

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**O CICLO DA LUA DO GRUPO DE TEATRO ZABRISKIE:
LUAS E LUAS EM GOIÂNIA – 1995/2011**

ANA PAULA TEIXEIRA

**UBERLÂNDIA
2011**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
ANA PAULA TEIXEIRA

**O CICLO DA LUA DO GRUPO DE TEATRO ZABRISKIE:
*LUAS E LUAS EM GOIÂNIA – 1995/2011***

UBERLÂNDIA
2011

ANA PAULA TEIXEIRA

**O CICLO DA LUA DO GRUPO DE TEATRO ZABRISKIE:
*LUAS E LUAS EM GOIÂNIA – 1995/2011***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Kátia Rodrigues Paranhos.

UBERLÂNDIA
2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

- T266c Teixeira, Ana Paula, 1985-
 O ciclo da lua do Grupo de Teatro Zabriskie [manuscrito] : Luas e luas
 em Goiânia – 1995/2011 / Ana Paula Teixeira. - Uberlândia, 2011.
 179 f. : il.
- Orientadora: Kátia Rodrigues Paranhos.
 Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
 Programa de Pós-Graduação em História.
 Inclui bibliografia.
1. Grupo de Teatro Zabriskie - Teses. 2. Grupo de Teatro Zabriskie -
 Luas e Luas - 1995-2011 - Teses. 3. História e teatro - Teses. 4. Teatro
 brasileiro - Teses. 5. Commedia dell'arte. 6. Teatro infanto-juvenil
 brasileiro - Teses. I. Paranhos, Kátia Rodrigues. II. Universidade Federal de
 Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930.2:792

ANA PAULA TEIXEIRA

**O CICLO DA LUA DO GRUPO DE TEATRO ZABRISKIE:
*LUAS E LUAS EM GOIÂNIA – 1995/2011***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Kátia Rodrigues Paranhos.

Uberlândia, de agosto de 2011

Banca Examinadora

Dr.^a Kátia Rodrigues Paranhos – UFU

Dr.^a Maria Izilda Santos de Matos – PUC-SP

Dr.^a Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques – UFU

À mamãe, Aparecida e ao papai, Ademildo.

À minha irmã, Simone.

(Causas e motivos da minha existência.)

*Pela compreensão, pelo carinho, pelas conversas, pelos olhares de acolhida,
por estarem ao meu lado em todos os momentos, desde o início da minha
curiosidade e desejo de conhecer e pesquisar.*

AGRADECIMENTOS

Muitas foram as pessoas que me acompanharam e colaboraram com o desenvolvimento desta pesquisa e, neste momento, agradeço profundamente a maneira com que cada um participou.

À minha família, Ademildo, Aparecida e Simone, pessoas com as quais pude dividir todos os momentos e que sempre estavam ali, ao meu lado. À tia Paula parceira de angústias de pesquisa.

À professora Kátia Rodrigues Paranhos pela calma, atenção, dedicação, e confiança.

À professora Ângela Barcellos Café, minha primeira orientadora, quem muito me ensinou sobre o ambiente acadêmico e por quem tenho muito carinho, pessoa em quem hoje, mais que uma orientadora, vejo uma amiga.

Ao professor Alexandre Nunes, meu segundo orientador, com quem pude dividir ricas discussões ao retornar para concluir a licenciatura. Obrigada por me inquietar com perguntas e argumentações.

Ao professor Robson Corrêa de Camargo, de quem me aproximei após terminar a graduação. Pessoa pela qual tenho muita admiração como profissional e ser humano. Um amigo em todos os momentos. Obrigada pela paciência, pela parceria e, principalmente, pela sugestão do objeto de pesquisa, ponto de partida de tudo que está acontecendo agora.

Ao Ronei, à Valéria, à Mariana e à Edlúcia, colegas de grupo de teatro que dividiram comigo comemorações, choros, medos, ansiedades e o desejo de estar sempre em cena.

À Geanne e à Roberta, parceiras de linha de pesquisa e que, durante o mestrado se tornaram importantes amigas.

Aos integrantes do Zabriskie – Ana Cristina, Alexandre, Natasha e Ciça – pela disponibilidade e por me deixarem tão à vontade para revirar seu arquivos, fazer entrevistas, participar um pouco do cotidiano do grupo.

Ao Eduardo, companheiro que conheci no meio do mestrado, com quem dividi inquietações, curiosidades da pesquisa e que muito me ajudou com perguntas e sugestões, mostrando-me aspectos que eu não tinha percebido até então.

Aos professores Luciene Lehmkuhl, Alcides Freire Ramos, Enivalda Nunes, Vera Puga e Mônica Abdala que, em suas disciplinas me permitiram conhecer um pouco de uma área até então totalmente estranha a mim.

À professora Maria Cristina Reinato, pelo carinho, atenção e dedicação ao realizar a correção do trabalho.

Às professoras da Banca de qualificação e de defesa, Ana Paula Spini, Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques, Eleonora Zicari Costa de Brito e Maria Izilda Santos de Matos, pela disponibilidade e por contribuir com importantes sugestões.

A todos aqueles que, de uma maneira ou de outra dividiram comigo os vários momentos vividos durante a pesquisa.

RESUMO

O Zabriskie é um grupo de teatro localizado na cidade de Goiânia. Esta dissertação focaliza um dos principais espetáculos dessa companhia – *Luas e luas* – para entender o processo e as técnicas de criação desenvolvidas durante seus dezoito anos de existência (1993-2011). O estudo relaciona a história do próprio grupo com alguns caminhos e aspectos da história do teatro e da história do Brasil; traça influências recebidas, como elas foram elaboradas em seus trabalhos artísticos e como este grupo se relaciona com seu contexto específico. Estudo o texto, seu desenvolvimento em várias apresentações e como os atores exploram o imaginário no palco, estabelecendo diálogo com algumas reflexões da teoria literária. Discuto elementos da *Commedia dell'Arte*, das técnicas do *clown* e desenvolvo uma reflexão sobre o teatro épico. Com o estudo dos documentos do acervo artístico dessa companhia, tive acesso a informações do espetáculo, de sua elaboração e da participação de cada um dos integrantes do Zabriskie desde os seus primeiros passos no Teatro-Café Zabriskie. Finalmente, entendendo a prática desse grupo de teatro e como ele elaborou sua proposta estética de espetáculos para crianças como um processo de construção de uma imagem particular no contexto do teatro profissional do estado de Goiás.

Palavras-chave: Teatro para crianças – Zabriskie – *Clown* – *Comédia dell'Arte*

ABSTRACT

The Zabriskie is a theater group located at the city of Goiania, near the Brazilian Capital, at the center of this important Latin-American country. This dissertation focus mainly on one of the main productions of this company - *Luas e luas (Moons and moons)*, to understand deeply the process and techniques of creation of the artistic groupment during their eighteen years of existence (1993-2011). The study relates the group's own history with some streams and aspects of the dramas' history and the Brazilian History, traces the influences received and how it was elaborated in their artistic works and how this group relates itself with these specific panorama. I study the text and the performance in their various versions, and how the dramatists addressed the imaginary on the stage, and establish some aspects of the literary theory. Some dialogs are made with the *Commedia dell'Arte*, the techniques of the *clown* and some particular elaboration of the epic theater. With the study of the documents from the rich archive of this artistic company, I had access to some aspects of the spectacle and the personal way taken by the participants of the Zabriskie since the first steps at Theatre-Café Zabriskie. Finally, I can understand the practice of this important theater group and how it configures their practice when they present drama for children and Brazilian schools, shaping a particular image of this professional company inserted in the state of Goiás.

Keywords: Theatre for children – Zabriskie – *Clown* – *Commedia dell'Arte*

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1: Filmagem 1: da apresentação em Barão Geraldo, Campinas, São Paulo, compondo a programação do Feverestival, no dia 19 de fevereiro de 2005.-----	90
Fig. 2: Filmagem 2: realizada no Bosque dos Buritis, em Goiânia, Goiás, em uma das apresentações patrocinadas pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura, no dia 22 de maio de 2006.-----	90
Fig. 3: Filmagem 2: Em cena Rainha logo após perceber o mal-estar da filha.-----	93
Fig. 4: Filmagem 2: Em cena Rainha conversando com a princesa Letícia.-----	94
Fig. 5: Filmagem 1: Momento em que o médico chega.-----	95
Fig. 6: Filmagem 2: Em cena Juca Mole (à direita) a Ana Banana (à esquerda) chegando ao palco para começar a apresentação.-----	105
Fig. 7: Filmagem 2: Sequência da cena anterior, chegada ao palco e continuação do canto.-----	105
Fig. 8: Filmagem 2: Em seguida os dois <i>clowns</i> param de cantar e se apresentam ao público.-----	106
Fig. 9: Filmagem 2: Cena posterior ao momento em que a princesa revela que deseja ter a lua.-----	108
Fig. 10: Filmagem 2: Ana Banana se caracteriza de Rainha e começa a contar a história.-----	114
Fig. 11: Filmagem 2: Cena do Cientista Real fabricando um protótipo de um foguete com a Rainha.-----	115
Fig. 12: Filmagem 2: Cena do Conselheiro Real com a Rainha.-----	116
Fig. 13: Filmagem 2: Cena em que a Rainha conversa com a princesa e percebe que ela está doente.-----	116
Fig. 14: Fotos da Kombi.-----	126
Fig. 15: Reportagem do jornal O Popular, publicada no dia ...-----	130
Fig. 16: Reportagem do jornal Diário da Manhã, publicada no dia 11 de agosto de 1996.-----	131
Fig. 17: Reportagem do jornal O Popular, publicada no dia ...-----	132
Fig. 18: Reportagem do jornal O Popular, publicada no dia ...-----	133
Fig. 19: Reportagem do jornal Diário da Manhã, publicada no dia 14 de junho de 2000.-----	134

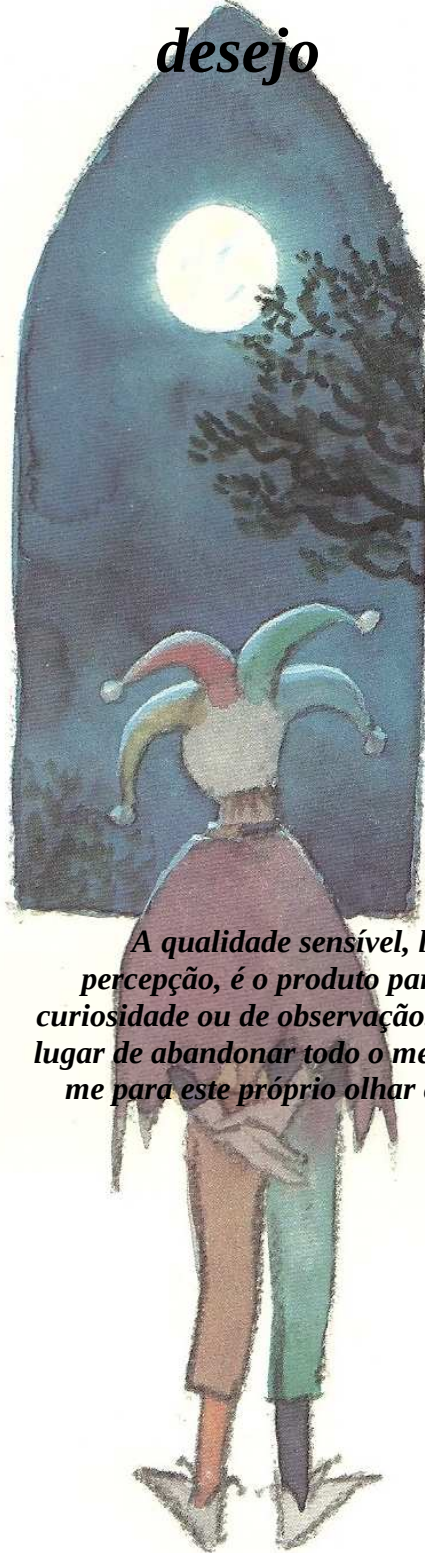
Fig. 20: Reportagem do jornal O Popular, publicada no dia ...-----	135
Fig. 21: Reportagem do jornal Folha Z, publicada no dia ...-----	136
Fig. 22: Reportagem do jornal O Popular, publicada no dia ...-----	137
Fig. 23: Reportagem do jornal O Popular, publicada no dia ...-----	137
Fig. 24: Reportagem do jornal Entreatos, publicada em ...-----	139
Fig. 25: Reportagem do jornal Entreatos, publicada em ...-----	140
Fig. 26: Reportagem do jornal Entreatos, publicada em ...-----	141
Fig. 27: Reportagem do jornal Gazeta Mercantil, publicada no dia 06 de novembro de 2001.-----	142
Fig. 28: Imagem do site www.zabriskie.com.br -----	143
Fig. 29: Folder de divulgação. Data de 01/07/1995.-----	144
Fig. 30: Folder de divulgação. Data de 01/07/1995.-----	145
Fig. 31: Reportagem do jornal O popular, publicada no dia ...-----	147
Fig. 32: Reportagem do jornal O popular, publicada no dia ...-----	148
Fig. 33: Foto da apresentação realizada em Barão Geraldo em 2005.-----	152
Fig. 34: Foto da apresentação realizada em Blumenau em 2005.-----	153
Fig. 35: Foto da apresentação realizada em Goiânia em 2006.-----	154
Fig. 36: Foto extraída da filmagem 3: Apresentação em ...-----	154
Fig. 37: Arquivo do grupo.-----	154
Fig. 38: Foto da apresentação realizada em Blumenau, em 2005.-----	155
Fig. 39: Programa da peça <i>Luas e luas</i> , 2011, p.1.-----	155
Fig. 40: Programa da peça <i>Luas e luas</i> , 2011, p.2.-----	156
Fig. 41: Programa da peça <i>Luas e luas</i> , 2011, p.3.-----	156
Fig. 42: Programa da peça <i>Luas e luas</i> , 2011, p.4.-----	157
Fig. 43: Programa da peça <i>Luas e luas</i> , 2011, p.5.-----	157
Fig. 44: Programa da peça <i>Luas e luas</i> , 2011, p.6.-----	158
Fig. 45: Programa da peça <i>Luas e luas</i> , 2011, p.7.-----	158
Fig. 46: Programa da peça <i>Luas e luas</i> , 2011, p.8.-----	159

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: Do que me move e se esconde no desejo -----	13
CAPÍTULO 1: <i>Luas e luas</i> – Uma proposta de teatro de grupo para crianças -----	22
1.1 – E se era de papel... ou de concreto... não era sonho, era verdade! -----	25
1.2 – E se é um grão no deserto... -----	27
1.3 – De um sonho de ser no deserto ... -----	31
1.4 – Da história do conceito de teatro de grupo... -----	34
1.5 – Se lá fora foi assim... -----	43
1.6 – Em Goiás então... -----	56
1.7 – E foi assim que... -----	59
1.8 – Do improviso fez-se dramaturgia -----	68
CAPÍTULO 2: Da experiência em grupo concretizada na cena teatral -----	78
2.1 – Das frestas que permitem retomar a cena passada -----	81
2.2 – Imagens em movimento que se fixam -----	82
2.3 – Entre faces e frestas -----	87
2.4 – E nascem os narradores -----	102
2.5 – De como os atores se prepararam -----	109
2.6 – Fazendo de conta no teatro -----	112
CAPÍTULO 3: Dos rastros do Zabriskie -----	118
3.1 – Vestígios de um grupo -----	120
3.2 – Os sinais de uma cena -----	144
CONSIDERAÇÕES FINAIS: Do que vejo no inesgotável-----	160
DOCUMENTAÇÃO -----	165
BIBLIOGRAFIA -----	170

INTRODUÇÃO:

Do que me move e se esconde no desejo



A qualidade sensível, longe de ser coextensiva à percepção, é o produto particular de uma atitude de curiosidade ou de observação. Ela aparece quando, em lugar de abandonar todo o meu olhar no mundo, volto-me para este próprio olhar e pergunto-me o que vejo exatamente.

Merleau- Ponty

Ilustração do livro Luas e luas, de James Thurber.

INTRODUÇÃO

Do que me move e se esconde no desejo

Comecei a graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal de Goiás com a intenção de fazer apenas o Bacharelado e atuar em grupos teatrais. No decorrer deste período, vivências em disciplinas do próprio curso, grupos e projetos de pesquisa, participação em eventos e outras atividades que realizei, permitiram-me perceber o teatro sob um ponto de vista mais amplo. Decidi, assim, cursar também a Licenciatura.

A paixão pela relação teatro-educação presente tanto na prática teatral como nas situações de ensino e aprendizagem, em diferentes possibilidades de cursos foi, aos poucos, delineando minha experiência profissional. O desejo de perceber essa arte como essencial para a formação do ser humano, seja do artista ou de participantes de diferentes contextos educacionais, motiva-me a aprofundar estudos e trabalhar habilidades profissionais nesse sentido.

Após o ingresso na UFG (Universidade Federal de Goiás) tive a oportunidade de participar do projeto de pesquisa Cultura e contadores de histórias: contos populares, literatura, jogos e brincadeiras, coordenado pela professora Me. Ângela Barcellos Café, e do grupo de pesquisa Máskara: núcleo transdisciplinar de pesquisas em teatro, dança e performance, coordenado pelo professor Dr. Robson Corrêa de Camargo. Nesses pude, respectivamente, ter contato com aspectos inerentes a manifestações culturais do estado de Goiás e vivenciar situações de criação e construção de personagens direcionando este trabalho para a montagem teatral.

A graduação e a participação em pesquisas, as vivências como docente na rede estadual de ensino, na Creche/UFG e como professora de Estágio Supervisionado de Licenciatura II, Estágio Supervisionado de Licenciatura III e Oficina do Espetáculo II no Curso de Artes Cênicas da UFG, juntamente com a participação em eventos da área de Artes Cênicas (recentemente VII Seminário de Teatro, Performance e suas Antropologias e V Congresso da ABRACE) e em áreas afins, por exemplo, no IV Simpósio Nacional de

História Cultural, possibilitaram-me ver a relação com o teatro sob diferentes pontos de vista.

Ainda na graduação, senti interesse especial em explorar as relações pedagógicas que o teatro pode proporcionar. Neste período, tive a oportunidade de ser aluna da atriz Ana Cristina Evangelista, então professora substituta da UFG (contrato temporário de dois anos) e ter como colega de classe o ator Alexandre Augusto integrante do Grupo Zabriskie, formado pela UFG, fato este que me permitiu grande proximidade com o trabalho desenvolvido por eles.

O grupo Zabriskie foi fundado no ano de 1993, por iniciativa de Ana Cristina Evangelista e atualmente é formado por quatro integrantes: Ana Cristina Evangelista, Alexandre Augusto, Natasha Witkoviski e Ciça Ribeiro. Conhecendo melhor o trabalho por eles desenvolvido e ouvindo provocações do professor Robson Corrêa de Camargo (com perguntas insistentes para que eu percebesse o que gostaria de pesquisar no mestrado) pude então observar que, na cidade de Goiânia, este é um grupo que se destaca pela qualidade dos espetáculos e cursos de teatro que oferece à comunidade, principalmente ao público infantil. Fui despertada então a entender os princípios e práticas dessa companhia.

Diante da longa experiência do grupo e do meu desejo de dedicar mais tempo estudando seu processo de formação, encontrei, na linha de pesquisa História e Cultura, do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, uma forma de olhar o trabalho dessa importante companhia do teatro do Centro-Oeste. Um olhar que pretendia conhecer o processo vivenciado e que possibilitou a elaboração da forma de construção de seu fazer teatral.

No ano de 2009 ingressei neste intenso programa de mestrado em que tive a oportunidade de refletir mais profundamente sobre minha pesquisa nas disciplinas História e Cultura com a professora Dra. Luciene Lehmkuhl, Historiografia com o professor Dr. Alcides Freire Ramos, Representação Literária: texto e cultura com Dra. Enivalda Nunes, e Seminários de Pesquisa com a Dras. Vera Puga e Mônica Abdala, assim como com o constante acompanhamento da minha orientadora Dra. Kátia Rodrigues Paranhos.

Durante as discussões notei como a história do teatro em Goiás encontra-se, infelizmente, em seu momento inicial de escrita¹. Com exceção de autores como Hugo

¹ A dramaturgia goiana tem vários autores com obras publicadas, restrinjo-me apenas às obras sobre o teatro goiano.

Zorzetti e Renata Caetano², cujas obras são mais relatos de vivências que uma profunda reflexão sobre o assunto, raras são as publicações referentes a este teatro. A maior parte dessas produções está nos arquivos das universidades, e foi desenvolvida como pesquisas acadêmicas com circulação restrita.

Tais pesquisas estão, em geral, nos acervos de monografias de final de curso de graduação e algumas de especialização das Universidades Federal de Goiás e da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Dentre elas estão discussões sobre o teatro realizado em algumas cidades do interior, como é o caso de *Teatro: manifestação artística na história de Inhumas*³ e *História do teatro em Trindade*⁴. Outras discutem sobre montagens específicas, realizadas por determinado grupo de atores locais, como em *Nelson Rodrigues e o Olho da fechadura: um espetáculo de Hugo Rodas no Centro de Formação Artística da UEG*⁵ e *Esperando Godot de Samuel Beckett: análise da representação teatral*⁶, trabalho no qual é discutida uma montagem da peça de Beckett realizada pelo grupo de pesquisa Máskara, da UFG. Ou ainda, estudos sobre temas mais amplos com foco regional como acontecem nos trabalhos *O teatro como conhecimento: “teatro infantil”*⁷ e *A produção teatral goiana: reflexões sobre o processo de formação de grupos teatrais locais*⁸, não deixando de existir trabalhos que analisam a dramaturgia local, por exemplo: *A dramaturgia de Miguel Jorge no contexto do GEN: Grupo de Escritores Novos*⁹.

Esse processo inicial de escrita da história do teatro goiano, registrado em arquivos de trabalhos de conclusão de curso, cujas discussões ainda estão disponíveis a um número restrito de pessoas, motivou a organização, por parte dos professores das

² Hugo Zorzetti é dramaturgo, diretor e professor de teatro da cidade de Catalão do estado de Goiás. Livro citado: ZORZETTI, Hugo. *Memória do teatro goiano* – Tomo I. Goiânia: Ed. da UCG, 2005.

ZORZETTI, Hugo. *Memória do teatro goiano: a cena no interior*. Goiânia: Kelps, 2008.

