é revelada na obra, a ida até a costa fica inviável, e então o seu irmão resolve descrevê-lo através das características de suas próprias letras. A partir desta, vão surgindo outras

estórias que compõem uma grande narrativa com a encenação rodeada por referências sobre o oceano. Afinal, “Quem nunca viu o mar, não sabe o que é chorar”.

O ano de 2013 foi o primeiro do grupo fora da universidade. Apesar de já se apresentar em alguns festivais e de alguns integrantes já terem uma trajetória profissional com outros trabalhos fora do grupo, oficialmente deixávamos de ser um grupo universitário naquele momento. Já havíamos experimentado o processo colaborativo e acreditávamos ser necessário, para o amadurecimento do grupo, que passássemos por um processo em que a figura do diretor seria totalmente diluída. O primeiro passo foi a escolha do texto que inspiraria a obra. Já estava certo que gostaríamos de realizar um trabalho para todas as idades, o que delimitou a nossa pesquisa textual. Trouxemos referências de dramaturgias e literatura infanto-juvenil. Após realizarmos várias leituras e discutirmos os textos, escolhemos o de Mia Couto, pela questão narrativa e por, já num primeiro contato, o texto ter conseguido nos provocar várias imagens para compor este universo, além de trabalhar a potência da leitura e da narrativa por um viés poético.

Antes de adentrar nos procedimentos utilizados para a criação do trabalho, gostaria de trazer algumas referências relacionadas à criação coletiva e processo colaborativo, as quais influenciaram na organização do grupo como resultante de uma visão política de coletividade, contrapondo com o protagonismo individualista da sociedade contemporânea. A nossa proposta, então, era o estudo de processos criativos em que determinado grupo seja criador e autor do trabalho. Agora, era fundamental que não mais um único indivíduo fosse o detentor de todos os argumentos trabalhados e os demais artistas ficassem no lugar de executores de uma proposição final.

Antônio Carlos de Araújo Silva (2008) aponta este processo em que o diretor tem que se reinventar diante das práticas de criação coletiva ou de processo colaborativo, originadas das décadas de 70 e 90, respectivamente, a partir de exemplos históricos como o Teatro da Candelária, relatos de Henrique Buenaventura, Luis Alberto de Abreu e Antônio Araújo. Utilizando o

termo "desterritorialização", trabalhado profundamente por Deleuze e Guatarri- " do papel do diretor passa por essenciais mudanças em relação aos processos de criação onde todo o coletivo pode contribuir para o argumento de uma obra. Essa desterritorialização só é possível na evolução das relações entre os integrantes dos grupos, pautadas na confiança e na autonomia de cada artista. Em um processo de desterritorialização\reterritorialização constante, o diretor passe a não ser o único detentor do argumento, mas o condutor de um processo de criação que irá organizar e sistematizar a criação dos artistas, para que elas dialoguem harmonicamente na obra. Desta forma, citarei aqui algumas práticas de grupos que vivenciaram a criação coletiva e o contexto de onde ela surgiu para entender a aplicação do processo colaborativo em grupos atuais e nosso caso específico.

A criação coletiva surgiu na década de 70, se caracterizando pela descentralização da criação. Não estava mais ligada ao estilo de criação tradicional, onde um integrante do grupo tomava a frente do projeto, fosse ele diretor, dramaturgo, ator ou outro artista, mas, agora, propunha uma ampla participação de todos envolvidos, desde a escolha do tema, a ser discutido inicialmente, até a concepção final do espetáculo.

Em nosso coletivo, todos participavam na discussão sobre cenário, figurino, iluminação, encenação, atuação. Ou seja, a construção do espetáculo se dava coletivamente. Esta característica de descentralização das funções e em todas as propostas cênicas, de diferentes áreas (cenário, figurino etc.), discutidas por todos integrantes, era resultante da experimentação de um novo processo criativo, no qual os créditos, de responsabilidade de todos, eram dados ao coletivo, e não somente à figura de um diretor. Não haveria mais um responsável por escolher um texto, definir uma concepção e convidar os demais artistas para executarem a proposta pré-estabelecida.

Henrique Buenaventura (2006) relata experiências vivenciadas em dez anos de trabalho no Teatro Experimental de Cali (TEC), onde, em determinado momento este grupo começou a realizar alguns questionamentos em relação ao seu processo criativo. Para Buenaventura, a criação coletiva surge como um processo mais participativo dos atores que lutam contra a alienação dentro do

processo criativo. A partir de então, surge o questionamento da autoridade do diretor, pois mesmo no modo tradicional de criação os atores pudesse dar suas sugestões, a concepção final da obra estava centralizada nele, o diretor. Diante deste questionamento e da experimentação de novas dinâmicas de criação, foram feitos experimentos com improvisações, onde os atores conquistariam uma maior participação na produção do material criativo. A partir do momento em que os experimentos com improvisações se intensificaram, a figura do diretor começou a ficar cada vez mais contraditória e fragilizada, uma vez que o processo começava a ganhar um caminho de direção coletiva, onde o ponto de partida eram as improvisações. Desta forma, não haveria mais a necessidade do diretor como o interlocutor entre o texto trabalhado e os atores. O método citado por Buenaventura passa por várias etapas de análise de texto, identificação da fábula, improvisações e estímulos. Como a intenção aqui é realizar um apanhamento histórico sobre um método que veio a influenciar os processos de criação da Cia. Teatro de Riscos, busco somente levantar a essência da criação coletiva e do processo colaborativo, para depois associá-la a criação de “Quem Nunca Viu o Mar?”. Portanto, não entrarei em detalhes sobre as especificidades do método utilizado pelo Teatro Experimental de Cali.

Outro exemplo que contextualiza a criação coletiva, em um momento de questionamentos em relação aos procedimentos tradicionais de criação e de engajamento político, os artistas se posicionam com a visão de um mundo que aja mais em prol do coletivo e intervenha no seu modo de criação, como é a prática do grupo *La Candelaria* (Bogotá – Colômbia), fundado no ano de 1966.

Santiago

(1994), ao relatar o processo de criação do grupo, exalta a importância de o artista estar conectado com a realidade política e social do país para dar início ao processo de criação. O tema, a criação do argumento e investigação devem estar baseados nesta realidade e as escolhas devem vir através de entrevistas, encontros, materiais literários e memórias.

Neste caso, não há uma definição de método, pois o grupo pretende desconstruir seu fazer artístico durante os acontecimentos na prática. Não é

necessário engessar o processo em fórmulas, pois, cada obra e cada grupo, têm suas particularidades, que serão descobertas no próprio processo. Para Santiago García (1994), a prática da criação coletiva está conectada à compreensão da importância de relacionar o fazer artístico com o engajamento político, na aproximação com a classe do proletariado, citando Anatoli V. Lunacharski:

O proletariado poderá expressar toda a originalidade deste recurso quando for capaz de construir para si seus próprios palácios, organizar nas praças das cidades gigantescos espetáculos, onde o espectador e o ator são misturados em uma única festa. Desta maneira, o recurso de criação coletiva, com a qual o proletariado foi educado no inferno capitalista, irá se manifestar com força total e todos os recursos de arte proletária: o amor pela ciência e tecnologia, um olhar mais abrangente sobre o futuro, o fervor combativo, o amor incansável pela verdade, irão adquirir, então, debruçando-se no âmbito da visão de mundo coletivista e da criação coletiva, uma expansão desconhecida e uma profundidade quase imprevisível. Tal está em suas características gerais, a estética do proletariado. (LUNACHARSKI apud GARCÍA, 1994, p. 48).

Foram aqui citados exemplos de um grupo que experienciou a criação coletiva, cada qual com suas particularidades. A grande crítica a este processo de criação é que como foi um processo muito experimental, que muitas vezes resultava em um longo e desgastante processo de discussão e luta de egos. Apontavam-se fragilidades no método, que terminavam "borrando" a ideia de coletivo criador, pois muitas vezes, o processo terminava se distanciando do que se pretendia ideologicamente, sendo centralizado nas mãos de um diretor ou outro integrante que tivesse maior participação na criação do que os demais artistas, como relata Luis Alberto de Abreu:

A criação coletiva possuía, no entanto, alguns problemas de método. Um deles era a talvez excessiva informalidade do próprio processo. Não havia prazos, muitas vezes os objetivos eram nebulosos e se a experimentação criativa era vigorosa, não havia uma experiência acumulada que pudesse fixar a própria trajetória do processo. Era, ainda, uma abordagem da criação totalmente empírica que se resumia, muitas vezes, em experimentação sobre experimentação. Por outro lado, talvez a ausência de alguém que pudesse organizar ideias, ações e personagens, todo material proveniente das improvisações num texto prévio - dramaturgos eram escassos na época - fez com que o diretor comumente concentrasse em suas mãos e em sua ótica, o resultado, a "amarração final", como se costumava dizer. Isso fazia com que o processo perdesse, em

determinado momento, seu caráter coletivo, assumindo a visão, ou a proposta de seu diretor. (ABREU, 2003, p. 2).

Dito isso, nos anos 90 surge uma nova vertente de experimentação, que bebe da fonte da criação coletiva: O processo colaborativo. Este, por sua vez, tem um olhar crítico das práticas que o influenciaram, afim de não cometer os mesmos erros e cair nas mesmas fragilidades que os grupos anteriores. Esta nova experimentação investe no aprofundamento das áreas, de modo que cada artista pode atuar com autonomia e será responsável por sua determinada função. Exemplo: Um cenógrafo poderá escutar e discutir com os demais artistas sobre a concepção de cenário. Contudo, após levantar os argumentos e finalizar a discussão, apenas ele será o responsável para levantar o cenário da melhor forma que julgar, de acordo com suas experiências na área. Deste modo, a relação horizontal entre os artistas continua sendo explorada, poupano-os de uma criação com hierarquias fixas.

Este processo começou a ser desenvolvido por grupos de pesquisa teatral, tendo como destaque no Brasil, o Teatro de Vertigem e, com o passar dos anos, esta prática foi se intensificando, juntamente com o movimento de teatro de grupo. Acredito que muitos grupos que trabalham com o processo colaborativo, hoje em dia, o escolheram por ser um processo democrático de criação, onde a heterogeneidade de pensamentos é bem-vinda. Vejamos, portanto, a assertiva de Abreu, como quem corrobora, partindo da minha experiência:

O processo colaborativo tem se revelado altamente eficiente na busca de um espetáculo que represente as vozes, ideias e desejos de todos que o constroem. Sem hierarquias desnecessárias, preservando a individualidade artística dos participantes, aprofundando a experiência de cada um, o processo colaborativo tem sido uma resposta consistente para as questões propostas pela criação coletiva dos anos 1970: uma obra que reflita o pensamento do coletivo criador. (ABREU, 2003, p. 7).

Também o pesquisador Antônio Carlos de Araújo Silva (2008) cita outro ponto crucial para a escolha deste processo: a maneira como ele pode ser expandido para toda a lógica de administração de um grupo. Desta forma, a colaboratividade não se limita à criação, mas se encontra também no funcionamento da rotina de um grupo, no seu modo de produção marcado por

uma gestão coletiva e horizontal, similar à de uma cooperativa. Todas as decisões tomadas pelo grupo passam por uma mesa de discussões anteriormente. Normalmente, a divisão dos cachês é igualitária, assim como a criação, uma forma de valorizar a função e participação de cada integrante do grupo:

Portanto, o que ocorre em um processo desta natureza – como também ocorreu na criação coletiva – é o controle e a socialização dos meios de produção por parte dos integrantes do coletivo. Como defende Walter Benjamin, o trabalho do “autor consciente das condições da produção intelectual contemporânea [...] não visa nunca a fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, a dos meios de produção” . Nesses processos, por conseguinte, os artistas – ou uma parte significativa deles – são também produtores e administradores, tanto do projeto quanto do espetáculo. (SILVA, 2008, p. 64).

Assim como na criação coletiva, não existe um método único para ser trabalhado no teatro colaborativo, mas há algumas características que são recorrentes nos grupos e que são importantes de serem colocadas. Luis Alberto de Abreu fala sobre os elementos essenciais. O público e a cena. Partindo da ideia de que o fenômeno teatral somente se concretiza no momento em que se relaciona com o público e, por ser uma arte efêmera, cada relação se distingue das demais, ou seja, os argumentos e conceitos estéticos são criados, pensando em um referencial concreto, que é a relação do trabalho com o leitor espectador. E o dramaturgo se pergunta: Que impacto este espetáculo pode ou quer levar para determinado público? Com quem queremos dialogar? Quem é o nosso público-alvo? O que esperarmos do público, enquanto um processo coletivo e\ou colaboracionista?

Aparentemente situar o fenômeno teatral na relação efêmera do espetáculo com o público é uma obviedade. No entanto, essa obviedade produz profundas mudanças. De um lado recoloca o público como elemento importante a ser levado em conta no processo de criação. De outro, afasta a ilusão narcisista de que toda complexidade do fenômeno teatral possa ser reduzida a um único artista (seja ele dramaturgo, diretor, ator ou outro qualquer). (ABREU, 2003, p. 3).

Deste modo, a arte teatral, nesse contexto, se dá na relação da expressão artística com o público e no trabalho coletivo. A totalidade do fenômeno teatral não está na aparição de um artista especial ou em torno dele, mas no compartilhamento entre coletivos: os artistas e o público.

Dentre as inúmeras maneiras de se conduzir um processo criativo por este caminho, vale citar também a improvisação. Além dos objetivos ideológicos, a criação de cenas é uma etapa imprescindível para produzir uma obra. Ou seja, todos os pensamentos estéticos e ideias de execução de cenas têm que aparecer na prática. Seja como um trecho inicial de uma dramaturgia, um desenho de cenário ou o princípio de uma cena individual ou coletiva. A proposição prática é fundamental para que o grupo não fique somente na mesa de discussão. Para isso, etapas de improvisação de cenas são recorrentemente utilizadas e consideradas uma ferramenta determinante para a condução prática.