Renata Caetano é bacharel e licenciada em História pela Universidade Federal de Goiás. É atriz e professora de teatro. Livro citado: CAETANO, Renata. *Palco aberto*. Goiânia: Gráfica e Editora América, 2009.

³ SILVA, Rafael de Jesus Martins. *Teatro: manifestação artística na história de Inhumas*. 2005. (Monografia de final de curso de graduação) Escola de Música e Artes Cênicas, UFG. Goiânia: 2005.

⁴ CRUZ, Ivone Maria da. *História do teatro em Trindade*. (Monografia de final de curso de graduação) Escola de Música e Artes Cênicas, UFG. Goiânia: 2005.

⁵ CARVALHO, Alessandra Fernandes de. *Nelson Rodrigues e o Olho da fechadura: um espetáculo de Hugo Rodas no Centro de Formação Artística da UEG*. (Monografia de final de curso de graduação) Escola de Música e Artes Cênicas, UFG. Goiânia: 2005.

⁶ REIS, Adriel Diniz dos. *Esperando Godot de Samuel Beckett: análise da representação teatral*. (Monografia de final de curso de graduação) Escola de Música e Artes Cênicas, UFG. Goiânia: 2005.

⁷ BRITO, Alessandra Macêdo. de. *O teatro como conhecimento: “teatro infantil”*. (Monografia de final de curso de graduação) Escola de Música e Artes Cênicas, UFG. Goiânia: 2005.

⁸ PEREIRA, Lara Morena Chaves. *A produção teatral goiana: reflexões sobre o processo de formação de grupos teatrais locais*. (Monografia de final de curso de graduação) Escola de Música e Artes Cênicas, UFG. Goiânia: 2009.

⁹ HENRIQUE, José Carlos. *A dramaturgia de Miguel Jorge no contexto do GEN: Grupo de Escritores Novos*. (Monografia de final de curso de graduação) Escola de Música e Artes Cênicas, UFG. Goiânia: 2005.

universidades, de ações – como projetos e redes de pesquisa – que buscam permitir o registro e reflexão dessa história. Para isso, os projetos movidos por essas ações contam com informações que até o presente momento passaram à margem dos registros oficiais e correm o risco de serem perdidas, visto que grande parte dos trabalhos acadêmicos estão guardados em armários nas secretarias das universidades, ainda sem um registro nas bibliotecas, ou fazem parte de arquivos pessoais dos artistas, dependendo de cuidados pessoais para a conservação. Assim, essas iniciativas têm como um de seus principais objetivos registrar o contexto atual da atividade teatral goiana e recuperar momentos do passado que são perceptíveis nas documentações ainda existentes.

Ações como essas podem ser percebidas em projetos e redes de pesquisa que, em geral, estão vinculadas ao contexto acadêmico, como é o caso da Rede Goiana de Pesquisa Performances Culturais: Memórias e Representações da Cultura em Goiás. Essa Rede de Pesquisa constitui um amplo projeto de investigação sobre as *performances* culturais do estado de Goiás, alimentada por micro-projetos que investigam questões específicas de cada linguagem da *performance* como, por exemplo, danças regionais, músicas e o teatro local. É formada por pesquisadores de várias instituições – Universidade Federal de Goiás, Universidade Católica de Goiás, Universidade Federal de Uberlândia, Universidade Federal da Paraíba e da Universidade Nacional de Brasília – que desenvolvem seus trabalhos em torno das temáticas relacionadas às diferentes manifestações performáticas.

Os documentos que viabilizam essas iniciativas são vários, desde relatórios de governo a personagens vivos que trazem consigo o testemunho do teatro goiano como expressão artística. Diversa também a localização desses documentos. Muitos encontram-se no Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central (IPEHBC), da Universidade Católica de Goiás; no Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG); em instituições de ensino; em patrimônios públicos e particulares, no domínio dos familiares ou do próprio profissional das artes cênicas.

A importância de estudar temas como o teatro, que a princípio integra-se a outra área, no caso as artes, foi há muito reconhecida pelos pesquisadores da história, sendo que, um dos marcos de grande importância para a discussão sobre esses objetos de pesquisa encontra-se na década de 1930, quando dos primeiros *Annales*. Uma das grandes contribuições deixadas pelas discussões desta década refere-se à forma de olhar objetos que, naquele momento, eram ignorados quanto ao valor para pesquisa ou eram percebidos sob outras perspectivas.

É diante dessa forma de olhar que, “com esses objetos novos ou reencontrados podiam ser experimentados tratamentos inéditos, tomados de empréstimo às disciplinas vizinhas”¹⁰. Atualmente a História Cultural apresenta continuidade de algumas reflexões ali iniciadas e, na medida em que objetos como uma encenação teatral ou a linguagem de um grupo de teatro são reconhecidos como importantes produções humanas a serem olhados por pesquisadores, vejo que, para a história do teatro em Goiás, o grupo Zabriskie é uma face cuja reflexão traz significativas contribuições. Assim, valendo-me dessa maleabilidade e da possibilidade de diálogo com outra área, experimentadas desde a década de 1930, é que me proponho a estudar um objeto de origem teatral e, no movimento da pesquisa, usar da liberdade de explorar conceitos intrínsecos a diferentes áreas de pesquisa para alcançar meus objetivos.

Tal como meu objeto de pesquisa, pinturas, esculturas, músicas, obras cinematográficas entre vários outros produtos artísticos, são representações que permitem conhecer momentos da existência humana e, sendo um produto desta, mostram uma das faces do homem, da cultura e das relações por ele estabelecidas.

Sendo uma forma de expressão e parte dinâmica da realidade, a cultura constitui-se como um olhar, uma maneira de mostrar determinada realidade por meio de símbolos e significados construídos e ressignificados. Tudo o que uma sociedade produz em sua existência traz sentidos que, ao serem olhados, percebidos, permitem uma reconstrução, outra elaboração daquele momento vivido, a construção da narrativa histórica, como mito e como história. Obra aberta aos seus significados. Assim, a atual história cultural é definida

pelo espaço de intercâmbio e de debates construído entre os historiadores que têm como identidade comum a sua recusa de reduzir os fenômenos históricos a uma só das suas dimensões, e que se afastam tanto das ilusões do *linguistic turn* com todas heranças redutoras que postulavam ou o primado do político ou o poder absoluto do social.¹¹

Diante de tais reflexões e a partir das discussões realizadas delimitei minha pesquisa para a análise da peça *Luas e luas* que conta a história de uma princesa que, certo

¹⁰ CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: DIFEL/B. Brasil, 1990. p. 15.

¹¹ *Idem*. A “nova” história cultural existe? In: LOPES, Antônio Herculano; VELLOSO, Mônica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy. (Orgs). *História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: Casa de Rio Barbosa/7 Letras, 2006. p.29-43. p. 41.

dia, amanhece doente. Logo que a Rainha percebe que sua filha não está bem, promete-lhe um presente que poderia ser de escolha da filha. Porém, humilde, o presente por ela escolhido foi a lua. Diante de tamanha dificuldade de trazer a lua, a Rainha pede aos vários súditos que a ajudem realizar este desejo. Depois de muitas e infrutíferas tentativas, como cabe a todo conto de fadas, o Bruxo Uxo (um de seus súditos) consegue trazer a impossível e tão desejada lua.

A escolha deve-se ao fato de que a peça se apresenta como lugar de encontro das técnicas e poéticas do grupo, *Luas e luas* é o espetáculo que está há mais tempo em cartaz, quinze anos, sofrendo transformações durante todo esse período e traz em si grande parte do processo vivido e das escolhas que constituem o grupo Zabriskie.

Assim, percebo peça e grupo como uma forma de expressão de um processo vivenciado por profissionais do teatro, na cidade de Goiânia, envolvendo aspectos de concepção de espetáculo, característicos de um ambiente de pesquisa amplo, e que possui também peculiaridades do contexto regional. Outro ponto a ser ressaltado é que essa peça representa uma face importante da produção teatral apreciada tanto pela sociedade goiana, de forma mais cotidiana, como por público de diferentes cidades do Brasil, estes, de forma esporádica (quando o grupo participa de festivais como é o caso de Barão Geraldo – Campinas e de Curitiba - Paraná). O Zabriskie apresenta um teatro para crianças com determinados valores, princípios, recursos de composição e várias características que trazem consigo toda essa história de sua existência, por isso, fruto de um período de reflexão, pesquisa e prática que não apenas repete os velhos esquemas da produção infantil.

Diante deste objeto organizo minha pesquisa. No Capítulo 1 discutirei a constituição do grupo Zabriskie, percebendo como o conceito de teatro de grupo e teatro infantil ou para crianças se concretizam em sua história. Como se forma sua poética. Em seguida analiso a estrutura da obra *Luas e luas* que, ao ser concretizada, mostra a prática teatral do grupo. Nesta análise comento o texto dramático (adaptação da obra em prosa para o teatro), elaborado pelo próprio grupo.

No segundo capítulo, abordo duas filmagens da peça como documentos principais para a análise da construção estética da obra. Por meio desses documentos ressalto as características do *clown*, da *Commedia dell'Arte* e do teatro épico neste trabalho, para discutir como elementos presentes em outros momentos da história do teatro se apresentam nessa obra específica.

Já no terceiro capítulo estudo os objetos de memória deixados pelo grupo e como estes objetos permitem retomá-lo bem como lembrar a encenação da peça.

O fato a ser estudado então, tratando-se de acontecimento do passado e do presente, não pode ser tomado como acabado. A roda da história não para. A delimitação para a pesquisa, partindo da peça desde a sua estreia em 1995 até 2011, permite jogar luz em uma parte já construída e vivida da elaboração dessa obra e, por consequência, desse grupo. A parte da história do grupo que está sendo escrita não deve ser tomada em momento algum como definitiva, diante do todo da existência da peça e do Zabriskie. Nesse sentido a pesquisa sempre trará um lugar social, que será importante base para seu desenvolvimento. Com afirma Certeau¹²:

Toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção sócio-econômico, político e cultural. Implica um meio de elaboração que [é] circunscrito por determinações próprias [...]. É em função deste lugar que se instauram os métodos, que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as questões, que lhes serão propostas, se organizam.¹³

Estudar a montagem de *Luas e luas* realizada pelo grupo Zabriskie implica questões como as seguintes: que se pense no contexto em que essa pesquisa se realiza; em qual é o objeto tomado para estudo; que relações objeto e a pesquisa estabelecem com seu contexto; que necessidades este objeto coloca para esta pesquisa; quais documentos permitem desenvolver esta proposta; que relação será estabelecida com o objeto diante das questões colocadas; que caminhos se apontam e que caminhos se abrem.

O nome Zabriskie também lembra o filme *Zabriskie Point*¹⁴, forte expressão do movimento de contracultura em décadas passadas, cuja relação com o nome do grupo será discutida. Por isso, tal como Daria e Mark (personagens centrais do filme *Zabriskie Point*) partem para a viagem ao deserto, venho então, pela estrada de *Luas e luas*, convidá-los a conhecer o grupo Zabriskie, seu processo de constituição até o momento presente. Essa

¹² CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

¹³ *Idem, ibidem*. p.66-67.

¹⁴ Ficha Técnica - **Título Original:** *Zabriskie Point*; **Gênero:** Drama; **Direção:** Michelangelo Antonioni; **Roteiro:** Clare Peploe, Franco Rossetti, Michelangelo Antonioni, Sam Shepard, Tonino Guerra; **Produtores:** Carlo Ponti; **Elenco:** Harrison Ford (Arrested Student), Daria Halprin (Daria), Mark Frechette (Mark), Paul Fix (Cafe Owner), G.D. Spradlin (Lee's Associate), Kathleen Cleaver (Kathleen), Rod Taylor (Lee Allen), Michael L. Davis (Police), Jim Goldrup (College Student); **País de Origem:** Estados Unidos da América; **Estreia no Brasil:** 9 de Fevereiro de 1970; **Duração:** 110 minutos. (disponível em <http://filmow.com/filme/8536/zabriskie-point/>, acesso em janeiro/2010)

estrada nos permitirá passar por reflexões que se manifestaram em vários momentos da história do teatro e que são essenciais para entender a concepção estética assumida pelo grupo. E ao final, quem sabe alguém nos trará a lua?

CAPÍTULO 1:

Luas e Luas – Uma proposta de teatro de grupo para crianças

A arte como veículo é como um elevador muito primitivo: é uma espécie de cesto puxado por uma corda, com a ajuda do qual o atuante se eleva rumo a uma energia mais sutil, para descer com ela até o corpo instintual. Essa é a objetividade do ritual.

Jerzy Grotowski



Ilustração do programa da peça Luas e luas.

CAPÍTULO 1

Luas e Luas – Uma proposta de teatro de grupo para crianças

O grupo Zabriskie faz parte de uma história que ainda tem muitas faces a serem construídas. Nessa tentativa, vários são os trabalhos atualmente desenvolvidos com vistas ao registro e reflexão sobre o teatro goiano. Sendo que os primeiros registros de atividades teatrais no estado de Goiás datam do século XIX e que estas atividades permaneceram contínuas em alguns pontos do estado, é importante discutir algumas características do processo de construção da história do teatro goiano para entender o contexto no qual nasce o Zabriskie.

De acordo com Zorzetti¹⁵, os primeiros registros de atividades teatrais desenvolvidas em Goiás que permaneceram até nossos dias datam do final do século XIX. Trata-se de apresentações realizadas na cidade de Pirenópolis em 1891 e na cidade de Santana das Antas, atual Anápolis, no ano de 1893. Desde esse momento foram registradas diversas atividades teatrais do estado, algumas mais passageiras como é o caso da Sociedade Dramática, criada em Morrinhos, em 1918, outras mais duradouras, como o grupo Desencanto da cidade de Trindade, fundado na década de 1980.

Em Zorzetti¹⁶ há o registro de apresentações teatrais vinculadas a escolas e festividades que nelas aconteciam. Outras de grupos de teatro que se organizavam com características semelhantes às de grupos atuais que dividem entre si as atividades necessárias para realizar apresentações, dentre eles o grupo Centúria e o grupo Palladium, contemporâneos do final da década de 1970, na cidade de Anápolis. Além de companhias que em geral eram guiadas pelo nome de um artista, como é o caso da Companhia Cici Pinheiro.

Essas iniciativas eram, geralmente, sustentadas pelo trabalho dos integrantes, que durante o dia tinham outras ocupações, por financiamentos feitos em bancos ou dependiam da generosidade de alguns políticos dispostos a valer-se de seu poder para atender às solicitações dos profissionais do teatro.

¹⁵ ZORZETTI, Hugo. *op. cit.*, 2008.

¹⁶ *Idem, ibidem.*

No final da década de 1980 o estado de Goiás recebe grande incentivo para o desenvolvimento do teatro¹⁷. Henrique Santillo assume o governo do estado no período de 1987 a 1991 e, nesse momento funda um centro cultural e traz, do Rio de Janeiro, Marcos Fayad. Fayad é ator, diretor e psicólogo formado pela PUC-RJ e, com experiência no teatro universitário, tendo participado de vários festivais, realizado diversas oficinas e montagens. Em 1987, assume a direção do centro cultural recém fundado juntamente com a montagem e encenação da obra *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo. Foi a encenação desta obra que levou à denominação atual do espaço, hoje conhecido como Centro Cultural Martim Cererê.

O grupo de teatro criado por Fayad contava com financiamento do governo para montagens das peças, com isso vários artistas tiveram a oportunidade de ter o desenvolvimento de um trabalho contínuo, com ensaios frequentes e constante criação de espetáculos. Em 1991, Iris Rezende assume o governo do estado, não havendo continuidade das políticas públicas para a cultura. Por consequência o Centro Cultural Martim Cererê passa por uma desaceleração em sua produção até que é fechado e segue-se um momento de estagnação da atividade teatral.

É diante desse contexto do período pós-governo Henrique Santillo que, impulsionada por uma motivação pessoal, Ana Cristina Evangelista decide fundar o Zabriskie Café Teatro (nome da sede) e o Grupo Zabriskie, neste momento formado por Ana Cristina com a parceria de Marta Aguiar que, além de atriz, também atuava como professora de teatro nos cursos oferecidos na sede do grupo. Sede esta que se localiza à Rua 148, nº 248, no Setor Marista. Ana Cristina (1961) é graduada em Letras/Inglês e Literatura pela Universidade Federal de Goiás e começou os cursos de Psicologia na Universidade de Brasília e Análise Bioenergética no Instituto Anima, porém não chegou a concluí-los. Sua primeira atuação foi em *A rosa do jardim* apresentado no Externato São José em 1966 e permaneceu sempre presente nas atuações realizadas nas escolas em que estudou e mais tarde, na universidade. Em 1991 começou seu trabalho profissional atuando como atriz em montagens dos diretores Marcos Fayad, Júlio Vann e Sandro di Lima, na cidade de Goiânia¹⁸.

Já com experiência profissional no meio teatral goiano, Ana Cristina percebeu que, com a iniciativa de fundar o Zabriskie, ali seria o lugar onde poderia reunir colegas de profissão, para desenvolver cursos de teatro, realizar temporadas de espetáculos de

¹⁷ FIDELIS, Marcus. Entrevista concedida a Ana Paula Teixeira no dia 31/05/2010.

¹⁸ Mais informações no link: http://www.zabriskie.com.br/integrante_1.php

diferentes grupos, ou seja, era a possibilidade de manter o movimento teatral iniciado no governo Santillo. Dentre os colegas que fizeram parte do grupo que atuava nos cursos e peças montadas pelo Zabriskie em seu momento inicial estavam, também, Sandro de Lima e Cida Mendes.

1.1 - E se era de papel... ou de concreto... não era sonho, era verdade!

Movida pelo desejo de ter um espaço onde fosse possível manter uma atividade teatral contínua, Ana Cristina decide construir o café-teatro e fundar o Zabriskie. Zabriskie... e para quem viveu na década de 1970, um grão de areia pode ser um deserto... ou será que é do deserto que veio o grão? Lembrando ou não, qualquer ida à internet traz, de imediato, a referência a *Zabriskie Point* a partir da palavra *Zabriskie*. Além de ser uma região desértica do Parque Nacional do Vale da Morte, nos Estados Unidos, este também é o nome de um dos filmes de Michelangelo Antonioni que, lançado na década de 1970, traz às telas o movimento da contra-cultura vivenciado pelos Estados Unidos na década de 1960¹⁹.

Em entrevista, Ana Cristina²⁰ afirma que, no momento de nomear o grupo, deu-lhe esse nome por uma identificação pessoal com o filme, cujo conhecimento lhe foi motivado por sua atuação no movimento estudantil e na Convergência Socialista, quando da fundação do Partido dos Trabalhadores.

Então o filme *Zabriskie Point* ele tinha né essa coisa é... contra a cultura de consumo, muito crítico, a busca do ser, do indivíduo, da liberdade, entendeu? Então, que era o que fazia parte do meu imaginário, da minha época de juventude.²¹

¹⁹ Sinopse: “Retrato da América nos anos de 1960 visto pela perspectiva de dois jovens: a garota Daria, estudante de antropologia que está ajudando a construir uma cidade no deserto de Los Angeles; e Mark, rapaz que largou os estudos e está sendo procurado pela polícia sob suspeita de ter assassinado um policial durante um tumulto estudantil” (Disponível em http://epipoca.uol.com.br/filmes_detalhes.php?id=13710, acesso em Janeiro/2010).

²⁰ EVANGELISTA, Ana Cristina. Entrevista concedida a Ana Paula Teixeira no dia 31/05/2010.

²¹ *Idem, ibidem.*

Ana Cristina²² à frente do grupo quando de sua fundação, identificava no filme discussões relacionadas a temas que ela queria explorar como profissional do teatro, como é o caso da contracultura, do posicionamento crítico, da construção do ser e do posicionamento deste como indivíduo em detrimento da massificação das ações e dos modos de vida. Porém, ainda não identificava a metáfora que podia ser estabelecida pela percepção do Zabriskie como ponto no deserto e da proposta que ela pretendia desenvolver num contexto de desertificação da arte teatral em Goiás. Assim, seja consciente ou não, noto forte relação do grupo e de sua forma de atuação com essas outras referências do termo que lhe deu nome.

Com a intenção de propor possíveis relações da ação do grupo com sua denominação, ainda que esses pontos em comum não tenham sido pensados quando da fundação, destaco que tal aproximação pode ser percebida em sua história de duas formas.

Primeiro, no sentido de ponto no meio do deserto, metáfora da condição da arte teatral goiana quando da fundação do grupo, quando foi retirado o subsídio governamental; e, de outra forma, como reação a uma cultura que se pretende questionar e que, no caso, se tratava de valores comuns à burguesia goiana da época.

Para estudar essa relação divido a história do grupo em dois momentos, de acordo com a atividade predominante do período. O primeiro momento vai desde a fundação em 1993 até 1996, quando o Zabriskie constitui um espaço cultural de grande atividade artística. Como nesta fase todos profissionais com os quais foram estabelecidas parcerias permaneceram ali por pouco tempo, a atividade de grupo de teatro com montagem de peças ficou em segundo plano. Existiram as parcerias mais em relação à oferta dos cursos que eram realizados no espaço sede do Zabriskie. No ano de 1996 esse espaço teve suas atividades quase que paralisadas, permanecendo apenas os cursos de teatro para crianças.

O segundo período tem início em 1997, quando o Zabriskie retoma as atividades como grupo de teatro, com a participação de adolescentes que faziam já parte dos cursos ali oferecidos. Nessa segunda fase já tinha a ideia de grupo em primeiro plano, assim permanecendo até o ano de 2010. Neste período em que entraram e saíram outros integrantes, ficaram Alexandre Augusto, Natasha Witkovski e Ciça Ribeiro além de Ana Cristina Evangelista.

²² *Idem, ibidem.*

1.2 -

E se é um grão no deserto...

O primeiro momento do grupo, quando contava com a participação de Ana Cristina Evangelista, Marta Aguiar, Sandro di Lima e Cida Mendes, tem uma atividade semelhante à denominação de Zabriskie como ponto no meio do deserto. Diante da impossibilidade de atuação em projetos financiados pelo governo, de um cenário regional de desertificação do movimento teatral, é fundado, no dia 27 de março (dia internacional do teatro) de 1993, o grupo Zabriskie e o Zabriskie Café Teatro é aberto para atividades artísticas. Sua sede representava então, o espaço de encontro da elite artística do estado de Goiás, tendo um grupo permanente de frequentadores além das pessoas que ali trabalhavam. Foi ali que muitos espetáculos ficaram em cartaz, que grupos ensaiavam, que artista regionais realizavam cursos.

Desde sua criação, o Zabriskie oferta cursos de teatro, em que são proporcionadas atividades de iniciação teatral para crianças a partir de cinco anos de idade. Para esse público o grupo sempre partiu do teatro-educação por meio do qual busca oferecer “uma atmosfera amigável e segura de modo a contribuir com o desenvolvimento da criança. O lúdico, a fantasia e os jogos proporcionam uma ponte do jogo dramático natural da criança para o jogo teatral, formalizado”.²³

Os cursos são compostos por momentos de descontração, em que o grupo conversa com os alunos, assiste a um filme curto, ouve uma história ou faz um lanche; possibilita a vivência de brincadeiras populares e de situações de faz de conta, em que são propostas improvisações motivadas por histórias ou situações apresentadas pelas brincadeiras.

Durante o processo de ensino aprendizagem do teatro, as crianças experimentam vários momentos de jogos e improvisações que, ao final do curso, lhes permitem expor um pouco do que vivenciaram por meio de uma apresentação aberta ao público. Todo o processo de elaboração do que será apresentado conta com a participação das crianças, desde o texto que elas falam, passando pelo figurino, cenário, até o que poderia ser considerado como marcações de cena. É perceptível, pela estrutura dos cursos, a preocupação do grupo em proporcionar vivências que contribuam para o

²³ ZABRISKIE. Disponível em: <http://www.zabriskie.com.br/cursos.php>. Acesso: outubro/2009.

desenvolvimento do ser humano, o teatro como atividade educativa em si que, além de possibilitar a aprendizagem de conteúdos de diferentes áreas, permite o desenvolvimento de habilidades inerentes a essa expressão artística, tal como a apreciação estética, a exploração do corpo como meio de expressão, entre outros.

Nesse momento inicial, o espaço constitui, então, um ponto de constante atividade cultural em meio ao processo de desertificação que, aos poucos, inibiu o movimento teatral iniciado no Governo Santillo. Conta com

um teatro de pequeno porte, compondo-se de palco, camarim, cabine técnica com equipamento de som e luz, uma platéia que acolhe 100 pessoas, foyer, toaletes e bilheteria. Conta ainda com ar-condicionado central e instalações adaptadas para deficientes físicos.²⁴

Nesse espaço o grupo teve meios para desenvolver diversas atividades, pois, além das aulas de teatro, suas condições permitiam que fossem ali realizadas apresentações de outros artistas, mantendo-se ativo o movimento já iniciado no governo Santillo²⁵.

Acontece, então, um primeiro ponto de aproximação com o filme *Zabriskie Point*. Ressalto primeiramente que este filme mostra um movimento específico, a contracultura vivida pelos Estados Unidos, ou seja, “um fenômeno histórico concreto e particular, cuja origem pode ser localizada nos anos 60”²⁶, constituindo assim uma mostra da primeira possibilidade de entender o termo. Nesse sentido o termo diz de um grupo específico com atitudes de um determinado momento vivido por eles. Goffman e Joy²⁷ ressaltam que para além de ser uma postura de reação a uma cultura dominante esse movimento histórico está intimamente ligado ao fato de que os integrantes desse grupo “eram todos antiautoritaristas e não-autoritários” tratava-se portanto, de um momento transitório “caracterizado pela afirmação do poder individual de criar sua própria vida, mais do que aceitar os ditames das autoridades sociais e convenções circundantes, sejam elas dominantes ou subculturais”²⁸. Como semelhança a esse momento com a caracterização apresentada por esses autores, o *Zabriskie* torna-se então, uma iniciativa de

²⁴ *Idem, ibidem*.

²⁵ Henrique Santillo foi vereador e prefeito na cidade de Anápolis. Foi deputado estadual, senador, governador de Goiás, ministro da saúde, secretário de saúde, conselheiro do Tribunal de Contas do Estado de Goiás e presidente do TCE goiano. Foi em seu governo que o estado de Goiás foi desmembrado e teve a criação do estado de Tocantins.

²⁶ PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1992. p. 9.

²⁷ GOFFMAN, Ken; e JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos – do mito de prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

²⁸ *Idem, ibidem*. p. 49.

criar uma vida própria em relação a arte teatral goiana, naquele momento, com grande dependência da iniciativa governamental e da aceitação de uma maioria de profissionais consolidados. A existência do Zabriskie representava ter espaço para apresentações e realização de cursos em que a prática construída dependia apenas dos participantes que ali frequentavam e atuavam, não condicionada ao aval de aceitação daqueles profissionais e pessoas da sociedade que não concordassem com as práticas por eles adotadas.

Essa característica presente nesse período histórico que extrapola o contexto específico traz o termo *contracultura* sob um segundo olhar, “como uma postura, ou até uma posição, em face da cultura convencional, de crítica radical”²⁹, enfatiza-se a atitude reativa da fundadora quando da idealização do grupo. Uma atitude de busca de efetivação de uma atividade teatral que estava como marginal, por isso sendo extinta pelas dificuldades de manutenção colocadas com a quebra do incentivo que era dado pelo governo anterior. Atividade esta diretamente ligada a busca pela liberdade para a construção de uma linguagem na qual todos acreditassem, pois “o contato afirmativo é a chave para liberar o poder criativo de cada indivíduo”³⁰.

Assim, a relação do Zabriskie com o filme, na fase em que foram criadas parcerias com profissionais que já atuavam no meio teatral goiano, pode ser caracterizada como uma reação à quebra do movimento cultural implementado pelas políticas públicas do governo antecessor, reação à impossibilidade de desenvolvimento de atividade teatrais contínuas.

Com sede construída por iniciativa privada e contando com parcerias com profissionais que apresentavam alguns desejos em comum, o Zabriskie teve então a oportunidade de tomar iniciativas e decisões a partir de interesses e motivações daqueles que o compunham, com certa independência do que era esperado pelos membros da comunidade artística externos ao grupo. Essa busca pela independência aponta para o desejo de construção de algo que não era explorado naquele contexto.

Eu queria um espaço que fosse um espaço cultural, que fosse múltiplo e que tivesse possibilidade de trabalhar com teatro-educação, [...], pra eu experimentar coisas que eu já, que eu já estudei e que elaborações que eu tinha de leituras minhas mesmo, sabe.³¹

²⁹ PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *op. cit.*, 1992. p. 09.

³⁰ GOFFMAN, Ken; e JOY, Dan. *op. cit.*, 2007. p. 49.

³¹ EVANGELISTA, Ana Cristina. *op. cit.*, 31/05/2010.

Neste ambiente é realizado o primeiro curso de iniciação teatral oferecido a crianças. Durante esse curso foi desenvolvida a montagem da peça *Luas e luas* com elenco de crianças, integrantes do próprio curso. Essa montagem teve sua estreia em 1995, quando começou a ser apresentada como parte de uma peça, intitulada *Histórias de reinos e rainhas*, composta por duas histórias, a primeira era *Luas e luas*, adaptação do livro de mesmo nome do autor norte-americano James Thurber³² e a segunda adaptada do texto *Para vencer certas pessoas*, de Ruth Rocha³³.

Essa peça foi ponto para o início da formação de um público para as produções do espaço Zabriskie. Com o elenco de crianças, a peça foi apresentada no espaço Zabriskie e em parques da cidade de Goiânia. O espaço Zabriskie funcionando como café teatro era um chamariz para a apreciação das peças. Ana Cristina³⁴ ressalta que já tinha observado que o hábito de frequentar bares era comum à população da classe média goiana, com um café teatro seria possível unir um costume já estabelecido e usá-lo como meio de levar o público a apreciar os espetáculos.

Após esse processo inicial de formação de público a proposta do Zabriskie já contava com alguns parceiros que davam forças para a continuidade projeto, como pode ser percebido em entrevista dada por Ana Cristina Evangelista ao jornal *O Popular* em 1996: “nesses três anos de funcionamento foi possível organizar plateias que certamente agora irão prestigiar não só os nossos espetáculos, mas também participar dos cursos”³⁵.

Visto que a montagem da peça *Luas e luas* com o grupo de crianças que participou da primeira turma do curso de iniciação teatral havia dado certo, o foco passou a ser então a montagem da peça com um grupo de atores profissionais que representassem o grupo Zabriskie. Esse momento coincidiu com a chegada da atriz mineira Cida Mendes à cidade de Goiânia. Trabalhando em parceria também no desenvolvimento dos cursos, Cida Mendes e Ana Cristina realizam a montagem da peça *Luas e luas*, na qual as duas já buscavam explorar a atuação tendo uma dupla de palhaços em cena.

Cida Mendes foi uma das pessoas que já era profissional do teatro e que passou pelo Zabriskie na tentativa de formar um grupo permanente. Sendo responsável pela iniciativa, Ana Cristina³⁶ percebia na formação de um grupo a possibilidade de

³² James Thurber é um norte americano que viveu de 1894 a 1961. Além dessa obra publicou livros de humor e *catuns* (desenhos engraçados) na revista *New Yorker*.

³³ Autora da literatura brasileira nascida em 1931. Escreveu sobre educação, mas sua produção mais conhecida é a literatura infantil, produção esta que já lhe rendeu muitos prêmios.

³⁴ EVANGELISTA, Ana Cristina.; FIDELIS, Marcus. *op. cit.*, 31/05/2010.

³⁵ BEZERRA, Valbene. *O Popular*, Goiânia, sexta-feira, 16 de fevereiro de 1996.p.5.

³⁶ EVANGELISTA, Ana Cristina. *op. cit.*, 31/05/2010.

desenvolver pesquisas que haviam sido motivadas pela leitura de autores como Grotowski, Barba e sobre a *Commedia dell'Arte*

Talvez devido à influência das leituras que eu fiz, que foi muito, né, Grotowski, Eugenio Barba, [...] ficou muito esse desejo sabe [...] de que o teatro de grupo é que é o caminho para você descobrir formas novas de se relacionar com o mundo e de buscar uma transformação, sabe, as relações de um modo geral.³⁷

Durante a tentativa com atores profissionais foram realizadas apresentações e as atividades de oferta de cursos foram mantidas, porém não se efetivou a formação do grupo. A rotina aproximava-se mais de uma companhia, onde profissionais se juntavam para desenvolver determinada proposta, mas não chegavam a se envolver em projetos de longo prazo como metas para o coletivo. Cida Mendes já tinha o projeto de desenvolver uma personagem específica, o que foi possível fazendo parte do Zabriskie. Com o trabalho já bem encaminhado, depois de temporada de seis meses no Zabriskie Café Teatro, a atriz pode partir para uma carreira independente, buscando alcançar objetivos já traçados.

A dificuldade em adaptar os objetivos pessoais com objetivos coletivos aconteceu com vários outros atores e profissionais do teatro que participaram do grupo. Talvez por já terem experiência e metas construídas, constituir um grupo seria abrir mão de ideais já traçados. Os projetos de estudos, trabalho coletivo, montagem de um repertório, idealizados por Ana Cristina³⁸ quando da abertura do espaço e da busca de parcerias foram sufocados pelas atividades de produção dos vários grupos que ali apresentaram, pela manutenção do bar e, em 1996, o Zabriskie Café Teatro é fechado, permanecendo apenas as atividades da escola de teatro, com os cursos para crianças e adolescentes.

1.3 - De um sonho de ser no deserto ...

No ano de 1996, estando o espaço fechado parcialmente, desenvolveu-se uma atividade mais centrada na formação das crianças e adolescentes que participavam dos

³⁷ *Idem, ibidem.*

³⁸ *Idem, ibidem.*

curso. Ana Cristina percebeu, naqueles que tinham a intenção de ter uma formação teatral contínua, a possibilidade de organizar o tão desejado grupo Zabriskie.

Nesse momento o desejo de criar uma vida própria com liberdade de comunicação, uma das características da contracultura como visto em Goffman e Joy³⁹ citado anteriormente, encontrou solo fértil. Com o grupo formado por Bruno Badia, Janaína Carrer, Bel Vilela, Lívia Martins Costa e mais tarde Alan Cartute, o Zabriskie se dedicou aos estudos sobre atuação e começou a construção de um repertório do grupo.

Dentre os estudos por eles realizados estavam questões como o teatro como encontro, tão marcante em Grotowski⁴⁰, um encontro que possibilitaria explorar “las técnicas extracotidianas” que “tiendem a la informacion: éstas, literalmente, *ponem-en-forma* al corpo”⁴¹. Nesse sentido o grupo, agora formado por pela idealizadora da proposta e pelos adolescentes que outrora faziam os cursos de iniciação teatral para crianças, pôde desenvolver uma proposta de fazer teatral que contrapunha ao modo de fazer predominante do teatro goiano. Enquanto grande parte dos grupos elaborava obras com base em uma atuação próxima ao realismo da vida cotidiana, a possibilidade do Zabriskie criar sua própria vida lhe permitiu explorar formas de atuação extracotidianas, o que pode ser entendido como uma reação à cultura teatral convencional goiana daquele período.

É nesse sentido que o Zabriskie passa então a ser a possibilidade artística de resistência a uma rotina cultural e busca a construção de uma forma própria de expressão no deserto então vivenciado pelo meio teatral goiano. Na continuidade de suas atividades, configura-se então uma proposta estética por eles estudada e experimentada, cujo processo de desvendamento de sua elaboração é guiado pela análise e montagem da obra *Luas e luas*, que se constitui a fonte guia da percepção da evolução do, outrora, grão de areia.

No ano de 1997 o Zabriskie reabre e, anunciando sua reabertura ainda em 1996, Bezerra ressalta que além de ser ponto de encontro o espaço Zabriskie voltará a ser “um espaço destinado a cursos de artes e apresentações regulares de artistas goianos”⁴².

Em maio do mesmo ano, em reportagem publicada no jornal *Diário da Manhã* confirma-se o desenvolvimento de cursos no espaço do Grupo Zabriskie, cursos que agora atendem também ao público adulto:

³⁹ GOFFMAN, Ken; e JOY, Dan. *op. cit.*, 2007.

⁴⁰ GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

⁴¹ BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicolás. *Anatomia Del Actor*: diccionario de antropologia teatral. México: Edgar Ceballos, 1988. p. 17.

Tradução: “as técnicas extracotidianas” que “tendem à informação: elas, literalmente, põem-em-forma o corpo”.

⁴² BEZERRA, Valbene. Espaço exclusivo para as artes. *O Popular*, Goiânia, domingo, 31 de março de 1996. p.5.

A escola oferecerá cursos formais de interpretação, direção e encenação, cenografia e cenotecnia, iluminação e administração teatral ao nível de segundo grau [...] Serão oferecidos ainda cursos, oficinas e workshops específicos de artes cênicas, abrangendo áreas como interpretação, direção, dramaturgia, artes circenses, iluminação, cenografia, cenotecnia, figurino e maquiagem.⁴³

Pelas características dos cursos é possível perceber maior preocupação com a formação de profissionais do meio teatral, o que é confirmado pelo seguinte trecho da entrevista:

Espera-se que a escola possa contribuir para a melhoria dos espetáculos realizados por artistas goianos. É preciso que adotemos maior rigor e profundidade nas elaborações artísticas da cidade [...] é urgente que os espetáculos aqui realizados tenham níveis de realização compatíveis com as exigências do público goianiense.⁴⁴

A preocupação de uma profissionalização dos artistas que atuavam no teatro goiano deste período, presente nesta fala, mantém distinta da intenção do grupo com os cursos destinados ao público infantil, pois para estes “a proposta do curso não é a formação de futuros atores, mas sim contribuir para o desenvolvimento das crianças, que durante as aulas trabalham com leitura, expressão corporal e fantoches”⁴⁵.

É neste momento que Ana Cristina Evangelista conhece Marcus Fideles, hoje seu marido, e pessoa que teve importante participação na produção do próprio grupo. Quando da entrada de Fideles para o Zabriskie, período que coincidiu com a constituição de um elenco formado pelos dos adolescentes que faziam os cursos (ano de 1996 e 1997), ele já participava da produção da Companhia Quasar de Dança. Logo, toda a experiência que ele adquiria lá, onde conciliava um trabalho simultâneo à atuação no grupo, era levada para o Zabriskie.

Nessa época eu fiquei ajudando a Quasar e a Quasar tinha uma demanda muito maior de materiais. Eu fazia a parte do exterior. Então eu comecei a ler [...], sobre isso, fazer um pré-skit essas coisas. O que eu fazia lá eu

⁴³ Zabriskie vira escola de teatro. *Diário da Manhã*, Goiânia, terça-feira, 21 de maio de 1996. p.4.

⁴⁴ *Idem, ibidem.*

⁴⁵ BEZERRA, Valbene. *op. cit.*, 1996. p.5.

fazia aqui também, para organizar os materiais. Então por isso que ficou esse arquivo⁴⁶.

As produções do grupo começaram a ser filmadas, os arquivos foram organizados. O olhar vindo de um ambiente externo permitiu que Fideles percebesse pontos frágeis, como o não registro das atividades, a falta de uma logomarca que caracterizasse como propaganda e forma de divulgação, e contribuísse com a estruturação deste grupo.

Uma das grandes contribuições de Fideles foi a iniciativa de instigar os participantes a conhecerem o teatro feito fora do estado, a fazerem oficinas com profissionais que tivessem outras experiências, o que permitiu ao grupo se perceber num contexto amplo do fazer teatral. Nesse processo de configuração, o Zabriskie apresenta características que podem ser percebidas no processo de construção do conceito de teatro de grupo tais como a divisão das tarefas de figurino, maquiagem, direção, produção; o desejo de estudar sobre a formação do ator e pesquisar formas diferentes de expressão; o planejamento de projetos coletivos de longo prazo. Sua atividade também tem grande aproximação com o teatro infantil⁴⁷ – sendo esse um conceito que receberá diferentes olhares ou não olhares nos vários momentos da história do teatro – visto que a maior parte das peças que desde então passaram a montar e atualmente compõem seu repertório caracterizam-se como pertencentes a essa linguagem. Esses dois conceitos – teatro de grupo e teatro infantil – são essenciais para entender em que essa forma de teatro se diferencia das tradicionais companhias goianas, e sua importância, decorrente dessa diferença, num contexto teatral fora do eixo Rio-São Paulo.

1.4 - Da história do conceito de teatro de grupo...

Por perceber o conceito de teatro de grupo essencial para entender a atividade do grupo Zabriskie busco aqui entender como ele esteve presente em diferentes momentos da história do teatro. Ressalto que em vez de delimitar uma definição constante e estática,

⁴⁶ FIDELIS, Marcus. *op. cit.*, 31/05/2010.

⁴⁷ Alguns autores preferem o uso do termo teatro para crianças em detrimento de teatro infantil, pelo caráter pejorativo que a denominação infantil pode dar. Neste trabalho tratarei tanto como teatro para crianças como teatro infantil, devido ao uso dos dois termos por vários autores.

analisarei experiências verificando como cada uma delas permitiu uma apropriação do que é a prática de grupo.

Mesmo o termo teatro de grupo sendo uma denominação mais utilizada a partir do final do século XX, proponho partir de uma ideia ampla de grupo para perceber como essa forma de organização encontra pontos de diálogo com a prática teatral de outros vários contextos. Como delimitação, considero apenas que teatro de grupo se diferencia do conceito de grupo de teatro, lembro que o primeiro “resulta do trabalho contínuo de um Grupo de Teatro, que contempla outras atividades para além da cena, artística ou não, que fomentem as discussões estética, ética e política do fazer teatral”⁴⁸. Já o segundo, refere-se a “um agrupamento de atores – circunstancial ou de forma mais duradoura – para fazer teatro”⁴⁹.

Para além da montagem e apresentação de espetáculos, movimento perceptível na primeira fase do Zabriskie, o teatro de grupo se preocupa com o desenvolvimento de projetos coletivos a curto e longo prazo, abrangendo de forma ampla as diferentes situações presentes no fazer teatral.

Uma característica que une aqueles que se afirmam como teatro de grupo é a “busca de independência com relação ao que podemos identificar com o paradigma da indústria cultural”⁵⁰. Grande parte desses grupos utiliza também a rua como espaço de apresentação, o que se caracteriza como outra forma de transgressão ao mercado. Tal atitude “pode variar em intensidade, mas, ao fim, questionará o sistema dominante”⁵¹. O que não quer dizer recusa total ao que se caracteriza como mercado cultural, mas sim a busca de uma independência guiada por projeto de longo prazo, onde a atuação do grupo extrapola os limites da mera produção de capital.

Por tal característica mostro que, por trás do conceito maior de teatro de grupo já estão presentes questões que retomam o movimento da contracultura, apresentado quando da análise sobre a fundação do grupo Zabriskie. A relação e difusão desse movimento na arte teatral pode ser percebida num contexto mundial.

Herdeiro da rebeldia das vanguardas do início do século, plantado no terreno irrigado pela cultura *beat* e insuflado pelos ares dos *happenings* e

⁴⁸ NETO, Gordo. Teatro de grupo e grupo de teatro. In: *Subtexto – Revista de teatro do Galpão Cine Horto*, Belo Horizonte (MG): Argvmentvm Editora, 2007. v. 1, nº 4. p. 34-35. p. 34.

⁴⁹ *Idem, ibidem*.

⁵⁰ CARREIRA, André. *Teatro de rua: (Brasil e Argentina nos anos 1960): uma paixão no asfalto*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ltda., 2007. p. 9.

⁵¹ *Idem, ibidem*. p. 41.

outras modalidades de livre expressão artística como a *action painting*, embalado ao som do *jazz* e do *rock*, o teatro que se expande pelas ruas em locais alternativos não apenas veicula valores que se opõem à tradição burguesa como rompe, também, com o modo dominante de produção teatral, inventando procedimentos coletivos e definindo novas relações com o público.⁵²

Diante da influência das várias manifestações ligadas à contracultura o teatro passa a explorar não apenas novos espaços de atuação, mas ainda, formas de relações e criação de espetáculos que são presentes em muitos grupos teatrais, como os processos de criação coletiva, divisão das funções entre os membros do grupo e variações das formas de relação com o público.

Nesse contexto amplo de estruturação do teatro de grupo, “a duração dos projetos e a manutenção de equipes estáveis podem ser indicadas como características que contribuem para estruturar o espaço simbólico do trabalho que tem o grupo como eixo”⁵³.