O Teatro de Vertigem, por exemplo, faz pesquisas de campo como ferramenta para a descoberta das personagens. São realizadas pesquisas através de encontros, vivências com determinados locais ou comunidades, contato com diferentes estruturas arquitetônicas relacionadas ao que se está trabalhando. Estas experiências podem ser feitas de modo individual ou em grupo e podem ser registradas com filmadoras ou afins, em blocos de notas ou por um "pesquisador-observador". Mas necessariamente, estas vivências têm que ser convertidas em um material prático, a ser apresentado para o grupo em forma cênica. Desta maneira, as improvisações podem dar início a essa transformação do material pesquisado em cena. A improvisação é o caminho para a ação prática.

As improvisações também são utilizadas no *Teatro de Vertigem* para o desenvolvimento da dramaturgia, organização dos materiais colhidos no momento inicial do trabalho, construção das personagens, ocupação espacial. Em determinado caminhar do processo, elas são determinantes para o mapeamento e aprofundamento de temas a serem discutidos, a fim de testar várias possibilidades, através da prática de "tentativa-e-erro", até obter um amadurecimento da concepção da obra.

Dadas estas características sobre a criação coletiva e o processo colaborativo, volto a analisar o processo de *Quem Nunca Viu o Mar?*, colocado pelo grupo como um trabalho de direção coletiva. Farei um resgate de como

foram dados os procedimentos de criação em três pontos: Cenário/ figurino/ iluminação, dramaturgia e direção.

Após a escolha do texto que nortearia o processo, nos subdividimos em subgrupos, onde cada um era responsável por uma área diferente. Dividimos os grupos em cenografia, dramaturgia, figurino, produção e música, de acordo com a afinidade de cada integrante. O grupo definia propostas relacionadas à sua área, levava para o coletivo, discutíamos e posteriormente, o mesmo grupo ficava responsável por aprimorar a proposta, levando em consideração o que foi compartilhado.

Paralelamente, produzíamos cenas em duplas e grupos, a partir de estímulos trazidos pelo texto de Mia Couto. Após os primeiros experimentos, decidimos que a estética do trabalho se inspiraria em brincadeiras de improvisar barracas ou cabanas para contar uma história. Começamos a propor cenas, pesquisamos elementos possíveis para a montagem dessa barraca e como, imaticamente, ela poderia se modificar e ganhar outros desenhos e significados no decorrer do espetáculo.

6.1 Cenário, Figurino e Iluminação

Depois de muitas improvisações, erros e acertos, o grupo da cenografia optou por fazer a barraca com vassouras, pois poderiam ser trocadas de lugar e configurar outros formatos para além da barraca. Paralelamente, a pessoa responsável pelo figurino realizava testes com tecidos, os quais pudessem tanto compor na criação da indumentária, como contribuir para o cenário. Figurinista e responsáveis pelo cenário elegeram as cores que seriam trabalhadas e materiais que dialogassem visualmente. A iluminação foi decidida depois que o trabalho já estava com as cenas montadas, ficando definida somente dias antes da estreia. A conclusão a que chegamos sobre este último item, após a estreia, foi que o grupo tinha uma lacuna técnica nesta

área. Desta forma, após algumas apresentações, contratamos um iluminador para desenhar uma nova proposta para o trabalho.

6.2 Dramaturgia e Encenação

A obra de Mia Couto sugere o poder das palavras e do sonho, da imaginação. Desta forma, resolvemos trabalhar com materiais que nos remetessem ao mar para provocar lembranças, imagens e sensações relacionadas a este universo. Para tal feito, os atores que também trabalhavam como educadores do ensino infantil levaram para seus alunos a pergunta: - Do que é feito o mar? Os alunos traduziram este questionamento em desenhos, que se tornaram material de pesquisa para nossa criação. Casando estes materiais com as experiências das nossas infâncias, cada ator escreveu um relato sobre a primeira vez que viu o mar.

O grupo da dramaturgia era o responsável pelo recolhimento destes materiais, organização e criação do texto. Depois das primeiras experimentações, que definiram a estética e temas que trabalhariámos dramatúrgica e visualmente, nos dividíamos em grupos e produzíamos cenas, de acordo com a ordem cronológica com o texto original. Após a apresentação de um esboço de cena, o dramaturgo elaborava um texto, que seria trabalhado no aprimoramento das cenas. Concomitantemente, testes com projeções e manuseamento das barracas eram realizados.

A pesquisa das diferentes camadas narrativas se dava pela narrativa verbal, pela escolha dos vídeos projetados, composição musical e corporal. Os vídeos escolhidos se propunham a contar histórias semelhantes da personagem “Maria Poeirinha” e a construir imagens que nos remetiam ao mar. Precisamos aprender a manusear e a procurar referências de *video-mapping* para a composição deste elemento na obra. As músicas escolhidas também tinham uma sonoridade e letras relacionadas ao mar. Uma das músicas foi composta pelo próprio grupo, com a mesma característica relacionada ao

conteúdo. Todas as músicas se relacionavam com uma coreografia executada pelo grupo.



Apresentação de Quem Nunca Viu o Mar?

Em cena: Nayla Faria, César Mazari, Marcelo Evangelisti, Rafael Ravi e André Doriana.

Teatro Santa Rosa/ Ribeirão Preto, 2017

Créditos: Thayse Guedes

6.3 Direção Coletiva

Uma vez que a dramaturgia estava pronta e os elementos do cenário já tinham sido definidos, trabalhamos mais precisamente com a direção das cenas. Algumas delas, principalmente as danças, eram propostas por duplas e trios e, posteriormente, tínhamos o desafio de coletivizá-las. O grupo que levava a proposta replicava para os demais e ficava responsável por “limpar” a cena, até o momento em que só uma pessoa ficava de fora para ver a dimensão do que precisava ser trabalhado. Nas cenas que não eram compostas por todo o grupo, quem estava de fora, no momento, fazia a direção. Portanto, essa última foi realizada a partir do rodízio entre as pessoas que ora atuavam e ora dirigiam.

O que se destaca nesta montagem é como o grupo conseguiu se organizar em um trabalho colaborativo e sem a figura central de um diretor. A

falta dessa figura central gerou um processo muito desgastante para os atores, pois a todo o momento havia discussões intermináveis sobre as cenas. Chegávamos ao ponto de ter que realizar votação em relação a algumas escolhas, quando não chegávamos a um consenso. Tivemos que trabalhar com a aceitação do argumento do outro, ora defendendo algumas ideias, ora apenas cedendo. Tivemos que desenvolver um olhar de fora para quem estava dentro da cena. Com o tempo, aprendemos a perceber a hora de parar o debate e partir para a ação e confiar, aos grupos responsáveis, que fizessem seus trabalhos.