Em geral um grupo de teatro vivencia constantemente um fluxo de integrantes que entram e saem da equipe. Mesmo aqueles mais estáveis lidam com essa dificuldade. As pessoas que permanecem tornam possível que aqueles que entram possam ter contato com o que já está construído pelo grupo. Essas pessoas realizarão a ligação dos diferentes momentos vividos pelo grupo, o que permite a continuidade do trabalho.

O Zabriskie atualmente é composto por Ana Cristina Evangelista, Natasha Witkowski⁵⁴, que começou sua experiência como atriz no grupo do CEFET e cuja entrada para o Zabriskie aconteceu em 1999, Alexandre Augusto⁵⁵, Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Goiás, que entrou para o grupo Zabriskie em 2000, e Ciça Ribeiro⁵⁶, Graduada em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás, passou a compor a equipe em 2006. Dessa equipe, Alexandre e Natasha, juntamente com Ana

⁵² GUINSBURG, Jaco; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Orgs) *Dicionário do teatro brasileiro*: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006. p. 95.

⁵³ CARREIRA, André. *op. cit.*, 2007. p. 10.

⁵⁴ Natasha Witkowski (1979) – Começou sua atuação como atriz em 1996 no centro federal de Educação Tecnológica, com Júlio Vann. Atualmente atua como professora e atriz no grupo Zabriskie. Mais informações no link: http://www.zabriskie.com.br/integrante_4.php

⁵⁵ Alexandre Augusto (1977) – Começou sua atuação como ator no antigo Cefet (Centro Federal de Educação Tecnológica de Goiás) com o professor Júlio Vann. Atualmente atua como professor e ator no grupo Zabriskie. Mais informações no link: http://www.zabriskie.com.br/integrante_2.php

⁵⁶ Cecília Rodrigues Ribeiro (1986) – Cursa pós-graduação em Psicopatologia Clínica pela Universidade Castelo Branco. Seu primeiro contato com o teatro foi em 1994, em um curso de teledramaturgia, ministrado pela professora Mazé Alves. Atualmente atua como atriz no grupo Zabriskie. Mais informações no link: http://www.zabriskie.com.br/integrante_3.php

Cristina, tiverem a função de repassar aos mais novos o que já havia sido trabalhado, por estarem no grupo há mais tempo.

Outra característica desse trabalho de grupo é o “desejo de um projeto de longo prazo com repercussões culturais e sociais que vão além da prática de criação de espetáculos”⁵⁷. São ações como os cursos de teatro oferecidos à comunidade, o envolvimento em projetos que levam práticas teatrais à periferia das capitais e às cidades do interior, a participação em festivais de teatro locais, regionais e nacionais, a participação em oficinas, seminários, mesas, conferências, ou seja, ocasiões que visam sistematizar discussões relacionadas à profissão.

Além dos pontos apresentados, há a preocupação com a abertura de sedes. Nelas os grupos têm possibilidade de organizar seus ambientes de estudos, ensaios, reuniões, apresentações e oferecer cursos e oficinas abertos à comunidade.

As equipes estáveis, os projetos a longo prazo, as diferentes atividades culturais e a sede como espaço do grupo são características que proporcionam o que Carreira identifica como “o fato de que no seio do movimento de teatro de grupo têm se dado uma permanente discussão sobre os modos de produção cênica”⁵⁸. A constante pesquisa proporcionada pela reflexão em grupo traz questionamentos sobre a escrita teatral, a formação do ator, a elaboração estética do espetáculo, os vários desafios com os quais os artistas se deparam ao pensar criticamente sobre o seu fazer.

Diante disto, podemos entender que a ideia de grupo, nesse contexto,

não é o mesmo que um agrupamento de artistas que se reúnem para fazer um trabalho determinado. O que marca a existência do grupo, no sentido que nos interessa, é uma Experiência comum colocada em perspectiva. Qual seja, a de um tipo de organização que não tem como finalidade a criação pontual de um evento artístico, ainda que um evento, um espetáculo, por exemplo, possa estar entre os planos, como, de fato, quase sempre está. Trata-se, antes, de um projeto estético, de um conjunto de práticas marcadas pelo procedimento processual e em atividade continuada, pela experimentação e pela especulação criativa, que pode inclusive se desdobrar ou alimentar desejos de intervenção de outra ordem que não a estritamente artística.⁵⁹ (grifos meus)

⁵⁷ CARREIRA, André. *op. cit.*, 2007. p. 10.

⁵⁸ *Idem, ibidem*. p. 11.

⁵⁹ ABREU, Kil. A dialética das condições e a fatura estética no teatro de grupo. *Subtexto – Revista de teatro do Galpão Cine Horto*, Belo Horizonte, Argvmentvm Editora, 2008. v. 1, n. 5. p. 21-30. p. 22.

É essa “experiência comum colocada em perspectiva” que possibilitará a concretização de “um projeto estético”, este, por sua vez, constituirá a forma como cada grupo será percebido em suas manifestações.

Assim como o movimento atual do teatro de grupo promove o constante processo de construção e reelaboração da arte dramática, a própria prática deste (teatro de grupo), tal como é possível identificar, com as características apresentadas acima, foi construída por experiências vivenciadas em diferentes momentos da história, com seus cenários e seus personagens.

Tomando então o conceito de teatro de grupo de forma ampla, como propus anteriormente, Oliveira⁶⁰ contribui com a discussão na medida em que realiza importante reflexão sobre seu processo de construção. Ali, podemos perceber as origens do que atualmente é identificado como teatro de grupo desde a *Commedia dell'Arte*, uma das primeiras manifestações com características que acabamos de discutir.

Para entender a origem do termo *Commedia dell'Arte* deve pensar em seu contexto de surgimento. No final da Idade Média o termo arte estava vinculado a ofício. Os profissionais que tinham habilidades comuns se organizavam em corporações de ofício que administravam suas áreas de atuação para que não houvesse rivalidades, bem como defendiam seus membros da autoridade de pessoas que não faziam parte dessas corporações⁶¹. “*Commedia dell'Arte* significa uma comédia encenada por atores profissionais, associados mediante um estatuto próprio de leis e regras através do qual os cômicos se comprometiam a proteger-se e respeitar-se reciprocamente”⁶². Desta forma, as relações entre os cômicos eram semelhantes às dos demais profissionais do período, envolvendo inclusive reações contra companhias não associadas que entravam em praças já ocupadas.

Essas companhias teatrais, verdadeiras matrizes organizacionais do teatro ocidental, tinham a característica de trupes permanentes. As agrupações da *Commedia dell'arte*, também foram percussoras na utilização de procedimentos de trabalho preparatório do ator que se estruturavam com o uso “de improvisação com um ou mais colegas o que dava vigor adicional à atuação das trupes italianas” (DUCHARTRE, 1966, p.73).⁶³.
(grifos meus)

⁶⁰ OLIVEIRA, Valéria Maria de. *Reflexões sobre a noção de teatro de grupo*. 2005. 108 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Ceart/Udesc. Florianópolis: 2005.

⁶¹ FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.

⁶² *Idem*, *ibidem*. p. 20.

⁶³ OLIVEIRA, Valéria Maria de. *op. cit.*, 2005. p. 11.

Aqui a autora ressalta aspectos da *Commedia dell'Arte* que estão em diálogo com pontos discutidos anteriormente. São eles o caráter permanente das trupes, a preocupação com a formação do profissional de teatro caracterizadas pela preparação anterior à apresentação do espetáculo. Tal preparação acontecia por meio de improvisações, prática que corresponde à uma das formas de preparação de atores e de criação de espetáculos de grupos contemporâneos. Como herança dessa prática, temos o que hoje é denominado como processo colaborativo que,

Em linhas gerais, ele se organiza a partir da escolha de um tema e do acesso irrestrito de todos os membros a todo material de pesquisa da equipe. Após esse período investigativo, idéias começam a tomar forma, propostas de cena são feitas por quaisquer participantes e a dramaturgia pode propor uma estruturação básica de ações e personagens, com o objetivo de nortear as etapas seguintes.⁶⁴

Além desses aspectos, a permanência de pessoas que se mantinham constantemente nas trupes é assinalada pela autora como “formas de relacionamentos [...] quase familiares”, era possível identificar a transferência de personagens de uma geração para outra. Papel que, de certa forma, é hoje realizado pelos integrantes permanentes de um grupo, que não necessariamente passam um personagem para outra pessoa da família, mas assumem a responsabilidade de passar aos novos integrantes as experiências já construídas pelas vivências anteriores do grupo. Na *Commedia dell'Arte* estes se encarregavam de passar a tradição da trupe às novas gerações o que caracterizava “a organização de uma permanência do coletivo através da qual era possível a transposição da experiência e das técnicas específicas”⁶⁵.

Pelo fato de as técnicas da *Commedia dell'Arte* serem passadas para pessoas que estavam, desde crianças, em contato com a trupe, além de dar consistência à atuação dos grupos, a hereditariedade dos papéis permitia que o ator tivesse maior naturalidade em sua atuação. Essa proximidade do ator com o personagem, proporcionada pela forma de atuação e o aspecto familiar das companhias, levava-o a alcançar tamanha espontaneidade na representação que alguns “seriam depois confundidos com a personagem que

⁶⁴ GUINSBURG, Jaco; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Orgs). *op. cit.*, 2006. p. 253-254.

⁶⁵ OLIVEIRA, Valéria Maria de. *op. cit.*, 2005. p. 11.

representavam”⁶⁶. Tal fato “contribuiu para a construção de uma poética específica, apoiada de forma direta no capital técnico disponível no núcleo familiar”⁶⁷.

A construção de uma expressão própria, hoje idealizada no projeto estético, ali era proporcionada pela forma de organização das trupes, sem necessariamente haver a consciente busca deste objetivo.

O início do século XVIII constituiu um momento em que se perdeu parte das características deste trabalho de grupo quando da consolidação do texto⁶⁸. Ali houve uma modificação no fazer teatral: o autor passa a ser o eixo da montagem e, conseqüentemente, a criação, que era realizada em momentos de improviso relacionados diretamente à criação do ator, dá lugar a uma cristalização nascida de um referencial textual pré-existente.

Já no fim do século XIX, o Théâtre Libre de André Antoine traz características ainda mais próximas do que conhecemos hoje como teatro de grupo⁶⁹.

A classe de trabalho experimental que Antoine implementou com seus atores, gerou a necessidade de romper com o simples procedimento empresarial vigente naquele período histórico, que estava fundado em práticas cênicas, que não implicavam na estruturação de equipes permanentes. Ao contrário do ritmo acelerado de produção utilizado pelos empresários teatrais da época, Antoine instituiu no exercício de ensaios e de reflexões coletivas sobre os espetáculos da companhia em busca da cena naturalista. Isso implicou em uma significativa mudança de hábitos de trabalho.⁷⁰

Um dos espaços de influência da proposta do *Théâtre Libre* foi a Alemanha, com Freie Bühne que, inspirado em Antoine, “testa a idéia de uma estrutura de participação associativa como base financeira de sustentação”⁷¹. Aqui já é possível perceber uma reação à falta de qualidade dos espetáculos movidos apenas pelo interesse dos grupos que financiavam suas montagens, ou seja, do teatro hoje concebido como teatro comercial. Essa reação se aproxima da busca dos grupos contemporâneos pela independência desses interesses de mercado. A maior dedicação aos ensaios demonstra

⁶⁶ SCALA, Flaminio. *A loucura de Isabella: e outras comédias da commedia dell'arte*. São Paulo: Iluminuras, 2003. p. 29.

⁶⁷ OLIVEIRA, Valéria Maria de. *op. cit.*, 2005. p. 11.

⁶⁸ *Idem, ibidem*.

⁶⁹ *Idem, ibidem*.

⁷⁰ *Idem, ibidem*.

⁷¹ GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990. p. 1.

uma preocupação com a construção estética dos espetáculos e uma postura crítico-reflexiva quanto às obras produzidas pelo grupo.

A cena que estava apoiada na figura proeminente do ator principal passou a ter como personagem principal, a figura do diretor que funcionava como o articulador do coletivo. Neste sentido é interessante dizer que o diretor surgiu no contexto da consolidação das estruturas grupais permanentes. O advento dessa figura, pelo menos no começo do século XX contribuiu de forma clara para a consolidação de projetos de trabalho coletivo permanente. Pode-se citar, além do exemplo de Antoine, o projeto de Stanislavski e Vantagov na Rússia.⁷²

Além da reação crítica às produções comerciais, acontece uma retomada de princípios que já haviam se manifestado na *Commedia dell'Arte*. Sob a regência da figura do diretor, são retomados projetos de trabalho coletivos permanentes que, por sua vez, levam a outros questionamentos sobre os vários elementos do teatro, dentre eles, à atuação do ator. Nesse momento, a formação do ator foi foco de muitos diretores do século XX. Manifestou-se, nesse sentido, uma preocupação com o aspecto pedagógico do teatro.

Se era questionado o teatro de caráter comercial havia, então, a necessidade da busca de outras formas de fazer teatro. Nesse momento o diretor assumiu a “figura responsável pela orientação da criação de novos modos de ex⁷³pressão, o que necessariamente implicava na adoção de novos procedimentos de trabalho grupal”⁷⁴.

Segundo Oliveira, dentre os diretores que apresentam sua reação ao contexto teatral vigente, Artaud defende a proposta de vincular o fazer teatral a uma possibilidade de revolução social. Este “pensamento de Artaud se articulou com os objetivos de Antoine e outros diretores do início do século XX, a partir de sua suposição do fazer o teatral como algo oposto à ideia de entretenimento”⁷⁵. E foi com essa postura que Artaud influenciou vários movimentos teatrais que o sucederam, dentre eles: Teatro Novo, Terceiro Teatro (ambos no Brasil) e Grupo Living Theatre (nos Estados Unidos).

O Living Theatre, por exemplo, no início dos anos 1960, quando se afastou de seu país, os Estados Unidos, e foi para a Europa, “desenvolveu um novo conceito de teatro, no qual o dramaturgo como tal parecia ser abandonado, e a obra apresentada surgia a partir da colaboração e da inovação de parte dos vários membros da companhia na criação

⁷² OLIVEIRA, Valéria Maria de. *op. cit.*, 2005. p. 21.

⁷³ *Idem, ibidem.*

⁷⁴ *Idem, ibidem.* p.25.

⁷⁵ *Idem, ibidem.* p. 29.

coletiva”⁷⁶. Com essa atitude, o grupo retoma formas de criação de espetáculos que se aproximam da *Commedia dell’Arte* e que, neste momento, representavam uma reação às formas predominantes do teatro de caráter comercial.

Apesar da sua pouca prática cênica, além da influência em vários grupos teatrais, Artaud

deixou um legado, que parece dirigido aos que buscam viver no contexto de um Teatro de Grupo: uma contundente referência ideológica que sugere uma vida social diferenciada, tanto no universo do grupo que faz o teatro, quanto do grupo que assiste ao teatro. Neste sentido, é contundente, seu desejo de um total engajamento do duplo ator-espectador. Por isso, podemos considerar as propostas de Artaud como uma das pedras angulares do movimento de Teatro de Grupo, dado que funciona como elemento ideológico significativo na articulação do coletivo.⁷⁷

Diante do apresentado, é possível notar, nos séculos XX e XXI, a difusão da proposta de trabalho teatral coletivo, cujos princípios estão em diferentes momentos da história do teatro. Assim, a contribuição e o desenvolvimento crítico e consciente da proposta do teatro de grupo acontece em diferentes lugares do mundo, como é possível observar se tomarmos, por exemplo, o Workers Laboratory Theatre (WLT), nos Estados Unidos e o Teatro Laboratório na Polônia.

Dentre os planos do WLT, constava o estímulo à multiplicação de grupos com as mesmas características, o que o transformou numa espécie de centro organizador do movimento no país, estabelecendo contatos com grupos que iam dos Rebel Players de Los Angeles aos Blue Blouses de Chicago.⁷⁸

A postura desses grupos e o movimento por eles organizado mostram influências do teatro político nos Estados Unidos bem como a dimensão que, aos poucos, o movimento do teatro de grupo tomava. Um exemplo dessa dimensão é o grupo Teatro Laboratório que, além de seu grupo fixo, oferece cursos para os quais se inscrevem atores de todo o mundo que buscam conhecer sua forma de trabalho.

⁷⁶ BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 521.

⁷⁷ OLIVEIRA, Valéria Maria de. *op. cit.*, 2005. p.29-30.

⁷⁸ COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001. p. 37.

Numa perspectiva mundial, a prática de grupos teatrais aconteceu de formas variadas no decorrer da história do teatro. Isso mostra que a elaboração de um conceito de teatro de grupo deve considerar sua reelaboração a cada contexto no qual se apresenta. O mesmo observo no ambiente nacional, pois o Brasil encontra-se entre os diferentes países em que houve repercussão desse movimento. Por isso, a seguir trago alguns pontos da história do teatro de grupo em nosso país, ressaltando aspectos que foram marcantes para a constituição do grupo Zabriskie tal como ele se encontra no momento de realização desta pesquisa.

1.5 - **Se lá fora foi assim...**

Da mesma maneira que podemos observar o movimento de elaboração do teatro de grupo em vários países, também é possível notar a repercussão das reações desses vários artistas no teatro nacional. Na cena brasileira, até a primeira metade do século XX, as práticas teatrais se identificavam com o que era criticado pelos diretores internacionais tratados anteriormente.

o sistema teatral da época estava muito mais comprometido com a satisfação dos gostos do público, e com o reforço do histrionismo dos atores, do que propriamente com a busca de algum tipo de inovação no âmbito da estética, ou ainda com a promoção de um projeto cultural que questionasse os marcos da cultura estabelecida.⁷⁹

Já nos anos 1940, foi possível perceber uma movimentação diferente em nosso teatro. A busca de um teatro brasileiro fez com que se organizassem grupos que compartilhavam da ideia de encontrar outras formas de produzir teatro⁸⁰.

Assim, vários grupos assumiram o papel de romper com o teatro que estava sendo questionado, dentre eles: Teatro dos Novos, Os Comediantes, Teatro Brasileiro de Comédia, Grupo de Teatro Experimental.

O advento da ditadura proporcionou ainda que vários grupos questionassem o contexto vivido pelo Brasil naquele momento, estes, conseqüentemente, tiveram sua

⁷⁹ OLIVEIRA, Valéria Maria de. *op. cit.*, 2005. p. 55.

⁸⁰ *Idem, ibidem.*

atuação marcada pela ação da censura. Entre eles podemos destacar o Teatro de Arena e o Grupo Oficina. Segundo Ridenti⁸¹ um dos marcos da postura social do Oficina foi a apresentação de *O rei da vela*, encenação com a qual “esse grupo ganharia impacto artístico e político nacional, propondo uma revolução ‘ideológica e formal’”⁸². Uma ação da ditadura sobre esse grupo aconteceu em 1967.

em outubro o Teatro Oficina seria invadido, em São Paulo, por quatro agentes policiais – dois da Censura, dois do Dops. Sua tarefa: apreender um canhão de madeira e um sorvete de plástico, usados em *O rei da vela* e considerados material “subversivo”, e intimar o diretor José Celso Martinez Correa a depor.⁸³

No caso do Arena uma das intervenções dos censores foi a prisão de Augusto Boal que foi torturado “acusado de colaborar com a ANL – por exemplo, como intermediário de mensagens em viagem ao exterior”⁸⁴. Aqui merece destaque o grupo Teatro de Arena no que diz respeito ao movimento dos grupos teatrais pela popularização do teatro como arte.

O grupo, na trilha da politização teatral quase inevitável propagada pelos CPCs, [...] O Arena resolve, já sobe a ótica de Boal e Guarnieri, em vez de congregar tudo e todos, sem distinção de classe, dividir tudo e todos pela distinção de classes. Inspirado em frases de Piscator e depois em Brecht, resolve utilizar, com leitura própria, o que seria a militância marxista revolucionária em cena e encená-la como ilustração desse processo.⁸⁵

Ao analisar o processo vivenciado por vários artistas na busca pela construção de um teatro popular, Camargo⁸⁶ aponta uma reação do Teatro de Arena que vai ao contrapelo dos movimentos realizados pela maior parte dos grupos teatrais com

⁸¹ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

⁸² *Idem, ibidem*. p. 161.

⁸³ PACHECO, Tania. O teatro e o poder. In: NOVAES, Adauto. (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005. p. 267.

⁸⁴ RIDENTI, Marcelo. *op. cit.*, 2000. p. 159.

⁸⁵ CAMARGO, Robson Corrêa de. *O teatro popular do SESI de Osmar Rodrigues Cruz*. Uma trajetória entre o patronato e as massas. 1992. (Dissertação de mestrado). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: 1992. p. 65.

⁸⁶ *Idem, ibidem*.

características empresariais⁸⁷. Essa distinção, presente no processo de politização encabeçado pelos CPCs, também pode ser percebida em Garcia⁸⁸ no que diz respeito à postura dos grupos ao afirmar que

a concepção do maniqueísmo como estrutura privilegiada de uma estética popular passa a ser um marco de referência, com relação ao qual se definem, por aceitação ou rechaço, os grupos que vão atuar à margem do teatro empresarial durante toda a década de 70.⁸⁹

Além da atitude diante do contexto teatral a postura destes grupos também foi marcante no que diz respeito à sua visão sobre o contexto político em que o país vivia, como pode ser percebido em Paranhos⁹⁰ ao afirmar que “a partir daquele momento, para inúmeros grupos, fazer um teatro popular significava assumir uma posição de rebeldia frente ao teatro comercial – o ‘teatrão’ – e ao regime político”.

Ressalto, então, que esse é um comportamento, em certa medida, motivado pelo contexto histórico vivido pelo Brasil, no qual o teatro passa a ser um meio de questionar toda opressão do governo militar e os modos de estabelecer as relações presentes nesta sociedade. Nesse sentido

Podemos decir que el Oficina y el Arena representaron, años después del TBC y de las compañías que emergieron de este proyecto, los ejemplos que reafirmaban La Idea de Grupo, de un grupo sustentado más por el eje del trabajo artístico e ideológico que por las circunstancias de La supervivencia o por La realización de un espectáculo específico.⁹¹

Nesse ambiente de reação a um teatro empresarial ao sistema de governo e às relações sociais, foi fundado um dos grupos que constituem fonte de inspiração para o grupo Zabriskie. Trata-se do grupo Vento Forte.

⁸⁷ Vale ressaltar que em muitos momentos a busca pela realização de um teatro popular se identifica com o movimento do teatro de grupo, porém essa é uma discussão específica que pode ser acompanhada em Camargo (1992).

⁸⁸ GARCIA, Silvana. *op. cit.*, 1990.