Como não tínhamos a figura do diretor presente, julgamos necessário realizar um ensaio aberto e convidar alguns artistas para nos dar o feedback. Este encontro foi muito rico, não somente pela devolutiva, mas também por dois pontos: conseguirmos ter uma noção de logística e organização, que a peça necessitava e, além disso, foi um estímulo para conseguirmos sair um pouco do campo da discussão e criar as cenas na prática, como também resolver os imprevistos que apareciam durante a criação das cenas. Algumas devolutivas foram pontuais em relação à atuação, deslocamento no espaço cênico e manuseamento do cenário. Outras faziam provocações em relação à linguagem e alusão à faixa-etária de público. Concordamos ser providencial levar em conta os comentários e filtrar o que nos interessava, naquele momento, para a finalização da obra. Voltamos para a sala de ensaio e finalizamos a montagem.

O resultado desse exercício de convivência e colaboração, embora desgastante, foi muito rico, não somente em relação ao espetáculo criado, o qual, por uma veia poética e lúdica, discutiu a questão da morte e da imaginação, mas também pelo próprio processo, fundamental para o amadurecimento do grupo e para que algumas pessoas conseguissem perceber que não gostariam de trabalhar com teatro, mesmo tendo passado por uma faculdade. Após esse ano, algumas pessoas saíram do grupo e encontraram outros caminhos. Começamos a nos aprimorar como atores dentro daquele coletivo, afinamos nossas relações com o grupo e entendemos onde encontrar nossas fragilidades e habilidades. Uma pergunta norteava o

coletivo: qual era a nossa potência enquanto grupo e como poderíamos nos aprimorar com o passar das apresentações, nos vimos diante da necessidade de convidar profissionais relacionados a algumas áreas específicas para aperfeiçoar o trabalho, pois não conseguíamos tecnicamente colocar em prática todas as ideias que almejávamos. Assim foi com o iluminador e, posteriormente, com a entrada de uma atriz que tinha uma experiência musical diferenciada.

Em 2017, cinco anos após a primeira montagem do trabalho, a Cia. decidiu remontá-lo, repensando alguns elementos de cena. Este momento casou com a minha ida para Franca, portanto, a remontagem foi configurada somente para os atores que estavam presentes. As projeções foram retiradas, pois tínhamos muita dificuldade de apresentar em espaços alternativos sem estrutura e equipamento ideal, além de não termos habilidade técnica para realizarmos mapeamentos muito sofisticados. Em compensação, a nova integrante do grupo, com formação musical potencializou a presença da música no trabalho, que passou a ser totalmente executada ao vivo. Também foi realizada uma parceria musical com o compositor Evandro Navarro, autor da música que finaliza o espetáculo, intitulada *Sal das águas*.

Diferente do que aconteceu no primeiro momento em termos de discussão, os integrantes do grupo conseguiram com muito mais rapidez e menos desgaste remontar o trabalho. Mesmo levando em consideração que seria menos complexo, pois o trabalho já tinha uma estrutura a ser seguida, acredito que a “facilidade” na remontagem se deu pelo tempo de trabalho e dinâmica que o grupo adquiriu no seu percurso de oito anos.

Todos estes trabalhos, muito distintos em termos de espacialidade e conteúdo dramatúrgico, trazem aspectos comuns que norteiam a pesquisa do grupo até o atual momento: O coletivo em cena e coralidade, execução de música ao vivo, o risco, a relação com outras linguagens artísticas, como dança, música e *video-mapping*, a desconstrução, simultaneidade e textos narrativos (com exceção de *[Querereres]*).



Apresentação de Quem Nunca Viu o Mar?

Em cena: César Mazari, Rafael Ravi, André Doriana e Marcelo Ribeiro

Local: SESC Ribeirão Preto/SP, 2013.

Créditos: Bárbara Alencar.

Finalizo o capítulo com esta imagem da última cena de *Quem Nunca Viu o Mar?*, acompanhada de um trecho de *Sal das Mágicas* (Evandro Navarro): “Quem chorou no mar | tinha tantas mágicas | pra conseguir salgar | tanto assim as águas | Alguém com saudade | de alguma sereia | morreu na praia | salgando areia.”

7. CONCLUSÃO - O que resulta dessa memória

[...] ao discutir o papel da memória, seleção de imagens, ele abre um espaço para o papel do corpo como receptor de lembranças de imagens. (BERGSON, 2006, p. 12).

Chegando à *incompletude* dessa dissertação, pois ao descrever e ler algumas montagens das quais participei na Cia Teatro de Riscos, cuja sede fica em Ribeirão Preto (gosto de repetir de onde somos), é notório que poderia ter mergulhado nas questões, às quais me comprometi a fazer, como as provocações desencadeadas pelo tema da nudez e destacando, durante o procedimento de criação, metodologias de criação tanto proporcionadas pelo diretor Carlos Canhameiro, como também as investidas dos atores que passaram pela vivência de criar de verdade, como diz Óscar Cornago (2009). Creio que, no contexto de sempre querer mais e, certamente, poderia ter feito mais, meu tempo chegou ao fim. Ao fim para esse momento, mas início de uma descoberta que está para além dos prazos e métodos acadêmicos.

Na medida em que fui trazendo a memória dos principais processos criativos, vejo que eles contribuíram sobremaneira para me tornar a profissional que sou. Não que seja muita coisa. Mas sou uma atriz. Não estive como atriz. E essa formação se desenvolveu quando precisei trazer experiências práticas que estavam muito ligadas à intuição e estímulos guiados pelos nossos mentores, em especial pelo diretor Carlos Canhameiro e pelo maestro Sergio Alberto de Oliveira. Precisei também destacar conflitos, erros e acertos que compartilhamos dentro de um grupo de teatro. O que é normal, pois assim se dá um processo de aprendizagem dentro dos coletivos.

Tudo isso se configurou como um movimento estranho para mim e que, no início, foi uma dificuldade: falar em primeira pessoa, neste momento, pois havia participado de uma formação pautada no trabalho de grupo e mais, por falar de uma experiência que atravessou meu corpo pelo viés mais conflitante

para a sociedade: o da nudez. Assim posto, a memória que descreve os movimentos de criação, por vezes repetitivos, é marcada, literalmente, pelo meu corpo, cuja lembrança me levou para momentos fragmentários que me carregaram, por vezes, à deriva, com turbulências de impressões e leituras do processo de criação.

Digo aos meus colegas de grupo que gostaria de fazer mais para a memória de nosso fazer artístico, no entanto, além da falta de registros, memória e tempo, foi necessário fazer um recorte temático e, para dar continuidade ao trabalho acadêmico, precisamos nos organizar com tempo, metodologia e nos cercar de vozes que pesquisam sobre o assunto, posto não estarmos sós e nem termos descoberto a pólvora, mas a ajudamos a acender o estopim. O acúmulo de informações que trazemos, como resultado de encontros, erros cometidos e acertos, merece ser divididos.