⁸⁹ *Idem, ibidem*. p. 119.

⁹⁰ PARANHOS, Kátia Rodrigues. Teatro e trabalhadores: textos, cenas e formas de agitação no ABC paulista. In: *ArtCultura*, Uberlândia: UFU, 2005, v. 7, n. 11, jul.-dez, p.101-115. p. 104.

⁹¹ CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. Conceptos y búsqueda de identidad. *Contraluz: estudios sobre artes escénicas*, Tucmuan - Argentina, maio 2008, n. 1, p. 8 – 15. p. 13.

Tradução: Podemos dizer que o Oficina e o Arena representaram, anos depois do TBC e das companhias que emergiram desse projeto, os exemplos que reafirmam a Idea de Grupo, de um grupo apoiado mais pelo eixo do trabalho artístico e ideológico que pelas circunstâncias da sobrevivência ou pela realização de um espetáculo específico.

O Ventoforte surgiu em maio de 1974. Ilo Krugli, artista argentino que desenvolvia atividades ligadas a artes plásticas, pintura e educação, foi convidado a participar do 10º Festival de Teatro Infantil de Curitiba. Reuniu um grupo de cinco pessoas e criou um espetáculo de grande sucesso, *História de lenços e ventos*.⁹²

Desde seu surgimento, este grupo teve uma trajetória que se aproxima da experiência do Zabriskie, pois sempre esteve vinculado a “um relacionamento com o público infantil, estabelecido principalmente por meio de peças e cursos que funcionavam como fontes de pesquisa para a criação dos espetáculos”⁹³. Alguns aspectos em que pode ser percebida a relação entre os dois grupos são a oferta de cursos ao público infantil e a própria montagem de *Luas e luas*, que se originou pela exploração desta peça com uma turma de crianças dos cursos de iniciação teatral.

A intenção de sempre ter diálogos com as crianças devia-se ao fato de que

a busca das raízes do homem sempre foi uma preocupação do Ventoforte. *Como a nossa sociedade é fruto da união das mais diversas culturas e povos, a criança pode ser a raiz, porque é uma coisa verdadeira, é a cultura arcaica, primitiva do homem*, diz Ilo.⁹⁴

A ideia de que a sociedade era fruto da união de diversas sociedades foi muito influenciada pela vertente junguiana de Nise da Silveira⁹⁵ que levou Ilo Krugli⁹⁶ a perceber como o processo criativo do homem ligavam-no à história mítica do ser humano. Desta forma o Ventoforte tinha como proposta

refletir sobre as raízes arcaicas da cultura popular, fundamentada nos conceitos de Jung [...]. Outro elemento que compôs a matriz do Ventoforte foi a busca das formas populares brasileiras, como fonte de revelação do inconsciente coletivo nacional. O contato com tais

⁹² FERNANDES, Silvia. *Grupos teatrais – anos 70*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2000. p. 173.

⁹³ *Idem*, *ibidem*. p. 173.

⁹⁴ ABREU, Ieda de. *Ilo Krugli – poesia rasgada*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

⁹⁵ FERNANDES, Silvia. *op. cit.*, 2000.

⁹⁶ Ilo Krugli – Ator, diretor e dramaturgo argentino. Chegou ao Brasil em 1960. Nos anos 70 alia-se a Pedro Domingues, com quem funda o Teatro de Ilo e Pedro, uma das principais referências do teatro de bonecos do Rio de Janeiro. Em 1974 estréia a peça *Histórias de lenços e ventos*, tida como um marco na história do teatro infantil brasileiro e como momento de origem do grupo Vento Forte. Cf. VIEIRA, Miguel Vellinho. *Ilo Krugli e a construção de um novo espaço poético para o teatro infantil no Brasil*. 2008. (Dissertação de mestrado). UNIRIO, Departamento de Letras e Artes. Rio de Janeiro: 2008.

manifestações se dava nas relações construídas em atividades criativas, desenvolvidas em comunidades.⁹⁷

A preocupação com a elaboração de um teatro inspirado nos conceitos de Jung e com sua raiz no Brasil estava, desta forma, dentre os princípios deste grupo e se apresentava em sua prática cotidiana de criação especialmente por meio do trabalho com imagens.

O trabalho artesanal, por meio das mãos, seria um dos recursos utilizados pelo grupo na busca dessas raízes. O que se procurava é a recuperação dessa mitologia arquetípica através de processos criativos, que se manifestavam tanto pelas imagens gráficas, pelos desenhos como por meio de manifestações corporais, imagens que surgiam nas improvisações.⁹⁸

Das imagens registradas no processo de experimentação são tiradas ideias que mais tarde comporão os espetáculos do grupo. Aqui apresenta-se outra característica do trabalho por eles desenvolvido na qual já era possível perceber outro aspecto da prática do teatro de grupo, a criação coletiva.

O trabalho criativo do Ventoforte também era organizado através de um processo de criação coletiva. A particularidade desse trabalho, era a ênfase que o grupo dava à reflexão sobre a relação com o público, no momento de tomar decisões sobre a criação do roteiro.⁹⁹

Aqui já é possível perceber diálogo com o teatro praticado pela *Commedia dell'Arte*, como pode ser visto durante a reflexão sobre a formação do conceito de teatro de grupo no panorama mundial, pelo uso de “um processo de criação coletiva”. Relação que também apresenta-se na reflexão sobre aspectos externos a um grupo mas que compõem o fazer teatral, como é o caso da preocupação com o público diante da possibilidade da participação deste na criação do roteiro. Esse roteiro, alimentado pela participação de todos, era finalizado por Ilo Krugli que acabava sendo grande responsável pela poética da peça.

⁹⁷ OLIVEIRA, Valéria Maria de. *op. cit.*, 2005. p. 69.

⁹⁸ NOGUEIRA, Márcia Pompeo. *Teatro com meninos e meninas de rua: nos caminhos do grupo Ventoforte*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 88.

⁹⁹ OLIVEIRA, Valéria Maria de. *op. cit.*, 2005. p. 69.

O processo é exposto a todos: o ator por meio de seu trabalho no palco, assim como o cenógrafo ou o diretor musical, cada qual, em seu âmbito de participação e, a partir de sua linguagem, podem apresentar propostas e incluí-las na concepção de um espetáculo. No entanto, a linguagem criada por Krugli prevalece como opção estética.¹⁰⁰

Além da forma de elaboração dos espetáculos, outro ponto a ressaltar do grupo Ventoforte é que “se valorizava o trabalho de corpo do ator, que era organizado por meio de exercícios de conscientização corporal, buscando o aprimoramento e sensibilização do gesto”¹⁰¹. Esta formação corporal ainda não tinha como principal foco a elaboração e desenvolvimento de um projeto estético, buscava-se “mais a espontaneidade da expressão do que uma técnica apurada”¹⁰².

Havia uma preocupação com o desenvolvimento da auto-expressão, pois percebiam a importância dessa expressividade para o diálogo ator/público. Seus espetáculos constituíam o momento em que o grupo socializava com a plateia as experiências vividas e podia incluir elementos do encontro ator/público em suas montagens. Assim, “mais do que a construção de um objeto artístico, o grupo se propunha, naquela época, colocar em prática uma vivência que conectasse atores e espectadores”¹⁰³.

Essa postura fazia com que as apresentações das peças do grupo extrapolassem a ideia de apresentação de um espetáculo para um público desconhecido. Suas apresentações constituíram-se encontros entre atores e público, nos quais “buscaram gerar a impressão de que o que estava em cena havia sido construído no mesmo momento em que a encenação se dava ao público”¹⁰⁴.

Partindo, então, da ideia do que queria vivenciar nas apresentações de suas peças e do que pretendia proporcionar ao seu público, o grupo se organizava, durante os ensaios, de maneira a exercitar situações que lhes permitissem segurança e liberdade na atuação. Ressalto que esta é uma característica que permanece desde as formas mais simples do que mais tarde veio a ser conhecido como teatro de grupo. A construção coletiva e a improvisação permitiam que os atores criassem um repertório de vivências e,

¹⁰⁰ REZENDE, Wilton Carlos Amorim. *Teatro Ventoforte de 1985 a 1995: a formação de um artista e arte-educador*. 2009. (Dissertação de mestrado). Unesp, Instituto de Artes. São Paulo: 2009.

¹⁰¹ OLIVEIRA, Valéria Maria de. *op. cit.*, 2005. p. 70.

¹⁰² *Idem, ibidem*. p. 70.

¹⁰³ *Idem, ibidem*. p. 70.

¹⁰⁴ *Idem, ibidem*. p. 70.

consequentemente, habilidade para lidar, com certa abertura e maleabilidade, com o momento presente da atuação.

Aqui podemos entrar, então, no segundo conceito que é essencial para esta discussão. Vamos então, à história do teatro infantil ou para crianças e jovens, que ainda está por construir como bem observa Pupo¹⁰⁵. Neste sentido, pouco se tem, traduzido para o português sobre essa história. Com base na bibliografia acessível é possível observar que há vestígios do que hoje conhecemos como teatro infantil desde o século III a.C.. “Os registros mais antigos de teatro para crianças referem-se à China, no século III a. C., onde bonequeiros mambembes apresentavam espetáculos, em domicílio, para crianças e para mulheres pertencentes à camada social privilegiada”¹⁰⁶.

Assim, mesmo que naquele momento essa forma teatral ainda não fosse percebida como entretenimento para criança¹⁰⁷, já podem ser identificados elementos como bonecos, marionetes, fantoches, mamulengos que estão, atualmente, tão relacionados a esta linguagem.

Outro contexto em que o teatro tinha características que o aproximavam do ambiente infantil coincide com uma das situações destacadas com características do teatro de grupo, trata-se da *Commedia dell'Arte*. O momento de maior desenvolvimento deste teatro é identificado no período compreendido entre os séculos XV e XVII. As companhias de teatro viajavam pelas várias cidades da Itália, por onde apresentavam peças improvisadas a partir de roteiros. Os personagens com características marcantes davam uma dinamicidade que permitiam esse teatro ser apreciado por todos que faziam parte da comunidade.

Já no século XVIII, ganha grande força uma forma de teatro de bonecos inspirado no teatro de sombras chinês, que, com Dominique Séraphin, tem grande destaque na França desse século. Na Bélgica, acontece um teatro de bonecos que, ainda que seus textos não fossem escritos exclusivamente para o público infantil, sua apresentação com bonecos se destinava às crianças¹⁰⁸.

¹⁰⁵ PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. *No reino da desigualdade: teatro infantil em São Paulo nos anos setenta*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1991.

¹⁰⁶ PEREIRA, Sandra Márcia Campos. Teatro infantil: um olhar para o desenvolvimento da criança. In: *Aprender – Caderno de Filosofia e Psicologia da Educação*. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2005, ano 3, n. 4, jan/jun, p. 67-88. p. 73.

¹⁰⁷ LOMARDO, Fernando. *E o teatro para crianças começa a surgir*. Disponível em: <http://cafehistoria.ning.com/profiles/blogs/1980410:BlogPost:55700> . Acesso: maio/2010.

¹⁰⁸ PEREIRA, Sandra Márcia Campos. *op. cit.*, 2005. p. 67-88.

Segundo Pereira¹⁰⁹, “a primeira companhia moderna profissional de teatro para crianças, com atores e atrizes adultos representando sem a intermediação de bonecos, é o Teatro da Criança, inaugurado em 1918, na União Soviética”¹¹⁰. Nos anos que se seguiram, houve uma maior movimentação relacionada ao teatro infantil. Outras companhias passaram a se preocupar com montagens de peças para crianças, estas ainda com grande cunho pedagógico, frágil no sentido de elaboração de uma obra teatral.

Uma mudança de olhar marcante que trouxe importantes contribuições para o teatro infantil que é feito hoje aconteceu na década de 70¹¹¹. Esse movimento também pode ser percebido no âmbito nacional em que o teatro para crianças tem raízes no teatro de bonecos e com características pedagógicas predominando sobre as estéticas.

Coelho Netto e Olavo Bilac são destacados como os primeiros autores brasileiros a realizarem uma publicação ligada ao teatro para crianças¹¹².

Historicamente a apresentação de *O casaco encantado*, de Lúcia Benedetti, é tida como um marco na história do teatro para crianças no Brasil por ser uma das primeiras apresentações em que o teatro para os mais jovens manifesta-se com elaboração estética tal como consideramos necessária na atualidade, não se limitando ao caráter pedagógico. Em seguida, várias foram as experiências voltadas para este público, sendo Maria Clara Machado um dos grandes ícones do teatro para crianças.

Já nos anos 1970 temos a apresentação de um grupo que é referência para o grupo Zabriskie, tanto no teatro de grupo (como já foi dito) como no teatro para crianças, trata-se de Ilo Krugli que apresenta a peça *Histórias de lenços e ventos*, apresentação que também é considerada por muitos como marco na história do teatro infantil brasileiro. “Nos anos 70, em meio a ditadura militar, Ilo Krugli apresenta seu teatro para crianças com a peça *Histórias de lenços e ventos*, considerada um divisor de águas pelos especialistas do gênero”¹¹³.

Observe que Vieira¹¹⁴ coloca que “*História de lenços e ventos* figura entre os destaques daquele ano [1974], independente da faixa etária do público a que se destinavam”. Nesse sentido, o autor aponta algumas características que levaram a essa conquista.

¹⁰⁹ *Idem, ibidem.*

¹¹⁰ *Idem, ibidem.* p. 73.

¹¹¹ *Idem, ibidem.* p. 73.

¹¹² PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. *op. cit.*, 1991.

PEREIRA, Sandra Márcia Campos. *op. cit.*, 2005. p. 67-88.

¹¹³ VIANNA, Isa. História do teatro para crianças no eixo Rio-São Paulo. Disponível em: http://www.cbtij.org.br/arquivo_aberto/historia/teatro_rj-sp.htm. Acesso: maio/2010.

¹¹⁴ VIEIRA, Miguel Vellinho. *op. cit.*, 2008. p. 93.

Suas inovações e avanços de linguagem percorridos nesta pesquisa apontam para um redirecionamento do que e como deve ser dito para o público mais jovem. Em primeiro lugar, tem-se uma história que combina elementos de alta poesia com uma temática cara ao regime então vigente, a liberdade. Além disso, trazia para o público infantil uma leitura agridoce da contracultura, emergida em todos os meios de expressão artística a partir da década de 1960.¹¹⁵

Desta maneira o grupo elaborou uma linguagem para crianças que dialogasse com temáticas de todas as idades, permitindo que os aspectos simbólicos e conotativos da obra a tornassem passível de formas diferentes de diálogo com o público.

Atualmente é possível perceber a movimentação de grupos em toda parte do país no sentido de desenvolver um teatro para o público infantil com qualidade, como pode ser observado pelas reflexões presentes nos artigos do site do Centro Brasileiro de Teatro para Infância e a Juventude¹¹⁶.

Neste sentido é necessário destacar que, ao falar da peça *Luas e luas* como obra percebida dentro do círculo do teatro para crianças. Esta trata-se de uma obra elaborada e realizada por adultos, explorando elementos de diálogo com o público de crianças¹¹⁷, aliados à reflexão estética de profissionais que têm como proposta de trabalho a realização de um teatro de grupo, com as especificidades discutidas anteriormente. Nesse sentido, vale então destacar pontos específicos da obra *Luas e luas* dentro dos dois contextos discutidos.

Esse movimento de teatro de grupo, no interior do qual pode ser percebido o exercício do teatro para crianças, comentado, até agora, sob a ótica dos grupos do eixo Rio-São Paulo, manifestou-se, no período dos anos 1970 e 1980, nas várias regiões do Brasil, onde é possível notar movimentação característica do teatro de grupo, como é o caso dos grupos:

Do Jeito que Dá, que fez a montagem original de Bailei na Curva, em Porto Alegre; Ó Nós aqui traveis (Rio Grande do Sul); Teatro dos Artistas Plásticos (Brasília); grupo Oikeveva (Rio de Janeiro); grupo

¹¹⁵ *Idem, ibidem*. p. 93.

¹¹⁶ www.cbtij.org.br

¹¹⁷ Ainda que sua apresentação não se limite a este grupo.

Imbuça (Aracaju, SE); Galpão (Belo Horizonte, MG); Teatro de Anônimo (RJ); entre outros.¹¹⁸

Na década de 1980, no ano de 1986, é criado ainda o grupo LUME de teatro, que também exerce relevante influência sobre o Zabriskie. Ressalto que, tanto a relação do Ilo Krugli como do grupo LUME sobre o trabalho do grupo goiano, serão mais detalhadas no terceiro capítulo, em que discuto a recepção do trabalho do grupo tanto por parte de seus integrantes quanto pela imprensa local. Por isso, neste momento, restrinjo-me a trazer pontos essenciais dos conceitos explorados neste capítulo. O LUME foi fundado por Luiz Otávio Burnier¹¹⁹, sua sede situa-se na cidade de Barão Geraldo (SP) e tem em sua base a relação com as propostas da Antropologia Teatral, com as experiências de Barba¹²⁰ dentre outros importantes pesquisadores teatrais.

Tendo estudado com Etienne Decroux e Jaques Lecoq e tendo trabalhado com Eugênio Barba, Philippe Gaulier, Jerzy Grotowski e com mestres do teatro oriental, Burnier, cria em Campinas, em 1985, o LUME, Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão.¹²¹

É com base nessas experiências de Burnier que serão orientadas as pesquisas desenvolvidas pelo LUME. Este grupo possui sede própria, contando com o auxílio financeiro da Unicamp. Um dos objetivos que sempre esteve presente na prática do Grupo Lume é “elaborar e codificar técnicas corpóreas e vocais de representação”¹²². Tal objetivo compõe o projeto do grupo com a intenção de consolidar um “modelo de ator”¹²³ considerado ideal. Essa preocupação com o desenvolvimento de técnicas corpóreas e do ator também pode ser percebido em Oliveira¹²⁴.

¹¹⁸ OLIVEIRA, Valéria Maria de. *op. cit.*, 2005. p. 71.

¹¹⁹ Luiz Otávio Burnier (1956-1995) – Ator e diretor paulista. Coursou artes plásticas no Conservatório Carlos Gomes de Campinas, onde frequentou ainda os cursos de interpretação e direção teatral. Em sua formação esteve na Europa e na Ásia. Foi professor d curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas, onde funda o LUME – Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão.

¹²⁰ *Idem, ibidem.*

¹²¹ OLIVEIRA, Natássia Duarte Garcia Leite de. *Entre lumes e platôs: movimentos do corpo-coletivo-em-criação* (Vivências com o Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp). 2009. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes. Universidade de Brasília. Brasília: 2009. p. 59.

¹²² OLIVEIRA, Valéria Maria de. *op. cit.*, 2005. p. 79.

¹²³ *Idem, ibidem.* p. 79.

¹²⁴ OLIVEIRA, Natássia Duarte Garcia Leite de. *op. cit.*, 2009.

A pesquisa do LUME em Antropologia Teatral e Cultura Brasileira apresentava em seus estudos os seguintes focos: elaboração de técnicas corpóreas de representação para o ator bailarino, isso inclui a voz; o estudo da cultura brasileira; o estudo da pessoa do ator enquanto ser único; o estudo da musicalidade das ações do ator; o estudo semiótico no âmbito da semiologia da cultura e das relações estabelecidas pelo ator; o estudo da didática e do ensino da arte teatral.¹²⁵

Como se observa, em Oliveira¹²⁶, apresenta-se uma preocupação que o LUME tinha não apenas com o desenvolvimento da arte do ator, mas, ainda, com o como desenvolver esse corpo e esse ator, com o processo de ensino e aprendizagem da arte teatral.

O LUME participou da tradução de obras estrangeiras e realizou a escrita de seis livros que versam sobre a formação do ator. Assim, além de realizar a divulgação e difusão de sua proposta em festivais, seminários, apresentações, debates e outros eventos coletivos, os livros do grupo também se constituíram registros de sua pesquisa.

Outro campo de atuação do LUME está nos cursos por ele oferecidos a toda a comunidade. Esta prática construiu, no decorrer dos anos, um grupo de atores que acompanha o processo de pesquisa. Grande parte desses atores mora na mesma cidade que o grupo, porém, é possível perceber a movimentação de profissionais de todo país para participar dos cursos oferecidos por ele, inclusive dos integrantes do Zabriskie.

Na década de 1990, os grupos de teatro continuaram o desenvolvimento de suas propostas, cujas mudanças também sofriam a influência das modificações que aconteciam no contexto nacional. Nesse sentido “a relação entre criação de espaços de experimentação e as aproximações com modos operacionais do mercado da cultura”¹²⁷ constitui-se um ponto essencial para que seja possível perceber o teatro de grupo brasileiro de nossos dias. Essa relação é essencial para a construção de um espaço dos grupos de teatro, de forma que possam explorar uma forma própria de se expressar buscando garantir seu espaço social.

A década de 1990 constituiu um momento de consolidação do teatro de grupo tanto no contexto nacional como internacional. Fatos como o início e permanência do Movimento de Teatro de Grupo, a organização coletiva dos grupos visando à

¹²⁵ BURBIER apud OLIVEIRA, Natássia Duarte Garcia Leite de. *Ibidem*. p. 61-62.

¹²⁶ OLIVEIRA, Natássia Duarte Garcia Leite de. *op. cit.*, 2009.

¹²⁷ CARREIRA, André. Teatro de grupo: a busca de identidades. In: *Subtexto – Revista de teatro do Galpão Cine Horto*. Belo Horizonte (MG): Argvmentvm Editora, 2008. v. 1, nº 5. p. 11-20. p. 13

sistematização de discussões relacionadas à produção, à estética e ao conceito de teatro de grupo, mostram a importância das discussões continuadas nessa década.

No mesmo ano em que, inspirado no movimento que aglutinava os grupos peruanos em Lima, se realizou o I Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo, naquele mesmo 1991, sete grupos franceses se reuniram em Avignon. O *Liberation* publicou duas reportagens sobre o encontro, a primeira sob o título de “Le Temps des Bandes” – sugerindo que os grupos, depois de afastados do cenário teatral, estariam agora prevalecendo sobre outras formas de organização. Uma visão precipitada – bem à moda dos jornais – embora não de todo falsa. Mas o jornal não consegue classificá-los, levantando e em seguida recusando as definições de “nova geração” ou “vanguarda”.¹²⁸

É possível observar então que, como movimento teatral cuja grande marca mundial acontece nos anos 1990, o teatro de grupo tem raízes que em muito antecedem esta data. Além desses dois grupos, aos quais dei maior destaque devido à influência sobre o grupo Zabriskie, vários outros grupos compõem o quadro contemporâneo do teatro de grupo no Brasil, dentre eles estão Notáveis Clowns, do Pará; Grupo Teatro Livre de Palmas, em Tocantins; Grupo Teatro que Roda, em Goiás; Terpsi Teatro de Dança, em Porto Alegre.