Acredito que uma das principais características dos trabalhos do grupo que analiso é o engajamento político que as obras apresentam. Demorou um tempo para perceber que este engajamento não estava somente ligado ao conteúdo que gostaríamos de falar, mas também à forma com que o grupo se organizou e como lidou com os procedimentos utilizados na condução da criação. Desde o primeiro trabalho que experimentamos, ainda no âmbito da universidade, sempre nos identificamos com processos colaborativos, com base em um diálogo entre atores e diretores que traziam horizontalidade e autonomia de criação para os atores.

A atriz Nayla Faria²⁵ registrou, em entrevista, que o processo de criação de *O Horácio*, por exemplo, indicou a ela uma possibilidade de fazer teatro de uma maneira que ela nunca havia entrado em contato. Na aula de interpretação, o professor Carlos Canhameiro nos dividia em grupos e passava, para todos, o mesmo trecho da dramaturgia que estávamos trabalhando. Durante a semana que se seguia, construímos uma cena, cada grupo, para apresentar na próxima aula. Daquelas cenas, o professor resgatava elementos

²⁵ Entrevista concedida à Thayse Guedes em agosto de 2018.

que fossem compor o trabalho. Durante este processo, ia inserindo seu toque estético, com uma roupagem que dialogava com o teatro contemporâneo.

Ao longo do processo, fomos nos identificando com essa linguagem e construindo cenas que olhassem para o mesmo lugar estético. Esta teria sido sua primeira “transformação” em relação à experiência que havia adquirido no período anterior à faculdade. Para ela, se tratava de uma relação entre um novo jeito de fazer teatro, onde o ator era mais ativo e propositivo na criação, com uma nova possibilidade estética a ser explorada.

Acredito ser, esta horizontalidade na criação, uma escolha que não somente interfere no resultado do trabalho, mas questiona meios de produção tradicionais e como artistas, aos poucos, fomos construindo um posicionamento contrário a trabalhos, nos quais o diretor, como já colocado, aparecia como o detentor de toda a criação da obra, e os atores como meros executores. Esta postura parece cada vez mais estar ausente no cotidiano do teatro de grupo. Mas nos deparamos com profissionais com este perfil e isto nos incomodava. Muitas vezes, o diretor tinha uma visão crítica em relação a líderes autoritários na sociedade, mas não enxergava seu próprio meio de produção, onde para ser respeitado, precisava se tornar em um opressor. Portanto, considero que se questionamos o autoritarismo na sociedade, temos que pensar e repensar a nossa forma de criação. Por isso apostamos em uma experiência de Direção Coletiva em *Quem Nunca Viu o Mar?* e o grupo continua apostando na criação a partir do processo colaborativo, sempre contando com a colaboração do Diretor Carlos Canhameiro e do Maestro Sergio Alberto de Oliveira. Foi muito importante nos espelharmos em grupos, como o Teatro de Vertigem, que se consolidaram a partir dessas experiências e as multiplicaram para os demais, nos mostrando que era possível. Este fazer teatral, para mim, é uma atitude política.

No campo estético, precisávamos passar por experiências onde pesquisaríamos o conteúdo político sob o ponto de vista de Bertolt Brecht até chegar a uma narrativa que propunha uma abordagem contemporânea, com o estudo de *O Horácio*, de Heiner Müller. Este primeiro trabalho foi fundamental

para que expandíssemos nossos horizontes de possibilidades de criação. Até então, poucos ali haviam tido contato com o teatro contemporâneo. A condução do professor nos fez desenvolver uma autonomia no que tange à criação. E a discussão de *O Horácio* sobre o comportamento de um indivíduo em detrimento de um coletivo nos atravessou de tal maneira, que resultou na criação de um grupo. Muitos “erros e acertos” praticados no início da criação do grupo não couberam aqui. Foi preciso compilar o que estava mais latente na memória.

Em *Tentativas Contra a Vida d’Ella* (Martim Crimp), nos relacionamos com um texto que refletia ações rotineiras da sociedade, por meio de cenas fragmentadas, proposições que radicalizavam o tormento e a exaustão física dos atores e uma simultaneidade que trazia à tona o excesso de informações. Muitas delas difíceis de digerir. Experimentamos o máximo de possibilidades que podíamos, naquele momento, para criação de cenas e, do paladar ao estomago, voltaram no refluxo, como vomito. Necessário para concluirmos um curso com a sensação de que vivenciamos intensamente o que ele poderia oferecer.

Já *Quereres* é o único trabalho do grupo produzido no ambiente universitário que circula até o presente momento. A busca pelo estado performativo no espaço público foi algo novo, até mesmo para aqueles que pesquisavam com outros núcleos o teatro de rua. O risco ali estava em outro lugar. Estava na relação direta com o público que não havia se programado para assistir a intervenção e nos imprevistos que a rua pode nos oferecer. Despedimo-nos das paredes da universidade.

Talvez por ter uma relação estética mais direta com a contemporaneidade e por nos sentirmos influenciados pelo fazer artístico do professor, mergulhamos nesta pesquisa de encenações e dramaturgias contemporâneas, que refletiam sobre a composição da sociedade, através de situações e acontecimentos colocados no palco, mas que também deram destaque para a subjetividade. Martim Crimp (2010) indica “Que cada situação

em palavras – os diálogos – se desvele contra um mundo específico – um desenho – que melhor exponha sua ironia”. E assim, buscamos fazer.

Esse novelo nos trouxe *Ofélia*, um trabalho no qual, de fato, consegui me entender corporal e sensitivamente. Desnudei-me. Percebi que não adiantava criticar um mundo, sem criticar e rever diariamente as minhas ações. Foi um processo formativo, antes de tudo. Quando colocamos um homem que não é transexual dizendo “Eu quero ser uma mulher”, abrimos uma porta imensa de discussão e aprendizagem sobre o que é ser mulher e em que contexto você diz isso. Não somente os homens envolvidos no processo precisaram se aproximar deste universo, para tentar encontrar um companheirismo, como as mulheres também tiveram que se questionar em relação aos seus papéis no cotidiano e se despir, para que conseguissem mostrar seu universo mais de perto. Mais de dentro mesmo.

Não se trata somente do discurso falado. Recordo-me de uma discussão sobre como lidaríamos com a nudez nos períodos em que as mulheres estivessem menstruadas. A discussão era se iríamos colocar um tampão ou se deixaríamos o sangue cair naturalmente. Alguns homens perguntavam: “mas não dá pra segurar e soltar depois?”, a gente ria. Há situações em que, biologicamente, há um mundo de diferenças entre nós. Em especial às relacionadas ao corpo. Mas, pelo menos o exercício, em sua tentativa, era fundamental para alcançarmos uma confiança e um mesmo horizonte sobre o trabalho. E de alguma forma, subjetivamente, esta experiência interferiu na sua potência.

Desta maneira, longe de ter a intenção de criar fórmulas, acredito que esses processos, trilhados pela nossa história, são base para a análise de um trabalho que é resultado de uma resistência em se manter fazendo teatro com poucos recursos financeiros e sem reconhecimento da maior parte da população e do poder público. *OFÉLIA/Hamlet rock\ACHINE*, para mim, significou a concretização de todas as escolhas e renúncias da Companhia que antecederam a montagem.