Uma ideia geral sobre este quadro pode ser percebida na *Revista Subtexto*, que é a revista de teatro do Grupo Galpão. Na edição de 2007 foram publicados vários artigos de autores de todas as regiões brasileiras, abordando o teatro de grupo em suas localidades. Ainda que essa coletânea apresente deficiências referentes ao que deveria ser abordado nesses artigos, como “falta de parâmetros comuns de análise entre os observadores [autores dos artigos]”¹²⁹ – o que leva a uma dificuldade para mapear, por exemplo, as reais condições oferecidas pelas políticas públicas, visto que nem todos os autores abordaram este tema – é possível ter uma ideia inicial sobre o que é construído e sobre as condições de construção desse teatro.

Outro fator importante de ser ressaltado é a frequente realização de encontros de teatro de grupos, nos quais, além da troca de experiências realizada entre os artistas do teatro de várias regiões, tais “movimentos que, desde o início dos anos 90, vêm

¹²⁸ TROTTA, Rosyane. *Paradoxo do teatro de grupo*. 1995. (Dissertação de mestrado) Centro de Letras e Artes, Unirio. Rio de Janeiro: 1995. p. 127.

¹²⁹ *Idem*. Grupos de teatro no Brasil: convergências e divergências. In: *Subtexto – Revista de teatro do Galpão Cine Horto*. Belo Horizonte (MG): Argymntvm Editora, 2008. v. 1, nº 5. p. 31-36. p. 31.

instaurando fóruns de debate a ação conjunta, exercem uma função de formação ideológica e ética”¹³⁰.

Diante do panorama mundial da construção da ideia de teatro de grupo e, por último do panorama nacional, podemos perceber, então, que

O termo Teatro de Grupo surgiu de vários modos de trabalhos coletivos, ora denominados equipe, grupo de teatro, trabalho colaborativo. Esse termo foi instalado e difundido principalmente a partir da dinâmica dos grupos da Antropologia Teatral, e das atividades de Eugênio Barba, ainda que vários grupos percebam em Grotowski sua matriz fundante.¹³¹

Em Barba fica clara a importância que ele percebe na formação de grupos quando ressalta a possibilidade de ressignificar práticas já conhecidas por meio do treinamento, relato este de seu tempo com Grotowski.

No começo Grotowski e seus atores eram parte do sistema e das habituais categorias profissionais do seu tempo. Logo, lentamente, começou a gestação de novos significados através de procedimentos técnicos. Por três anos, meus sentidos absorveram cotidianamente, detalhe por detalhe, a realização tangível desta aventura histórica.¹³²

Barba mostra, então, que foram os procedimentos técnicos que permitiram a reelaboração do que já era existente, uma reelaboração possível pela experiência coletiva cotidiana. Mesmo alguns percebendo em Grotowski a matriz da dinâmica dos grupos da Antropologia Teatral, ele mesmo destaca a importância de Stanislavski para o início da relação coletiva de treinamento e formação do ator.

Quando falo de “companhia teatral” quero dizer teatro de *ensemble*, o trabalho a longo prazo de um grupo. Um trabalho que não é ligado de algum modo específico a concepções de vanguarda e que constitui a base do teatro profissional do nosso século, cujos inícios remontam ao final do século XIX. Mas podemos também dizer que foi Stanislávski que desenvolveu essa noção moderna da companhia como fundamento do trabalho profissional. Penso que começar por Stanislávski seja correto porque, qualquer que seja a nossa orientação estética no âmbito do teatro, compreendemos de algum modo quem tenha sido Stanislávski. Não fazia

¹³⁰ *Idem, ibidem*. p. 36.

¹³¹ OLIVEIRA, Valéria Maria de. *op. cit.*, 2005. p. 88.

¹³² BARBA, Eugênio. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994. p. 19.

teatro experimental ou de vanguarda; conduzia um trabalho sólido e sistemático sobre o ofício.¹³³

É no fato de trabalhar com a companhia de teatro com foco no ofício desta arte que Grotowski reconhece a contribuição de Stanislavski. Ainda que o uso da terminologia de *teatro de grupo* nesse contexto seja recente, as discussões realizadas anteriormente permitem notar que essa prática tem suas raízes em diferentes momentos onde se realizou a prática teatral.

Essa variedade de situações levaram ainda à constituição de formas e intenções diferentes de realização desse teatro, dando essências variadas a esta organização e sistematização do fazer teatral. Vamos agora perceber que, ainda que o contexto seja diferente, muito do que é intrínseco à construção do conceito de teatro de grupo também teve sua manifestação no estado de Goiás.

1.6 - Em Goiás então...

Para realizar a reflexão sobre a presença do conceito de teatro de grupo no estado de Goiás tenho como referência a obra do diretor e ator goiano Hugo Zorzetti¹³⁴, por ser uma das obras mais amplas sobre a história do teatro realizado neste estado. Os indícios de teatro de grupo que podem ser percebidos em Zorzetti¹³⁵ apresentam algumas características em comum ao que pode ser observado tanto na Europa como no eixo Rio-São Paulo.

Houve, nos anos 20 do século XX, um movimento que tentou trazer dados novos ao teatro brasileiro. [...] A consolidação do teatro no Brasil neste período se dava principalmente pela encenação de uma fórmula sem exigências intelectuais, na qual o ator principal era a personalidade central. Nesta situação se consolidou uma matriz na qual o primeiro ator

¹³³ GROTOWSKI, Jerzy. Da companhia teatral à arte como veículo. In: Flaszen, Ludwik; Pollastrelli, Carla; Molinari; Renata. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007. p.226-243. p. 226.

¹³⁴ Ator, diretor e dramaturgo goiano. Criou, nos anos 60, o Teatro Universitário Galpão; na década de 70 o Grupo Tese (Teatro experimental do estudante secundarista); e em 1974 o Grupo Caos que continuou como Teatro Exercício. Criou escolas de teatro no estado e é um dos principais responsáveis pela implantação do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás.

¹³⁵ ZORZETTI, Hugo. *op. cit.*, 2005.

era o líder da companhia. Esse mesmo ator era quem organizava projetos em torno da suas vontades, desconsiderando assim qualquer projeto coletivo mais consistente.¹³⁶

A descrição realizada por Oliveira encontra, de certa forma, diálogo com as experiências teatrais do estado de Goiás entre as décadas de 1940 e 1960, como pode ser observado, na referência que faz Zorzetti ao contexto teatral desse momento ao afirmar serem “as três mais importantes personagens do teatro feito em Goiás entre as décadas de 40 e 60: Otavinho Arantes, João Bênnio e Cici Pinheiro¹³⁷”.

Nota-se uma aproximação da prática teatral com a pessoa dos atores, e não com os grupos (ou organização coletiva) aos quais eles eram vinculados. Logo em seguida:

Otavinho fazia questão de considerar todos **os seus atores** pertencentes a uma mesma família. Eram os “**ageteanos**”. Havia os ageteanos de passagem e os ageteanos de alma. Esses tinham até uniforme: uma camisa branca com uma aplicação azul que saía da gola e descia pelos ombros. Do lado esquerdo, na altura do coração as iniciais AGT [**Grifos meus.**]¹³⁸.

Otávio Zaldivar Arantes (Otavinho Arantes) era uma figura centralizadora no teatro realizado pela Agência Goiana de Teatro (AGT – origem do termo ageteanos). Tal imagem centralizadora também era exercida por Cici Pinheiro em sua companhia, a Companhia Cici Pinheiro e por João Bênnio com os profissionais com quem trabalhava.

Já na década de 1960 e nos anos subsequentes é possível perceber uma movimentação semelhante à que aconteceu no eixo Rio-São Paulo. O golpe militar e o regime ditatorial provocou reações nas várias camadas artísticas. Em Goiás um grupo que merece destaque é o Teatro Exercício – fundado por Hugo Zorzetti – cuja atuação teve início por volta de 1974 e seu encerramento em 1986.

a sua trajetória possui [...] manifestação de uma cultura de caráter popular, sendo sempre vinculado a um teatro estudantil, um tanto quanto panfletário, politicamente engajado, de críticas e denúncias

¹³⁶ OLIVEIRA, Valéria Maria de. *op. cit.*, 2005. p. 55.

¹³⁷ Otavinho Arantes: Ator e diretor goiano. Responsável pelo projeto hoje conhecido como Teatro Inacabado. João Bênnio: Ator e diretor mineiro que viveu grande parte de sua vida em Goiás. Atuou no cinema onde construiu uma carreira internacional. Cici Pinheiro: Atriz goiana de Orizónia, atuou no teatro, rádio, televisão e no cinema. Depois de atuar com a companhia de Otavinho Arantes, passou um tempo em São Paulo e, de volta a Goiânia fundou sua própria companhia.

¹³⁸ ZORZETTI, H. *op. cit.*, 2005. p. 60.

sociais, e que inclusive nos remete, em nível nacional, a experiências como as dos grupos Arena e Opinião, ligados ao Partido Comunista, e também do grupo de Teatro Oficina, oriundo do meio universitário.¹³⁹

Da década de 1990 até o século XXI os grupos do estado de Goiás continuaram apresentando um movimento muito semelhante ao dos grupos do eixo Rio-São Paulo segundo o que é relatado por Oliveira:

Podemos observar que na década de 90 se consolidaram matrizes grupais que estão organizadas a partir de referentes ideológicos ou a partir de projetos estéticos. Os anos 90 foram marcados de maneira mais efetiva pelo que aqui estamos estabelecendo e chamamos de Teatro de Grupo.¹⁴⁰

Esse movimento foi percebido nos grupos locais tais como Cia de Teatro Nu Escuro, Grupo Teatro que Roda, Grupo de Teatro Bastet, Grupo Zabriskie, Grupo Desencanto entre outros vários grupos que perceberam a necessidade de pesquisa teatral para o desenvolvimento desta arte com qualidade. Este ponto de vista é possível ser observado na própria fala da Cia Nu Escuro.

Os estudos destas técnicas [atuação, dramaturgia e encenação, mesclando com outras áreas como a música, circo, bonecos e danças de salão] surgiram da necessidade de ampliar as formas de linguagens cênicas, aumentar o contato afetivo com o público e facilitar a ocupação de espaços alternativos que não sejam o palco italiano.¹⁴¹

Neste momento da história do teatro os artistas que têm como proposta trabalhar com o teatro de grupo assumem como postura essencial o constante exercício de reflexão sobre sua prática e, nesta postura seguem junto as demais características do teatro de grupo conforme ele é concebido em nossos dias.

A prática do Teatro de Grupo está alicerçada nos seguintes aspectos: a) treinamento (o ator é a tônica do trabalho); b) estabilidade de elenco; c)

¹³⁹ DALLAGO, Saulo Germano Sales. *A palavra o ato: memórias teatrais em Goiânia*. 2007. Dissertação (Mestrado em História) – FCHF/UFG. Goiânia: 2007. p. 22-23.

¹⁴⁰ OLIVEIRA, Valéria Maria de. *op. cit.*, 2005. p. 73-74.

¹⁴¹ CIA DE TEATRO NU ESCURO. Disponível em: <http://www.nuescuro.com.br/cia.php>. Acesso: maio/2010.

projeto de longo prazo; d) prática pedagógica; e) construção dramatúrgica coletiva; f) instalação de uma sede que é o território “sagrado” do coletivo. O desenvolvimento do Teatro de Grupo está intimamente ligado às práticas pedagógicas. Esta se manifesta como forma de, inclusive, contribuir com a vida econômica do grupo e de seus membros.¹⁴²

Logo, o movimento observado por Oliveira em grupos de teatro que, em geral, fazem parte da região sudeste, também aconteceu no estado de Goiás.

Assim, tendo percebido um movimento de construção do conceito de teatro de grupo, primeiro num panorama mundial, descrito no item “Da história do conceito de teatro de grupo”, em seguida com um olhar para o teatro nacional com destaque para os grupos que tiveram maior influência sobre o grupo Zabriskie, mostrado no item “Se lá foi assim” – e, finalmente, com a percepção da presença deste conceito no estado de Goiás, tenho então elementos iniciais para contextualizar este estudo específico.

A seguir, abordarei o segundo conceito essencial para entender a peça *Luas e luas* do Grupo Zabriskie, para, em seguida, direcionar o olhar para o grupo Zabriskie identificando suas ligações com a teia maior de construção do fazer teatral no teatro de grupo para crianças.

1.7 -

E foi assim que...

A peça teatral *Luas e luas* é, no presente momento, a obra do grupo Zabriskie que tem mais tempo de existência, tendo passado por suas duas fases, vivenciada, discutida e reelaborada pela experiência cotidiana dos atores que a encenavam e encenam. Estudar o processo de elaboração dessa obra e a atual configuração com que é apresentada, permite perceber, respectivamente, o processo vivenciado pelo grupo durante a formação de sua atual forma de expressão e como essa expressão se concretiza como obra artística no momento em que é levada à vivência com o público.

Pela trajetória da peça, que começou como montagem com crianças que participavam dos cursos de iniciação teatral, e atualmente faz parte do repertório profissional do grupo, é possível notar que, com o tempo, as atividades que começaram sendo direcionadas para o teatro como pedagogia na formação de crianças, se estenderam

¹⁴² OLIVEIRA, Valéria Maria de. *op. cit.*, 2005. p. 87.

também, para a construção de uma pedagogia de grupo, com formação dos profissionais e elaboração de uma linguagem que tivesse a participação coletiva.

Com a expansão das atividades do grupo, os cursos atualmente ofertados são:

- Iniciação teatral (crianças a partir de 5 anos);
- Iniciação teatral para jovens e adultos, jogos teatrais e improvisação;
- Aperfeiçoamento técnico pré-expressivo;
- Teatro de máscaras¹⁴³.

Os cursos direcionados para o público de crianças continuam com a mesma característica e objetivos desde o início do grupo. Já os cursos oferecidos aos jovens têm como objetivos “proporcionar a consciência corporal, a dinamização de suas energias e criatividade, o desenvolvimento de sua expressão verbal, por meio de jogos teatrais e improvisação”¹⁴⁴. Por meio dos jogos teatrais, os alunos desenvolvem possibilidades de expressão que, por vezes, não são usadas no dia-a-dia. Com maior consciência dessas possibilidades, são extrapoladas as formas de expressão já moldadas pelo nosso cotidiano e outros modos são criados.

Já para os adultos, a intenção é “despertar os seus elementos plásticos, resgatar o seu corpo como instrumento de comunicação por meio de exercícios técnicos pré-expressivos e interpretação teatral”¹⁴⁵. Se nos jovens já encontramos formas expressivas bastante limitadas pelo condicionamento do comportamento cotidiano, geralmente nos adultos essas limitações são ainda maiores. Daí a intenção de despertar outras possibilidades de construção da imagem gestual e vocal de cada um. Com isso, são encontrados elementos plásticos (possibilidades de expressar por imagens visuais e sonoras) que estavam adormecidos e cada um reencontra a diversidade das possibilidades de expressão que possui. Para alcançar estes objetivos com adultos, são realizados exercícios que também fazem parte da formação de atores profissionais e que, no contexto de ensino e aprendizagem – independente da intenção do aluno – são importantes elementos de formação humana.

Além dos cursos de formação, das atividades específicas do grupo – apresentação de seus espetáculos, realização de ensaios e estudos –, em alguns momentos sua sede continua recebendo artistas com suas produções, como aconteceu desde o início quando houve maior intensidade de realização de eventos culturais importantes na cidade,

¹⁴³ ZABRISKIE. *op. cit.*, 2009.

¹⁴⁴ *Idem, ibidem.*

¹⁴⁵ *Idem, ibidem.*

tendo em seu teatro a presença de artistas do estado e do Brasil. Tais como Cláudia Vieira, Quasar Cia de Dança, Adriana Veloso, Marco Antonini, Fernando Perillo, Cida Mendes e Rosi Martins.

Nesses quase dezessete anos, foram realizadas várias montagens. Dessas, cinco são destinadas ao público adulto:

- *Fashion*: remontagem de um espetáculo apresentado em 2000 por uma das turmas de adolescentes que participavam dos cursos de teatro, cuja única apresentação até o momento realizada desta remontagem aconteceu em 2009;
- *Noite Decameron*: teve a primeira estreia em 2006 e em 2010 estreou uma nova versão, é uma peça baseada na obra Decameron, de Boccaccio;
- *Mulheres Nervosas, Porém Delicadas*: espetáculo criado com base nas obras de Florbela Espanca, Adélia Prado e Hilda Hilst, cuja estreia foi realizada em 2007;
- *O Marinheiro*: espetáculo que estreou em 2008, é inspirado no poema de mesmo nome (O marinheiro), de Fernando Pessoa;
- *Amor, I love you*: que foi construído e estreou em 2010. Trata-se do primeiro espetáculo para adultos elaborado com os personagens Juca Mole e Ana Banana.

Outras cinco montagens são destinadas às crianças às crianças:

- *Luas e luas* – é a história de uma rainha que vive várias aventuras buscando conseguir a lua, objeto de desejo de sua filha – esta é a montagem mais antiga do grupo, sua estreia data de 1995. Este espetáculo ganhou o prêmio Myriam Muniz neste ano de 2010;
- *Quem quer se casar com o rato?* – estreou em 2001 e é uma peça inspirada na música “Rato” de Paulo Tatit;
- *Na floresta da Brejaúva* – é uma peça em que Juca Mole e Ana Banana vivem e convidam a plateia a viver diferentes emoções, tentando descobrir o nome de uma fruta que dá em uma grande árvore (estreia 2004);
- *Quem cochicha o rabo espicha* (cujo primeiro nome era *Chiquinha, a fofqueira*) estreou em 2006 – é uma trama que envolve intrigas de casal, juras de amor e decepções, vivenciadas pelos personagens Honório (marido), Chiquinha (esposa) e Valdemar Bezerra (apresentador);
- *Segredos* – é uma peça construída pelos segredos presentes nas vidas dos palhaços Juca Mole e Ana Banana, segredos que, guardados em diferentes caixas, são

vivididos novamente no momento em que cada uma é aberta. Este espetáculo estreou em 2006 e em 2008 ganhou o prêmio Myriam Muniz, em Goiás.

Outro ponto importante a ser ressaltado é a criação dos dois palhaços que protagonizam as peças para crianças. São eles Juca Mole e Ana Banana, representados respectivamente, por Alexandre Augusto e Ana Cristina Evangelista. Esses personagens têm origem nas pesquisas realizadas pelo grupo com a máscara mínima do palhaço, seu nariz vermelho.

O desejo de desenvolver a dupla de palhaços existe desde quando Cida Mendes fez parte do grupo, como já apresentei no início deste capítulo e encontrou efetivação, quando os jovens que realizavam os cursos passaram a compor o grupo. Em oficinas e vivências do grupo, todos experimentaram a máscara mínima, aqueles que encontraram maior identificação, no caso Alexandre Augusto e Ana Cristina permaneceram com o trabalho até se consolidarem como os palhaços Juca Mole e Ana Banana.

Segundo o grupo, esta experiência os levou a “um encontro com o lírico e o ridículo de cada um”, possibilitando que eles percebessem que “além da sua essência cômica, o palhaço é sincero e honesto consigo mesmo e na relação com o público”¹⁴⁶. São estes os dois palhaços que vivem e levam o público a vivenciar com eles a história da peça *Luas e luas*.

Pensando o contexto de elaboração da peça a ser explorada nesta pesquisa ressalto que esta foi desenvolvida num ambiente que atende todas as especificações que Oliveira¹⁴⁷ elenca como características do teatro de grupo. No que diz respeito ao treinamento, o momento em que o grupo assumiu a obra como uma peça a constar como repertório para apresentações profissionais coincidiu com a busca por formação dos próprios atores e sua consolidação como grupo. Deste então, até o momento presente, o grupo passou por vivências que, aos poucos, compuseram a atual concepção da peça *Luas e luas*.

As atividades que fizeram parte do processo de elaboração da peça, por serem momentos de formação do grupo foram festivais, oficinas, seminários entre outros que foram, aos poucos, sendo incluídas à rotina do Zabriskie. Nos eventos locais de teatro, é comum encontrarmos seus integrantes acompanhando seja como participantes ou como ouvintes. A participação em atividades que são realizadas fora da cidade de Goiânia depende da viabilidade financeira, porém sempre há a preocupação de pelo menos um dos

¹⁴⁶ *Idem, ibidem.*

¹⁴⁷ OLIVEIRA, Valéria Maria de. *op. cit.*, 2005.

integrantes acompanhar o que acontece. Nesses casos, este repassa a todo o grupo a experiência vivida assim que retorna à cidade de Goiânia.

Com essa iniciativa, o grupo tem experiências com o Grupo Lume, com Augusto Boal e vários outros personagens da história nacional do teatro.

[Alexandre Augusto] Como aluno, participei de várias oficinas, entre as quais destaco: Dramaturgia e espetáculo, com Amir Hadad, em 2000; Contato improvisação, com Giovane Aguiar, em 2001; Teatro de rua, com o grupo Embuaça, em 2003; O corpo multifacetado, com o Lume Teatro de Campinas-SP, em 2005; Um mergulho na menor máscara do mundo, com Ezio Magalhães, do Grupo Barracão de Campinas-SP; em 2005; O corpo cômico do ator, com Ricardo Pucetti – Lume Campinas-SP, em 2006; Direção teatral, com Eugenio Barba, Odin Theatre, em 2007; A mimesis corpórea e o documentário, Com Ana Cristina Colla – Lume teatro Campinas-SP, em 2008.¹⁴⁸

[Ana Cristina Evangelista] Na minha formação teatral, que acredito ser um processo contínuo, contei com a valiosa contribuição, através de oficinas e seminários, de instituições, grupos de teatro e diretores como: com o CBTIJ (Seminário Internacional de Teatro para a Infância e Juventude), Augusto Boal (Teatro do Oprimido), Renato Ferracini (O Corpo Como Fronteira), Ricardo Puccetti (O Corpo Cômico), Tiche Vianna (Commédia del'Arte), Ézio Magalhães (A Máscara Mínima do Clown), Pepe Nuñez (O Clown), Sue Morrison (O Clown através da máscara), Antônio Araújo (Direção Colaborativa), Eugênio Barba (Encontro de Diretores).¹⁴⁹

[Ciça Ribeiro] Nos anos de 2003 a 2006, acompanhei palestras do Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto, com grupos que me inspiraram muito como o grupo Lume de teatro, grupo de teatro Armazém, Grupo Galpão e outros internacionais e nacionais. Neste mesmo período assisti “Raízes da Cultura Brasileira” com Ariano Suassuna, “Palhaço um mergulho na menor máscara do mundo” com Ézio Magalhães e “A comédia dell’arte” com Tiche Viana, em Goiânia. Todas essas experiências foram fundamentais para entrar em contato com um teatro de grupo, que me fizeram voltar para o Zabriskie.¹⁵⁰

[Natasha Witkowiski] Participei de oficinas com: a Profª Rita de Cássia Mendonça (Técnica Vocal – Cidade de Goiás, 1998); Paulo Guimarães e Daniele Sá (Dança Contemporânea – Cidade de Goiás, 1999); Giovane Aguiar (Contato-improvisação, Cidade de Goiás, 2000); Ana Luísa Cardoso (E a palhaça o que é? – Goiânia, 2008).¹⁵¹

¹⁴⁸ ZABRISKIE. *op. cit.*, 2009.

¹⁴⁹ *Idem, ibidem.*

¹⁵⁰ *Idem, ibidem.*

¹⁵¹ *Idem, ibidem.*

Essas vivências, juntamente com os momentos de estudos em grupo, permitiram que fossem experimentadas diferentes propostas de concretização do fazer teatral, dentre elas, elementos de atuação da *Commedia dell'Arte*, das máscaras de *Clown*, e do teatro épico, que serão os elementos estéticos destacados na análise da peça *Luas e luas*, que será realizada no segundo capítulo.

Em relação à estabilidade de elenco, o grupo passou por saídas e entradas de integrantes. Num momento inicial, a pessoa responsável por repassar aos novos integrantes o trabalho desenvolvido anteriormente pelo grupo foi Ana Cristina Evangelista. Em seguida, Alexandre Augusto e Natasha Witkowski também assumiram este papel.

Durante o desenvolvimento do trabalho do grupo, juntamente com o amplo projeto de sua concretização enquanto tal, foram construídas várias formas de elaboração de espetáculos, dentre elas a construção dramatúrgica coletiva. As peças que o grupo apresenta para o público infantil tiveram sua dramaturgia elaborada em momentos de ensaio, quando realizavam exercícios visando essa construção.

Outra questão importante que está presente em grande parte das práticas de teatro de grupo é ressaltada por Vecchio, ao estudar o grupo Ói Nós Aqui Traveiz, é o processo autogestionário. “Cada atuator, recém integrado ou já experiente, tem possibilidade de intervir, de decidir, de fazer parte de qualquer das atividades dentro da Tribo”¹⁵². Esse caráter é observado no Zabriskie, pois os integrantes dividem as atividades burocráticas e de elaboração de espetáculos de acordo com as afinidades de cada um. Em entrevista, Alexandre Augusto e Ciça Ribeiro lembram que houve um período em que a fundadora do grupo realizava todas as atividades porém, aos poucos, ela passou a dividir com eles essa função e ficou mais na coordenação do que cada um faz.

Teve uma época que a Ana fazia muita coisa, ela meio que carregava muitas coisas nas costas. Tinha uma época, quando eu apresentei a primeira peça, tipo, a gente chegava aqui o figurino já tava pendurado, sabe, ela, tipo, passava, lavava, [...]. No começo eu não via muito essas coisas internas, no comecinho mesmo. E aí aos poucos a gente foi assumindo mais coisas. Claro que ela ainda hoje funciona como uma pessoa que distribui um pouco, né, tem que ter essa pessoa. [Sobre os figurinos, cenários...] [...] até quando a gente chama pessoas de fora [...] a

¹⁵² VECCHIO, Rafael Augusto. *Teatro como instrumento de discussão social: a utopia em ação do Ói Nós Aqui Traveiz na oficina Humaitá*. 2006. (Dissertação de mestrado) Escola de Administração, UFRGS. Porto Alegre: 2006. p. 45.

gente fala muito. [...] Sempre a gente reúne pra decidir tudo junto, né, ultimamente tem sido bem assim.¹⁵³

Foi com essa divisão das tarefas que o grupo conseguiu se organizar para enviar as peças para festivais, entrar com propostas de projetos em editais, dentre outras formas, que permitem a manutenção e circulação do grupo.

As viagens, assim como as apresentações, se dão mediante a venda de projetos. Os festivais que acontecem em diversas localidades são um importante incentivo à sobrevivência econômica e artística. A circulação traz aos grupos divididos em verba, informação e contatos. Colocar um grupo em circulação (regional, nacional, internacional), distribuir seu produto, é gerar trabalho remunerado não só para aquelas pessoas diretamente envolvidas na execução do espetáculo, mas para variadas outras que o cercam e que poderiam vir a cercá-lo e estar diretamente envolvidas com seu processo cotidiano.¹⁵⁴

Adotando, pois, o processo autogestionário, o Zabriskie vem conseguindo resultados. Foi aprovado em projetos da Funarte e ganhou o prêmio Myrian Muniz por duas vezes – uma com o espetáculo *Segredos* e outra com a peça *Luas e luas* – além da aprovação para diversos festivais e leis de incentivo. No segundo semestre de 2010, houve a necessidade de suspender as atividades com os cursos oferecidos pelo grupo, por estar todo o grupo em temporada com seus espetáculos.

Além dos pontos em comum com a prática do teatro de grupo, o Zabriskie tem seu diálogo direto com o teatro feito para crianças. A construção dramatúrgica coletiva, apontada como elemento do teatro de grupo, é uma característica também inerente ao teatro para crianças, como pode ser percebido em Pupo¹⁵⁵ ao afirmar que, no que diz respeito a esta forma específica de teatro, a aceitação do caráter transitório da obra teatral

se traduziu em termos de dramaturgia pela criação de textos que, ao invés de se configurarem como peças acabadas, se apresentam sob forma de roteiros de improvisação a serem necessariamente desenvolvidos pelos emissores do espetáculo.¹⁵⁶

¹⁵³ AUGUSTO, Alexandre. Entrevista realizada no dia 29/09/2010.

¹⁵⁴ TROTTA, Rosyane. *op. cit.*, 1995. p. 155.

¹⁵⁵ PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. *op. cit.*, 1991.

¹⁵⁶ *Idem, ibidem*. p. 24.

A autora ressalta este ponto justamente ao identificar características do teatro infantil produzido em São Paulo, na década de 1970, que tornam esse período de grande riqueza para essa forma teatral. Segundo ela, os textos criados pelos próprios emissores durante improvisações permitiam, assim, que o elemento lúdico ganhasse relevo e dessa forma fosse dada “ênfase na transformação simbólica propriamente dita, elemento fundador tanto do teatro, quanto do jogo espontâneo da criança”¹⁵⁷.

Outros dois pontos já comentados como pertencentes à história do teatro para crianças e que podem ser identificados em *Luas e luas* é a presença de bonecos e elementos da atuação da *Commedia dell’Arte*. Durante a realização da peça Juca Mole e Ana Banana (os palhaços protagonistas da história) interagem com vários bonecos, desde fantoches a cavaleiro-de-pau.

Os elementos da *Commedia dell’Arte*, além da técnica de elaboração do texto com base em roteiros, estão presentes também na forma de atuação dos atores, cuja movimentação e gestualidade foram desenvolvidas com a contribuição de cursos sobre essa forma específica de atuação, realizados pelos integrantes do grupo¹⁵⁸.

Assim, considerando que esse processo foi possível porque o grupo mantém rotina constante de estudo do fazer teatral, realizando, reflexões e releituras das pesquisas existentes, podemos observar um aspecto ressaltado por Duby¹⁵⁹, que é a recepção de modelos culturais que são apropriados por uma sociedade diferente da qual ele foi construído. Nesse sentido, o trabalho que esse grupo de teatro realiza com a máscara do palhaço, por exemplo, que constitui elemento essencial de suas produções destinadas às crianças, precisa ser pensado em seu ambiente. Trata-se de uma prática presente em vários outros grupos, mas que, nesse caso específico, tem traços da sociedade e cultura goianas.

Logo, é possível notar, na trajetória do grupo, que “[...] na história, toda a cultura surge como transmitida, e é no decorrer dessa transmissão que se une ao movimento interno que a leva à renovação”¹⁶⁰. A máscara do palhaço e os demais elementos estéticos que compõem *Luas e luas*, foram usados de diferentes formas em outros contextos teatrais e na concepção do grupo Zabriskie, dão vida às obras que

¹⁵⁷ *Idem, ibidem*. p. 24.

¹⁵⁸ As questões sobre elaboração do texto e concepção estética da obra serão detalhadas no segundo capítulo. Estão aqui apresentadas com o intuito de mostrar a identificação com elementos do conceito de teatro para crianças, apresentado como um dos pontos centrais para a compreensão da peça.

¹⁵⁹ DUBY, Georges. A história cultural. In: RIOUX, Jean Pierre; SIRINELLE, Jean-François. (Dir.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998. p.403-408.

¹⁶⁰ *Idem, ibidem*. p. 407.

permitem aos espectadores o movimento de transição para as histórias que são vivenciadas em cada espetáculo.

Outro aspecto importante é que, tanto no processo de criação e montagem dos espetáculos como na orientação das aulas com crianças, o grupo tem a literatura infantil e os jogos e brincadeiras populares como importante alimento de sua metodologia. O diálogo acontece, então, não apenas com a arte teatral, mas com outras modalidades de arte e expressões culturais.

Diante da atuação desse grupo, podemos identificá-lo de forma mais direta, relacionado à primeira acepção de cultura apresentada por Chartier¹⁶¹ ao afirmar que:

podem ser [As acepções do termo cultura] esquematicamente distribuídas em duas famílias de significações: a que designa as obras e os gestos que, numa dada sociedade, se subtraem às urgências do cotidiano e se submetem a um juízo estético ou intelectual; a que visa as práticas vulgares através das quais uma comunidade, qualquer que ela seja, vive e reflete a sua relação com o mundo, com os outros ou com ela própria.¹⁶²

As produções do grupo podem ser diretamente relacionadas à primeira família de que fala Chartier¹⁶³, as obras e gestos que se subtraem ao cotidiano, reelaborando-o e submetendo-se a um juízo estético e intelectual. Suas peças são produções artísticas que, além de constituírem eventos de um grupo social, são obras elaboradas esteticamente como algo a ser apreciado por um público e, assim, sujeito ao seu julgamento. Ao mesmo tempo, o Zabriskie pode ser percebido nas categorias de cultura destacadas por Williams.

(i) o substantivo independente e abstrato que descreve um processo de desenvolvimento intelectual, espiritual e estético, a partir do S18; (ii) o substantivo independente, quer seja usado de modo geral ou específico, indicando um modo particular de vida, quer seja de um povo, um período, um grupo ou da humanidade em geral [...] (iii) o substantivo independente e abstrato que descreve as obras e as práticas da atividade intelectual e, particularmente, artística.¹⁶⁴

¹⁶¹ CHARTIER, Roger. *op. cit.*, 2006. p.29-43.

¹⁶² *Idem, ibidem.* p. 33-34.

¹⁶³ *Idem, ibidem.*

¹⁶⁴ WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade.* São Paulo: Boitempo, 2007. p. 121.

A obra teatral pode ser entendida, portanto, como objeto das categorias ressaltadas por Williams¹⁶⁵. Assim, é possível considerar o Zabriskie como manifestação de um aspecto da cultura goiana tanto em sua atuação como produtor de obras artísticas, como constitui-se um modo particular de viver teatro.

Desta forma, gestada sob o amparo dos conceitos de teatro de grupo e teatro para crianças, apresentando características que estão vinculadas à presença dessas práticas em vários contextos, no decorrer do seu processo de existência, a peça teve algumas de suas características aprimoradas de apresentação para apresentação. Dentre vários pontos que podem ser observados discutirei, mais especificamente, os elementos que, nas obras, mostram relação com o trabalho de *Clown*, com os elementos épicos do teatro e com a *Commedia dell'Arte*.

Diante da percepção histórica e conceitual dos aspectos centrais da peça em foco e da identificação do teatro de grupo e teatro para crianças como inerentes à construção dessa obra, analiso o enredo que deu origem à criação da peça. Realizarei uma análise abordando tanto características presentes no texto literário que lhe deu origem como no texto criado pelo grupo e que hoje é apresentado ao público.

1.8 - Do improviso fez-se dramaturgia

O estudo de textos nos permite perceber vários aspectos que constituem determinada cultura, tanto no diálogo que estabelece com outros contextos como no que lhe é particular. Nesse sentido, reflexões inerentes ao conceito de arquétipos elaborado por Durand permitem detalhamento da imagem poética de um grupo cultural, cuja vivência pelo leitor se dá na oportunidade de sua relação com o livro, com a história. Além dessa perspectiva, a do leitor com a obra escrita, inquietam-me questionamentos e reflexões da relação do leitor com a imagem no evento teatral, se tratando então, do espectador com a obra espetacular.

O teatro é uma atividade social que apresenta aspectos em comum com a obra literária quando se fala da relação com a imagem proporcionada pela leitura/apreciação da(o) obra/espetáculo. Ressalto que o texto da peça estudada foi inicialmente constituído

¹⁶⁵ *Idem, ibidem.*

por roteiros de cena, semelhantes aos da *Commedia dell'Arte*. A transcrição gráfica do atual roteiro, com definições de falas e marcações aconteceu no ano de 2006, quando a obra já tinha passado por vários processos de reelaboração. Neste sentido, destaco alguns aspectos explorados por Durand¹⁶⁶, possíveis de serem encontrados na peça em questão.

Ao falar das estruturas antropológicas do imaginário, na segunda parte do regime diurno, Durand ressalta, nos momentos iniciais do seu discurso que “o ano marca o ponto preciso onde a imaginação domina a contingente fluidez do tempo por uma figura espacial. A palavra *annus* é parente próxima da palavra *annulus*, pelo ano, o tempo toma uma figura espacial circular”¹⁶⁷. Logo à frente o autor nota ainda que o momento de passagem do ano, desse tempo circular, é marcado pela agitação, pela anormalidade do ritmo cotidiano desse tempo.

Este elemento do imaginário é ausente na peça mas tem presença muito marcante no livro, onde consta a informação que o momento em que a princesa pede a lua de presente é próximo à data de seu aniversário. O mote para a narrativa é justamente uma adversidade, a doença e o consequente desejo por ela motivado, que acontece próximo ao momento de transição de um ciclo para outro.

O que é interessante para o nosso propósito, neste ritual do calendário, não é o seu conteúdo, ou seja, o comprimento maior ou menor das horas, dos meses, das semanas, mas a faculdade de determinação e de recomeço dos períodos temporais. “Uma regeneração periódica do tempo”, escreve Eliade, “pressupõe, sob uma forma mais ou menos explícita, uma criação nova... uma repetição do ato cosmogênico”, ou seja, a abolição do destino enquanto fatalidade cega. O novo ano é um recomeço do tempo, uma criação repetida.¹⁶⁸

É justamente esse momento de recomeço, de transitar de uma idade para outra, que marcará a situação na qual se dão os acontecimentos, registrados na história, com a princesa Letícia. Em sequência, o Médico Real examina a princesa demonstrando preocupação. Por isso, a Rainha lhe prometeu dar o que ela quisesse. A Princesa pediu, então, a lua, como condição para que ela ficasse boa novamente:

¹⁶⁶ DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

¹⁶⁷ *Idem, ibidem*. p. 283.

¹⁶⁸ DURAND, Gilbert. *op. cit.*, 2001. p. 284.

Rainha – Calma, minha florzinha do cerrado. Enquanto você não sara, a mamãe¹⁶⁹ vai lhe dar um presentinho. Você quer uma boneca?

Princesa – *(a cada sugestão a Princesinha se anima e logo em seguida quebra a animação com uma negativa)* Não, não, não.

Rainha – Um elefante cor de rosa?

Princesinha – Não, mamãe. Já temos um.

Rainha – Um cavallinho?

Princesinha – Ah, ... não, não, não.

Rainha – Então me ajude..., me dê uma dica.

Princesinha – **Lua, lua, me dá pão com farinha, pra eu dar pra minha gatinha, que está presa na camarinha.**

Rainha – Você quer uma gatinha?

Princesinha – Não, mamãe.

Rainha – Pão com farinha? *(com espanto)*

Princesinha – Não, mamãe. Eu quero a lua.

Rainha – A LUA? *(com mais espanto ainda)* Ah, mas claro. A mamãe vai dar a lua pra você...¹⁷⁰. [Grifo meu.]

Ao que a princesa doente usa de versos para pedir o seu presente, sua brincadeira pode ser encarada como um pedido para que a lua lhe dê a saúde de volta, visto que ela, ao permitir que alimente aquela que está presa – a princesa com receio da nova fase – possa então ficar bem e voltar a ter saúde. Esta mesma lua, objeto de desejo da princesa doente é “[...] o fenômeno natural com as fases mais marcadas e o ciclo suficientemente longo e regular que vai, em primeiro lugar, tornar-se o símbolo concreto da repetição temporal, do caráter cíclico do ano”¹⁷¹. Assim, a demarcação circular do tempo, o novo ciclo no qual a Princesa está prestes a se inserir, provoca-lhe a doença e, conseqüentemente, o desejo pela lua, o fenômeno natural da repetição temporal. O tempo passa, neste momento, a ser uma constante na obra, visto que é a primeira demarcação do contexto no qual a ação/narrativa se realiza e tem seu símbolo como mote para consecutivas ações.

A *lua* aparece, com efeito, como a primeira medida do tempo. A etimologia da lua é, nas línguas indo-européias e semitas, uma série de variações sobre as raízes lingüísticas significativas da medida. A nossa ‘lua’, vindo do antigo latim *losna* e destacando apenas o caráter luminoso do astro lunar, não passa de uma exceção e de um enfraquecimento semântico. Não só a etimologia como também os sistemas métricos arcaicos provam que a lua é o arquétipo da mensuração. Eliade toma como prova as numerosas sobrevivências do sistema octaval na Índia, tal como a predominância do número 4 nas literaturas védicas e bramânicas.

¹⁶⁹ Lembrando que o Rei, da história literária, foi substituído pela Rainha, no espetáculo.

¹⁷⁰ Zabriskie. *Luas e luas*. (Texto digitado). Goiânia. Sem data. Acervo do grupo.

¹⁷¹ DURAND, Gilbert. *op. cit.*, 2001. p. 285.

O ritual tântrico funda-se igualmente em múltiplos das quatro fases da lua.¹⁷²

O aspecto da lua como medida do tempo pode ser notado tanto na etimologia da palavra como na forma usada pelas civilizações arcaicas para referência de duração. A predominância do número quatro, correspondente às fases da lua que são usadas como marcação do tempo, pode ser percebida na obra tomada para análise, desde a organização ampla da narrativa – divisão de momentos vividos na história – aos esquemas presentes no interior das situações.

A história constitui-se assim da fase inicial, quando se situa o tempo e local da história, o médico examina a Princesa e a Rainha lhe promete a lua. Em seguida, os súditos tentam ajudá-la a conseguir o objeto desejado. Numa terceira fase, depois de várias tentativas, o Bruxo Uxo vem e faz um feitiço para conseguir a lua¹⁷³. A Rainha passa a temer que princesa não acredite que essa seja realmente o objeto por ela desejado. Por isso chamam a princesa para conversar com ela e resolver o problema. Para, num quarto momento, o Bruxo Uxo conversar com a Princesa e fazer com que ela própria dê a justificativa que faz com que ela acredite que aquela é a lua que havia pedido.

Temos, no interior da segunda e da terceira fase, outra manifestação que acontece em número quatro. No espetáculo, são quatro os súditos que dialogam com o Rei, para conseguir a lua, são eles: o Cientista Real, o Conselheiro Real, o Mago Real e o Bruxo Uxo.

A presença do número quatro, elemento intrínseco à lua, pode ser percebida em vários momentos da história. Durand traz a alternância do número três com o quatro nas relações temporais lunares, sendo o três uma variação da percepção da medida do tempo lunar.

Enquanto os números solares gravitam em torno do antigo sete planetário, os números lunares estão ordenados quer por três, se se confundir numa única fase qualitativa o minguante e o crescente ou ainda se não se tiver em conta a “lua negra”, quer por quatro, se se considerar o número exato das fases do ciclo lunar, quer pelo seu produto, ou seja, doze.¹⁷⁴

¹⁷² *Idem, ibidem.* p. 285.

¹⁷³ Aqui apresentada de forma figurada, seja como um pingente, em algumas apresentações, seja como pirulito de doce de leite, versão que permanece atualmente.

¹⁷⁴ DURAND, Gilbert. *op. cit.*, 2001. p. 286.

A oscilação do três e do quatro pode ser uma segunda forma de interpretar as fases vividas pela Rainha na tentativa de conquistar a lua, pois, são três súditos seus que não conseguem a lua – Cientista Real, Conselheiro Real e Mago Real – visto que o Bruxo Uxo foge à regra ao conseguir a solução e dar a lua à Princesa.

A manifestação do três e do quatro encontra-se nas mágicas realizadas pelo Mago Real, das quais quatro dão errado, sendo que numa delas a Princesa fica com soluços e nas outras três ela se transforma em animais ou insetos.

Rainha – A minha filha está doente e eu prometi dar a lua a ela.

Mago – O quê? A Princesa está doente? *(Vai até o baú para ver a princesinha)* Coitadinha. Eu vou dar um jeito de curá-la. Tenho encantos infalíveis para a cura: pega-se um chumacinho de algodão, molha-se ... no cuspe mesmo; depois de bem encharcadinho, cola-se na testa dela. Agora esperamos um minutinho.

(A Rainha pega a Princesa no baú e nota que ela está soluçando.)

Rainha – O que você fez com ela, seu Mago maluco?

Mago – Oh, oh... creio que usei o encanto de tirar soluços. Ela não estava com soluço?

Rainha – Não.

Mago – Pois agora está... mas calma. Eu já tenho a solução. Coloque-a no berço.

Rainha – Vê lá o que você vai fazer.

Mago – Confie em mim. Salubabipo, salubabapo... transforme este soluço num sapo! Pronto. O soluço já foi pro brejo.