O que todo esse processo construiu como experiência para mim? Eis a pergunta que me foi feita no exame de qualificação e que retorna aqui, na epígrafe que selecionei e coloquei na introdução. A questão, para mim, foi respondida durante as análises que apresentei.

Documentar estes oito anos de convívio e aprendizagem com um mesmo núcleo de pessoas significou efetivar um registro de procedimentos que são fundamentais para os processos pedagógicos que conduzo hoje em dia, como Orientadora de Artes Cênicas dos cursos livres de teatro do Sesi Franca e que podem ser úteis para outros profissionais da área.

Muitas outras experiências, para além da Cia. Teatro de Riscos, que influenciaram a minha formação não foram colocadas aqui e, embora não precise registrar que a formação profissional não se dá apenas entre as paredes de uma academia, são exatamente essas paredes que dão chancela para o registro e reconhecimento de uma prática tão importante para mim.

Quando temos uma relação muito intensa com nossos companheiros de trabalho, a fronteira entre vida profissional e pessoal vai sendo borrada e tudo vai se tornando uma coisa só. Compartilhamos momentos de conquistas, renúncias, revoltas e discussões que contribuíram, e contribuem ainda, para o nosso amadurecimento, não somente profissional, mas como pessoas de bem. Portanto, o que está aqui foi composto por várias vozes, mesmo que neste momento esteja documentado apenas pela minha lembrança e pautada nas leituras que realizei durante o curso.

Acredito que, em todas as experiências que trouxe aqui, busquei descrever passagens e sensações que possam servir para inspirar grupos que estão em formação, embora sejam comuns a muitos processos criativos de teatro de grupo.

Não há nada de novo para uma pessoa de teatro. E também por isso, não somente pelo tempo, não me debrucei em uma discussão sobre o teatro contemporâneo, teatro colaborativo, a querela entre o pós-dramático e o performático, pois entraria em outras bifurcações que esse trabalho até

aceitaria, mas com uma incursão mais amadurecida. Sempre correndo riscos, não aceitei esse desafio.

Todavia, como resultado dessa experiência, digo que ela ganha vida em meu cotidiano. Ele acontece, diariamente, memórias vão sendo criadas, recriadas e outras ficando opacas. Espaços são construídos e conquistados.

Com a resistência diária em se manter fazendo teatro, o grupo conseguiu ao longo dos anos fazer parte de coletivos que movimentavam a cultura na cidade. Desenvolvemos laços com outros grupos, que fortaleceram as nossas relações. Fruto disso, criamos um espaço alternativo com outros dois grupos de teatro, onde realizávamos ensaios, intercâmbios artísticos e abrímos o espaço para apresentação de trabalhos de todo o Brasil, mas em especial, do interior paulista. Depois vimos a oportunidade de ocupar um patrimônio cultural tombado (Cerâmica São Luiz), para que ele não perdesse a força e fosse cedido para o setor e interesses privados. Ajudamos a fortalecer um movimento que conseguiu adquirir recursos públicos para revitalizar este patrimônio.

Tivemos a oportunidade de participar de um intercâmbio com centros culturais da Bolívia nas cidades de Santa Cruz de La Sierra e Cochabamba. Descobrimos um mundo muito mais fragilizado que o nosso, mas com uma cultura incrível no que tange à sua diversidade. Questionamos-nos sobre o teatro que fazíamos e para quem. Questionamo-nos, antes de pensar sobre teatro, sobre o nosso estilo de vida e percebemos como o Brasil é privilegiado dentro da América Latina. Ganhamos nosso primeiro prêmio estadual para montar um espetáculo.

A minha história com o grupo termina aqui, mas o que fica são todas essas experiências, replicadas por cada integrante, alguns aplicando em seus procedimentos pedagógicos como professores de cursos livres, técnicos ou oficinas, outros escrevendo ou fazendo os dois, como é o meu caso, para os que começam agora se sentirem inspirados a trilhar seus próprios caminhos e para nos dar fôlego de continuar movimentando o teatro de grupo do interior de São Paulo.

Mais uma vez, repito. É preciso registrar o percurso. O artista vive em um universo de apagamentos e nós, artistas e pesquisadores, temos essa tarefa política. Assim, finalizo este trabalho parafraseando a mesma citação que o abriu: “[...] Quem nos conduzirá em suas (memórias, inclusão minha) bifurcações e atalhos?”

Que venham outros.



Apresentação de *Querer*es

Em cena: Nayla Fraria, Daniela Reis, Marcelo Ribeiro, Renan Perin e Kauan Puga

Praça XV, Ribeirão Preto/SP, 2012.

Créditos: Renata Prado.

8. REFERÊNCIAS

ABREU, Luis Alberto de. Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. **Cadernos da ELT**, Ano I, Nº 0, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Editora Argos, 2009.

ARANTES, Paulo. **O Novo Tempo do Mundo**. São Paulo: Boitempo, 2014.

ARANTES, Paulo. **A condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1983.

ARTHAUD, Antonin. O teatro e a peste. IN: **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes: 1993.

BALANÇA CAIXÃO. Disponível em <<http://mapadobrincar.folha.com.br/brincadeiras/cantadas/152-balanca-caixao>>. Acesso em 26 de setembro de 2018.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. Conferência pronunciada no instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. WMF M. Fontes, 2006.

BOGART, Anne & LANDAU, Tina. **O livro dos Viewpoints: uma guia prático para viewpoints e composição.** Organização, tradução e notas de Sandra Meyer. São Paulo: Perspectiva, 2017.

BONFITTO, Matteo. **Tecendo os Sentidos: A dramaturgia como textura.** Pitágoras 500 (Unicamp), Vol.1, Outubro, 2011.

BORNHEIN, Gerd. **Brecht: a Estética do Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

BOSI, Ecléa. **Lembranças de Velhos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Diáletico.** Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1967.

BRECHT, Bertolt. **Estudos Sobre Teatro.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BUENAVENTURA, Enrique; VIDAL, Jacqueline. Notas para um método de criação coletiva. **Revista Camarim. São Paulo: Cooperativa paulista de teatro**, p. 30-42, 2006.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares.** Uberlândia: Edufu, 2011.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade.** Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. UNESP, 1995.

CATALÃO, Marco. Crítica e ficção na análise do teatro contemporâneo. **Sala Preta**, v. 14, n. 2, p. 143-152, 2014. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v14i2p143-152>

COHEN, Renato. Cartografia da cena contemporânea, matrizes teóricas e interculturalidade. **Sala Preta**, v. 1, p. 105-112, 2001. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v1i0p105-112>

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CORNAGO, Óscar. Atuar "de verdade". A confissão como estratégia cênica. In: Revista Urdimento: 2009.

DAL FARRA. Alexandre, org. MARIANO, Clayton, org. OLIVEIRA, Ligia,org. **São Paulo-Berlim em cena./Tablado de Arruar**. São Paulo: Hedra, 2010.

DE CAMPOS, Álvaro; BERARDINELLI, Cleonice. **A passagem das horas**. Impr. Nacional-Casa da Moeda, 1988.

DE MARINIS, Marco. Corpo e Corporeidade no Teatro: da semiótica às neurociências. Pequeno glossário interdisciplinar. **Revista Brasileira de Estudos da Presença [Brazilian Journal on Presence Studies]**, v. 2, n. 1, 2012.

DUCHAMP, Marcel. **O Ato Criador** In: BATTCOCK, Gregory. A Nova Arte. São Paulo. Perspectiva: 2004.

ECO, Umberto. A obra aberta. 2^a edição. 1976.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, v. 8, p. 235-246, 2008. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246>

FEIX, Tania Alice. O teatro na pós-modernidade: uma tentativa de definição estética. **Artefilosofia**, n. 2, p. 180-191, 2017.

FÉRAL, Josette. Por una poética de la performatividad: el teatro performativo. **Investigación Teatral**, v. 7, n. 10-11, 2017.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GARCÍA, Santiago. **Teoría y práctica del teatro**. Ediciones Teatro La Candelaria, 1994.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GUATTARI, Félix; DELEUZE, Gilles. Mil platôs. **Capitalismo e Esquizofrenia.** Rio de Janeiro, v. 34, 1996.

GUINSBURG, J; BARBOSA, Ana Mae, org. **O Pós-Modernismo.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

HIBISCUS. Disponível em <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Hibiscus>> Acesso em: 05 de agosto de 2018.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção.** Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IZARRA, Laura P. Zuntini de, org. **Pós-modernidade e utopia na RDA. A literatura da virada do século: fim das utopias?** São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

KONESKI, A. P. Corpo visual e corpo performático: experiência das artes. In: Edélcio Mostaço; Isabel Orofino; Stephan Baumgärte; Vera Collaço. (Org.). **Sobre Performatividade.** Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009, v. 1, p. 243-265.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht: Um Jogo de Aprendizagem.** São Paulo: Perspectiva, 1991.

KOUDELA, Ingrid Dormien org. **Heiner Müller: O Espanto no Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

LEHMANN, Hans Thies. **O Teatro pós-dramático.** São Paulo: Cosac Naifi, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. Escritura Política no Texto Teatral: **ensaio sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahnn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles; DO VAZIO, A. Era. **ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo,** Relógio D'Água, Col. **Antropos, Lisboa**, 1988.

MÜLLER, Heiner. **Guerra sem batalha: uma vida entre duas ditaduras.** Estação Liberdade, 1997.

MÜLLER, Heiner. **Quatro textos para teatro.** São Paulo: Hucitec, 1987.

MÜLLER, Heiner. **O Espanto no Teatro.** 2003.

NANCY, Jean-Luc. **Corpo, fora.** Rio de Janeiro, v. 7, p. 99, 2015.

PAVIS, Patrice: **O Teatro no Cruzamento de Culturas.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

RENAUX, Marcos. O mundo da utopia. E como é possível, num mundo desses, ter-se alguma esperança?. Folha de São Paulo, São Paulo, 28 de janeiro de 1996. Caderno Mais.

RODRIGUES, Márcia Regina. **Traços épico-brechianos na dramaturgia portuguesa: O render dos heróis, de Cardoso Pires, e Felizmente há luar!, de Sttau Monteiro.** São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

RÖLL, Ruth Cerqueira de Oliveira. **O Teatro de Heiner Müller: Modernidade e Pós-Modernidade.** São Paulo: Perspectiva, 1997.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico.** São Paulo: Perspectiva, 1985.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o Teatro Contemporâneo.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.) **Epistemologias do Sul.** Coimbra: Edições Almedina S.A, 2009.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo. **A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. 2008.** 2008. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) –Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo. A Encenação Performativa. São Paulo: **Sala Preta**, V.8, 2008.

TEATRO DE RISCOS, Cia. **OFÉLIA/hamlet rock\ACHINE [multicam]**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CVZ_muXYndw&feature=youtu.be. Acesso em: 07/07/2016.

TEATRO DE RISCOS, Cia. **OFÉLIA/hamlet rock\ACHINE [teaser]**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ddTyXYv7_GY. Acesso em: 07/07/2016.

VENDRAMINI, José Eduardo. O teatro de origem não-dramatúrgica. **Sala preta**, v. 1, p. 81-86, 2001.

Peças:

OFÉLIA/Hamlet rock\ACHINE. Direção de Carlos Canhameiro. Ribeirão Preto, 2016.

O Horácio. Direção de Carlos Canhameiro. Ribeirão Preto, 2010.

Tentativas Contra a Vida d'Ella. Direção de Carlos Canhameiro. Ribeirão Preto, 2012.

[Quereres]. Direção de Carlos Canhameiro. Ribeirão Preto, 2012.

Quem Nunca Viu o Mar?. Criação Coletiva. Ribeirão Preto, 2013.

Entrevistas concedidas:

CANHAMEIRO, Carlos. Entrevista concedida à Thayse Guedes em agosto de 2018.

FARIA, Nayla. Entrevista concedida à Thayse Guedes em agosto de 2018.

FERNANDES Nathália. Entrevista concedida à Thayse Guedes em agosto de 2018.

SANTOS, André. Entrevista concedida à Thayse Guedes em agosto de 2018.

9. ANEXOS

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Dissertação de Mestrado:

Eu, Nayla Faria Cardoso de Sá, com 27 anos de idade, fui convidada a participar de uma entrevista que tem como objetivo a contribuição para a dissertação RISCOS E HIBISCOS NA CRIAÇÃO CÊNICA DA CIA. TEATRO DE RISCOS: RIBEIRÃO PRETO-SP.

Fui informando que este estudo está sendo realizado pela Universidade Federal de Uberlândia, Através do Instituto de Artes Cênicas.

Estou consciente, após a leitura clara e pausada deste documento que minha participação no projeto se dará de forma livre e sem nenhum constrangimento a perguntas previamente lidas por mim (ou para mim), abordando questões sobre Processos de criação da Cia. Teatro de Riscos – Ribeirão Preto.

Fui informado que:

- A) Durante o processo da entrevista posso interromper o entrevistador para me esclarecer de qualquer dúvida que venha a ter.
- B) Minha participação na pesquisa é voluntária e se eu tomar a decisão de não participar não me trará qualquer prejuízo.
- C) Desde que eu solicite, o sigilo de minha identidade será completamente preservado.
- D) Minha participação neste estudo poderá beneficiar a pesquisa acadêmica, portanto a sociedade como o todo, ajudando na elaboração da dissertação **RISCOS E HIBISCOS NA CRIAÇÃO CÊNICA DA CIA. TEATRO DE RISCOS: RIBEIRÃO PRETO-SP.**
- E) Caso eu queira poderei saber os resultados desta pesquisa.
- F) Em caso de dúvida, posso me comunicar com a discente da Universidade Federal de Uberlândia, Thayse Lucas Guedes de Souza, autora deste projeto. Tel: (16) 99296 8215 e também posso fazer todas as perguntas que julgar necessárias ou registrar qualquer reclamação sobre o tratamento recebido pelo (a) entrevistador(a).

DECLARO QUE LI (ou leram por mim) ESTE CONSENTIMENTO E CONCORDO EM PARTICIPAR DA ENTREVISTA:

Uberlândia (MG), 01 de Setembro de 2018

.Assinatura do Entrevistado

Responsável pela entrevista:

Thayse Lucas Guedes de Souza

RG 57.974.064-X

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Dissertação de Mestrado:

Eu, André Luiz Cunha Santos, com 31 anos de idade, fui convidada a participar de uma entrevista que tem como objetivo a contribuição para a dissertação RISCOS E HIBISCOS NA CRIAÇÃO CÊNICA DA CIA. TEATRO DE RISCOS: RIBEIRÃO PRETO-SP.

Fui informando que este estudo está sendo realizado pela Universidade Federal de Uberlândia, Através do Instituto de Artes Cênicas.

Estou consciente, após a leitura clara e pausada deste documento que minha participação no projeto se dará de forma livre e sem nenhum constrangimento a perguntas previamente lidas por mim (ou para mim), abordando questões sobre Processos de criação da Cia. Teatro de Riscos – Ribeirão Preto.

Fui informado que:

- A) Durante o processo da entrevista posso interromper o entrevistador para me esclarecer de qualquer dúvida que venha a ter.
- B) Minha participação na pesquisa é voluntária e se eu tomar a decisão de não participar não me trará qualquer prejuízo.
- C) Desde que eu solicite, o sigilo de minha identidade será completamente preservado.
- D) Minha participação neste estudo poderá beneficiar a pesquisa acadêmica, portanto a sociedade como o todo, ajudando na elaboração da dissertação **RISCOS E HIBISCOS NA CRIAÇÃO CÊNICA DA CIA. TEATRO DE RISCOS: RIBEIRÃO PRETO-SP**.
- E) Caso eu queira poderei saber os resultados desta pesquisa.
- F) Em caso de dúvida, posso me comunicar com a discente da Universidade Federal de Uberlândia, Thayse Lucas Guedes de Souza, autora deste projeto. Tel: (16) 99296 8215 e também posso fazer todas as perguntas que julgar necessárias ou registrar qualquer reclamação sobre o tratamento recebido pelo (a) entrevistador(a).

DECLARO QUE LI (ou leram por mim) ESTE CONSENTIMENTO E CONCORDO EM PARTICIPAR DA ENTREVISTA:

Uberlândia (MG), 01 de Setembro de 2018

.Assinatura do Entrevistado

Responsável pela entrevista:

Thayse Lucas Guedes de Souza

RG 57.974.064-X

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Dissertação de Mestrado:

Eu, Nathália Fernandes da Silva, com 29 anos de idade, fui convidada a participar de uma entrevista que tem como objetivo a contribuição para a dissertação RISCOS E HIBISCOS NA CRIAÇÃO CÊNICA DA CIA. TEATRO DE RISCOS: RIBEIRÃO PRETO-SP.

Fui informando que este estudo está sendo realizado pela Universidade Federal de Uberlândia,

Através do Instituto de Artes Cênicas.

Estou consciente, após a leitura clara e pausada deste documento que minha participação no projeto se dará de forma livre e sem nenhum constrangimento a perguntas previamente lidas por mim (ou para mim), abordando questões sobre Processos de criação da Cia. Teatro de Riscos – Ribeirão Preto.

Fui informado que:

- A) Durante o processo da entrevista posso interromper o entrevistador para me esclarecer de qualquer dúvida que venha a ter.
- B) Minha participação na pesquisa é voluntária e se eu tomar a decisão de não participar não me trará qualquer prejuízo.
- C) Desde que eu solicite, o sigilo de minha identidade será completamente preservado.
- D) Minha participação neste estudo poderá beneficiar a pesquisa acadêmica, portanto a sociedade como o todo, ajudando na elaboração da dissertação **RISCOS E HIBISCOS NA CRIAÇÃO CÊNICA DA CIA. TEATRO DE RISCOS: RIBEIRÃO PRETO-SP.**
- E) Caso eu queira poderei saber os resultados desta pesquisa.
- F) Em caso de dúvida, posso me comunicar com a discente da Universidade Federal de Uberlândia, Thayse Lucas Guedes de Souza, autora deste projeto. Tel: (16) 99296 8215 e também posso fazer todas as perguntas que julgar necessárias ou registrar qualquer reclamação sobre o tratamento recebido pelo (a) entrevistador(a).

DECLARO QUE LI (ou leram por mim) ESTE CONSENTIMENTO E CONCORDO EM PARTICIPAR DA ENTREVISTA:

Uberlândia (MG), 01 de Setembro de 2018



.Assinatura do Entrevistado

Responsável pela entrevista:



Thayse Lucas Guedes de Souza

RG 57.974.064-X

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Dissertação de Mestrado:

Eu, Carlos Eduardo Canhameiro, com 41 anos de idade

fui convidado a participar de uma entrevista que tem como objetivo a contribuição para a dissertação RISCOS E HIBISCOS NA CRIAÇÃO CÊNICA DA CIA. TEATRO DE RISCOS: RIBEIRÃO PRETO-SP.

Fui informando que este estudo está sendo realizado pela Universidade Federal de Uberlândia, Através do Instituto de Artes Cênicas.

Estou consciente, após a leitura clara e pausada deste documento que minha participação no projeto se dará de forma livre e sem nenhum constrangimento a perguntas previamente lidas por mim (ou para mim), abordando questões sobre Processos de criação da Cia. Teatro de Riscos – Ribeirão Preto.

Fui informado que:

- A) Durante o processo da entrevista posso interromper o entrevistador para me esclarecer de qualquer dúvida que venha a ter.
- B) Minha participação na pesquisa é voluntária e se eu tomar a decisão de não participar não me trará qualquer prejuízo.
- C) Desde que eu solicite, o sigilo de minha identidade será completamente preservado.
- D) Minha participação neste estudo poderá beneficiar a pesquisa acadêmica, portanto a sociedade como o todo, ajudando na elaboração da dissertação **RISCOS E HIBISCOS NA CRIAÇÃO CÊNICA DA CIA. TEATRO DE RISCOS: RIBEIRÃO PRETO-SP**.
- E) Caso eu queira poderei saber os resultados desta pesquisa.
- F) Em caso de dúvida, posso me comunicar com a discente da Universidade Federal de Uberlândia, Thayse Lucas Guedes de Souza, autora deste projeto. Tel: (16) 99296 8215 e também posso fazer todas as perguntas que julgar necessárias ou registrar qualquer reclamação sobre o tratamento recebido pelo (a) entrevistador(a).

DECLARO QUE LI (ou leram por mim) ESTE CONSENTIMENTO E CONCORDO EM PARTICIPAR DA ENTREVISTA:

Uberlândia (MG), 01 de Setembro de 2018.



.Assinatura do Entrevistado

Responsável pela entrevista:



Thayse Lucas Guedes de Souza

RG 57.974.064-X