Rainha – O que você fez com a minha filhinha! Olhe o que aconteceu! *(tira um sapo do baú)*

Mago – Oh, oh... coloque-a no berço. Salambari, salambaru, salambaré ... transforme este soluço num jacaré.

Rainha – Ahhhh! *(tira um jacaré do baú e fica histérica)* E agora, minha filha vai ficar assim pra sempre?

Mago – Calma.

Rainha – Não, você não me entende, ela estava só com febre...

Mago – Deixe-me explicar...

Rainha - ...Depois ela começou a soluçar e...

Mago - ...Mas é que...

Rainha – ... E agora ela é um jacaré para sempre...

Mago – Dim, dim, chup-chup, geladinha, faça gelo dessa Rainha *(nesse instante a Rainha fica congelada)* Eu tenho um segundo pra resolver isto. Acho que estou usando o bicho errado de tirar soluço, mas agora já sei. Concentrem-se comigo. Salambari, salambaru, salambaroca... transforme este soluço numa minhoca. *(chama uma criança da platéia para tirar a princesa do berço, só que no lugar tem uma minhoca)* Ih, ih, ih... Creio que fui longe demais. Coloque a menina, ou melhor a minhoca, lá no baú e volta para o seu lugar por favor. Agora vai dar certo. Salambari, salambaru, salambaresa... faça esta minhoca voltar a ser princesa *(vai até o baú e certifica-se que a princesa já esteja lá)* Deu certo! E agora vamos descongelar a Rainha. Um, dois, três...

*(descongela e vê a princesa de volta no berço)*¹⁷⁵.

Que criança, ou mesmo adulto nunca brincou de mágico um dia? A própria mágica está presente em nossa cultura em várias crendices. As várias mágicas ensinadas pelas avós para fazer o cabelo crescer, curar soluços, ter dinheiro no ano que se inicia que, recebendo o nome de simpatias, buscam alcançar resultados miraculosos por meio de uma combinação de ações. Tudo isso se materializa com os truques do Mago. Junto com esses truques, as trapalhadas de uma criança que acabou de aprender um novo truque, não sabe bem para o que ele serve, mas quer mostrar ao outro. Quando ... de repente... algo sai errado. Junto a isso, a repetição de palavras estranhas, como evocação, traz para a cena um momento de retomada de uma cultura oral que em muitos lugares começa a ser esquecida, mas que sempre que for lembrada, vai provocar envolvimento, curiosidade e expectativa daqueles que estiverem presentes.

A mágica em que a princesa fica com soluço pode ser considerada como momento diferente das outras mágicas pelo fato de se tratar mais de uma simpatia que necessariamente mágica e pelo fato de ela não se transformar em nada, passar apenas a ter soluço. Nas três mágicas que se seguem, a Princesa se transforma, respectivamente, em sapo, jacaré e minhoca. Constituindo uma manifestação da variação três/quatro no texto teatral.

Após a cena do Mago Real, este se transforma em Bruxo Uxo trazendo mais duas manifestações do número três. A primeira pode ser percebida quando o Bruxo Uxo se apresenta e a rubrica seguinte indica que a Rainha “vai até a plateia e chama umas três crianças”¹⁷⁶ para ajudar no feitiço que será realizado para fazer a lua. Em seguida, no ritual do feitiço, as falas que o Bruxo Uxo profere e convida a plateia a repetir tem mais uma manifestação do número três:

Haramac, pac-pac.
Xanadu, pé-de-pato.
Mangalô três vezes.
Maxax, muzakala-mizakala, pubt.
Alubagulas, aluzafulas, ziriguidum.
Ziriguizigue, ziriguijegue, ziriguidua...

¹⁷⁵ Zabriskie. *op. cit.* Sem data. Acervo do grupo. p. 9-10.

¹⁷⁶ *Idem, ibidem.* p. 10.

Que saia do Baú a lua.¹⁷⁷ [Grifo meu]

No Bruxo Uxo é retomada outra brincadeira da cultura oral: o trava-língua. O desafio de conseguir repetir, sem gaguejar, algo que outro consegue dizer provoca desejo, inquieta, traz ansiedade. É envolvida por essas tensões que a plateia repete incessantemente o que lhe é solicitado pelo Bruxo. O desejo, antes de conseguir a lua é, nesse momento, superar o desafio que lhe é imposto. Juntamente a toda trama da história, as falas das personagens provocam um envolvimento que extrapola a narrativa e provoca o público no que lhe há de mais valioso e sensível: suas memórias de infância, um tempo passado que não se retoma mais.

Mesclada a essas memórias tem-se, além da relação lunar com os números três e quatro, uma conciliação dos contrários no ciclo da lua¹⁷⁸ sendo sua presença notada na obra *Luas e luas*.

A poesia, a história, assim como a mitologia ou a religião, não escapam ao grande esquema cíclico da conciliação dos contrários. A repetição temporal, o exorcismo do tempo, tornou-se possível pela mediação dos contrários, e é o mesmo esquema mítico que subentende o otimismo romântico e o ritual lunar das divindades andróginas.¹⁷⁹

No espetáculo essa oposição pode ser vista nas personagens do Mago Real e do Bruxo Uxo, sendo o último uma versão *negativa* do primeiro. É ainda o Bruxo Uxo, o único ser “mau” da história, porém, aquele que traz a lua para a Princesa. Essas oposições são indispensáveis para o ser humano que encontra no faz de conta o espaço para dar vazão a pulsões que nem sempre são efetivadas na realidade. Não é a toa que em situações de improvisação os personagens das bruxas, do lobo mal, do vilão atraem um fascínio diferente dos protagonistas. Ser um bruxo numa situação de faz de conta permite ser mal sem fazer nada de errado para as convenções sociais, ser uma bruxa que envenena a princesa é uma atitude que não será vista como crime, porém, nos dois casos, aquele que vivencia pode extravasar pulsões que, por vezes são destruidoras, mas que por estarem no faz de conta, ao voltar para a vida real não terão consequências prejudiciais a aquele que viveu.

¹⁷⁷ *Idem, ibidem*. p. 11.

¹⁷⁸ DURAND, Gilbert. *op. cit.*, 2001. p. 294.

¹⁷⁹ *Idem, ibidem*.

O simbolismo lunar aparece, assim, nas suas múltiplas epifanias, com o estreitamente ligado à obsessão do tempo e da morte. Mas a lua não é só o primeiro morto, como também o primeiro morto que ressuscita. A lua é, assim, simultaneamente medida do tempo e promessa explícita do *eterno retorno*.¹⁸⁰

A lua é o retorno da saúde da Princesa, é um ressuscitar que só se concretiza com a posse do astro. Assim a lua é objeto de fascínio, pois “é ao mesmo tempo morte e renovação, obscuridade e clareza, promessa através e pelas trevas e já não procura ascética da purificação, da separação”¹⁸¹. Essa sedução está presente também em Bachelard¹⁸² ao falar sobre os devaneios voltados para a infância.

Quando sonhava em sua solidão, a criança conhecia uma existência sem limites. Seu devaneio não era simplesmente um devaneio de fuga. Era um devaneio de alçar vôo.

Há devaneios de infância que surgem com o brilho de um fogo. [...]

Um excesso de infância é um germe de poema. Zombaríamos de um pai que por amor ao filho fosse “apanhar a lua”. Mas o poeta não recua diante desse gesto cósmico. Ele sabe, em sua ardente memória, que esse é um gesto de infância. A criança sabe que a lua, esse grande pássaro louro, tem seu ninho nalguma parte da floresta.¹⁸³

É possível ver nesta fala a imagem da Rainha solicitando incondicionalmente de seus súditos que lhe tragam a lua para dar de presente à Princesa. Também foi justamente a Princesa, a criança, que sabia o tamanho e onde estava a lua. Não por acaso, a lua é objeto de fascínio em diferentes culturas, o que permite encontros como este entre a peça e a obra de Bachelard. A lua não é simplesmente um astro, é uma força para a plantação; é a lua cheia do lobisomem e do vampiro; é a lua do eclipse; é o astro da noite, que se esconde ao que a claridade aparece; é uma lua que muda de tamanho; lugar onde São Jorge foi para matar o dragão... uma morada de dragões...

É toda essa rede de recordações às quais a lua se relaciona que dá a liberdade de, numa encenação teatral evocar tradições, credences, lembranças, medos, curiosidades e desafios que envolvem não apenas crianças mas a todos aqueles que, em uma comunidade

¹⁸⁰ *Idem, ibidem*. p. 294.

¹⁸¹ DURAND, Gilbert. *op. cit.*, 2001. p. 195.

¹⁸² BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

¹⁸³ *Idem, ibidem*. p. 94-95.

ou em outra, tiveram contato com uma cultura construída pelo que se passa de pai para filho, pelos valores que desgarram-se da ciência para ocupar o imaginário.

Dessa forma, vivenciando o espetáculo o espectador é convidado, pelos atores, a se reencontrar com sua infância por meio do devaneio. No momento da apreciação do espetáculo, vem a tona

uma infância potencial que habita em nós. Quando vamos reencontrá-la nos nossos devaneios, mais ainda que na sua realidade, nós a revivemos em suas possibilidades. Sonhamos tudo o que ela poderia ter sido, sonhamos no limite da história e da lenda.¹⁸⁴

É revivendo essas possibilidades da infância que nos permitimos acreditar numa lua de ouro e pequena ou de massinha de farinha de trigo e água, que se transforma em pirulito de doce de leite. Pois “nos devaneios da criança, a imagem prevalece acima de tudo. As experiências só vêm depois. Elas vão a contra-vento de todos os devaneios de alçar vôo”¹⁸⁵. É por isso que os súditos da Rainha não viam possibilidade de buscar a lua, porque pensavam numa forma de trazer o objeto real, e não o que a Princesa acreditava ser a lua. Foi o Bruxo Uxo ao retirar de seu caldeirão um grande pedaço de massa para modelar feito de farinha de trigo e água que possibilitou a conquista da lua desejada pela princesa. São distribuídos pedaços para as pessoas da plateia e todos modelam a lua. Em seguida eles colocam todas as luas feitas numa forma para ir ao forno. A lua concretiza-se, então, em pirulitos, de forma que a princesa confirma que essa realmente era a lua que ela queria.

O espetáculo do grupo Zabriskie permite ver que “a arte é então uma reduplicação da vida, uma espécie de emulação nas surpresas que excitam a nossa consciência e a impedem de cair no sono”¹⁸⁶. Ao permitir que se caia nesse sono, no jogo do faz de conta, a arte nos dá a experiência da imagem poética.

E por meio dessa imagem poética que não apenas crianças, mas principalmente adultos ricos de lembranças do que já viveram, se entregam à busca pela lua, participam de combinados, bruxarias e, ao final, se permitem o desejo de chupar o pirulito. A relação do homem com o tempo, guiado pela lua que traz em sua imensa cabeleira de prata tradições, brincadeiras, mistérios, riscos, obstáculos que dão à expressão artística a capacidade de unir idades e contextos diferentes num tempo só, o que não quer dizer que esses tempos

¹⁸⁴ BACHELARD, Gaston. *op. cit.*, 1988. p. 95.

¹⁸⁵ *Idem, ididem.* p. 95.

¹⁸⁶ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 17.

são iguais, mas tempos de devaneio, no momento da experiência estética. Na peça *Luas e luas* essa áurea que a envolve permite-lhe falar não apenas para crianças, mas para todos aqueles que querem retomar ou experimentar o cutucar na memória provocado pela encenação teatral ao evocar elementos do imaginário.

É nessa experiência que Rainha, Princesa, Cientista Real, Mago Real, Bruxo Uxo e todos os demais elementos presentes na peça teatral, levam o espectador a viver com *Luas e luas* sua experiência poética. Experiência poética marcada pela relação temporal em seus variados níveis guiados pelos raios lunares.

Além desse imaginário envolvido na peça do Zabriskie, há aspectos da atuação de seus profissionais que podem ser analisados por meio dessa obra. Prossigo agora, registrando um pouco da história de construção da atual propositura do grupo, por meio da análise e reflexão do percurso já realizado pela peça *Luas e luas*. São consideradas variações, que se manifestaram em sua execução. Filmagens, fotografias, registros de pesquisas diversas são, neste momento, ferramentas essenciais para esta investigação. Vamos, então, às entrelinhas desses documentos.

CAPÍTULO 2:

Da experiência em grupo concretizada na cena teatral



***Agora eu era o herói
E o meu cavalo só falava inglês
A noiva do cowboy
Era você além das outras três
Eu enfrentava os batalhões
Os alemães e seus canhões
Guardava o meu bodoque
E ensaiava o rock para as matinês.***

Chico Buarque de Holanda

CAPÍTULO 2

Da experiência em grupo concretizada na cena teatral

Considerando o processo de construção e a atual concepção estética, *Luas e luas* pode ser vista como uma representação por meio da qual é possível visualizar parte do caminho percorrido pelo Zabriskie, com tentativas e buscas até a configuração atual da linguagem da obra e, conseqüentemente, do grupo. Retomo, neste momento, alguns pontos discutidos no primeiro capítulo e que aqui, permitirão uma ligação do que já foi tratado com abordagens de outros pontos desta pesquisa.

Num ambiente em que o foco das montagens teatrais das principais companhias do estado de Goiás é, em grande parte, apenas comercial, e em que é comum a montagem de espetáculos já consagrados, inspirados e abertamente copiados dos desenhos de Walter Elias Disney (Walt Disney), o grupo Zabriskie age justamente no contrapelo desse movimento. Reconhecendo que

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro¹⁸⁷.

Em vez de reproduzir obras com mero interesse no lucro, o grupo alimenta-se do que foi construído por mestres do teatro, nutrindo-se com vistas a alcançar a qualidade, tal qual os discípulos em seus exercícios, imitando os mestres. Nesse intento o grupo se apropria do que é investigado teatralmente, trazendo e reinterpretando, em seu contexto, o que outrora foi elaborado por esses mestres.

É assim que lendas e outros elementos de nossa cultura, aliados ao conhecimento do teatro para crianças, tornam-se pontos de partida para a elaboração de

¹⁸⁷ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 166.

Luas e luas. Esse diálogo com a cultura local contribui para a composição de uma obra diferenciada na história do teatro goiano. O que distingue este trabalho do que é realizado por algumas companhias locais.

No conjunto do que compõe seu trabalho merece destaque a construção dos personagens Juca Mole e Ana Banana. São justamente esses *clowns* que conduzem o público a vivenciar os espetáculos para crianças. Algumas das obras do grupo foram construídas antes da elaboração dos dois personagens, e a busca em perceber como essas máscaras (personagens) podem estar presente nos espetáculos infantis tem aproximadamente cinco anos. O espetáculo *Segredos*, mencionado no primeiro capítulo, foi o primeiro a ser concebido com os dois *clowns* – Juca Mole e Ana Banana –, tendo em sua gênese, a presença da máscara mínima e demais técnicas de atuação decorrentes desta proposta estética. Nos outros quatro espetáculos, o estudo e utilização dessa máscara aconteceram após sua estreia.

Ao observar a relação do grupo com a máscara do *clown* noto que suas peças estão em constante processo de amadurecimento e reconstrução, o que é possível perceber tanto nos elementos de composição cênica, como na atuação e interação que os atores mantêm com o público. Um exemplo é justamente o uso desse elemento *clownesco*, pois, no momento em que o grupo optou por adotar esta proposta, quatro dos seus espetáculos já estavam montados. Foi então necessário reconstruir tendo então, que trabalharemos em busca da reconstrução das peças com base nas técnicas do trabalho de *clown*.

Nos espetáculos para crianças, Juca Mole e Ana Banana são figuras ou narradores que se mantêm em todas as peças, assumindo diferentes personagens para viverem as aventuras presentes em cada um dos espetáculos. Tais montagens têm sido apresentadas em creches, escolas, festivais, seminários, praças e teatros.

Na proposta inicial dos espetáculos, os textos tinham sido elaborados por Ana Cristina Evangelista, no decorrer dos ensaios e trabalho do grupo (depois da entrada dos adolescentes que participavam dos cursos de iniciação teatral), esses mesmos textos foram modificados. Cada participante contribuiu da sua forma, até que o roteiro pode contar com a sugestão de todos, tendo Ana Cristina como a responsável por conciliar as ideias e organizar um roteiro a ser seguido. Assim, seja com fontes de inspiração específicas (tendo uma obra literária como base) ou com temas mais amplos (improvisações abertas, desenvolvidas a partir de tema, sem um texto específico como referência), a obra criada traz conteúdos estudados pelo grupo. No momento da apresentação, tais conteúdos contam

com a participação do público para a realização do ato cênico, proporcionando um encontro único para o público e artistas.

Em *Luas e luas*¹⁸⁸, os *clowns* Juca Mole e Ana Banana utilizam um baú com objetos (boneca, avião, jegue, chouriços e feitiços) para brincarem de castelo, de princesa e de rainha, levando os espectadores a vivenciarem vários momentos junto aos dois palhaços. No decorrer da história, cujo resumo foi apresentado na introdução, a Rainha convoca seus auxiliares mas, infelizmente, eles não conseguem resolver o problema e atender o desejo da princesa, até que o personagem Bruxo Uxo resolve a situação.

2.1 - Das frestas que permitem retomar a cena passada

Fotos, reportagens em jornais, revistas ou sites; cartas, relatórios do governo; entrevistas; objetos... enfim, diferentes marcas e registros da existência de homens e de fatos que os envolvem cintilam nas mãos do historiador que (re)lendo-as constrói seu discurso sobre as histórias já existentes. É com essa intenção benjaminiana, de exploração das marcas deixadas nas ruínas da história, com vistas ao ainda não registrado, que debruço na apreciação e análise das filmagens da peça *Luas e luas* do Zabriskie.

O uso de diferentes tipos de documentos tem origem nas reflexões sobre a pesquisa em história realizadas na década de 1930, quando

A afirmação do universo do estudo da história das representações, valorizada pelos estudos da história do imaginário, da antropologia histórica e da história cultural, impôs a revisão definitiva da definição de documento e a revalorização das imagens como fontes de representações sociais e culturais. É nesse sentido que a historiografia contemporânea, em certa medida, promoveu um reencontro com o estudo das imagens.¹⁸⁹

É diante destas discussões que a filmagem é tomada então, como documento cuja potência de registro fornece importantes informações para a pesquisa historiográfica, permitindo o vislumbre de interfaces da história do teatro até então encobertas. Percebo a

¹⁸⁸ Ficha técnica da atual concepção: Criação e Atuação: Alexandre Augusto e Ana Cristina Evangelista. No violão: Rodolfo Geléia. Trilha sonora original: Jorge Beat e Ana Cristina Evangelista. Fotos: Paulo Rezende. Produção: Grupo Zabriskie

¹⁸⁹ KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, v.8, n.1, Uberlândia, Edufu, 2006, p. 97-115. p. 102.

necessidade de pensar esse recurso e sua inserção na documentação da historiografia pelas contribuições oferecidas em sua forma de arquivar os fatos, bem como pelos aspectos do vivido que lhe escapam ao registro.

Dentre os registros dessa peça encontram-se filmagens que foram realizadas durante apresentações em várias cidades do país. As filmagens da peça *Luas e luas* que serão discutidas neste trabalho são das seguintes apresentações: uma em Barão Geraldo, Campinas, São Paulo, compondo a programação do Feverestival, no dia 19 de fevereiro de 2005; e a segunda, no Bosque dos Buritis, em Goiânia, Goiás, em uma das apresentações patrocinadas pela lei de incentivo à cultura, no dia 22 de maio de 2006. Essas filmagens permitem perceber alguns aspectos das modificações realizadas na apresentação, modificações estas que envolvem desde cenário, figurino até a atuação dos atores e sua relação com o público.

São essas filmagens que tomo para análise, buscando pensá-las como documentos históricos que permitem o vislumbre de uma face da arte teatral, de seu processo de re-construção, que trazem momentos cênicos do palco à tela. Ressalto que o surgimento desse recurso coincide com um contexto de intensas reflexões relacionadas à pesquisa em história, seus objetos, fontes, métodos, objetivos. Tal recurso historicamente localizado é, agora, tomado como ferramenta para a investigação teatral.

2.2 - **Imagens em movimento que se fixam**

A filmagem como documento da historiografia é um fato recente. A própria existência da câmera é recente. Segundo Ferro¹⁹⁰ “desde o final do século XIX já havia câmeras filmando personagens e acontecimentos, principalmente tudo o que se relacionasse com as famílias reais”. Nesse momento inicial a câmera é utilizada para registrar o que é considerado importante para aqueles que pertencem à classe que pode ter acesso a este objeto, ou seja, às classes mais abastadas. Após este uso da câmera, o autor aponta sua presença na utilização política:

¹⁹⁰ FERRO, Marc. *História e cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 70.

Os filmes de propaganda desse tipo multiplicaram-se com a guerra de 1914-1918, sob impulso dos serviços cinematográficos nos exércitos. As empresas privadas contribuíram para isso. Entretanto, a câmera teve por função principal o registro do real, particularmente, do armamento do inimigo. Foi com esse fim, por exemplo, que os alemães instalaram câmeras automáticas nas trincheiras. Algumas delas registraram imagens inesquecíveis de soldados franceses ou ingleses deixando-se estraçalhar pela metralhadora.¹⁹¹

As filmagens da peça *Luas e luas* como as demais formas de registro captam um momento, um fato, um acontecimento via recursos que permitem uma forma de fixar a imagem, neste caso, fixar uma imagem em movimento.

Aqui um recurso que anteriormente era usado para satisfazer vaidades é percebido em sua potencialidade. A câmera é então vista como um olho que mostra o que a visão humana gostaria de ver, mas a ausência do homem a impossibilita. Ausência esta necessária no caso da guerra, visto que a presença de um soldado no lugar de uma câmera instalada nas trincheiras, por exemplo, certamente implicaria sua morte. Sob o pretexto da espionagem a filmagem é admitida com o caráter que mais tarde lhe conferirá grande importância para a pesquisa, pelo fato de ser capaz de registrar imagens que podem ser vistas e revistas tanto por aqueles que ali estavam presentes quanto por pessoas que nunca imaginaram que tais situações existiram, porém, ali ela ainda assim não era bem vista como documento.

Via-se nele [filme] o instrumento registrado do movimento e de tudo aquilo que os olhos não podem reter. Por outro lado, o filme era completamente ignorado enquanto objeto cultural. Produzido por uma máquina, como a fotografia, ele não poderia ser uma obra de arte ou um documento.¹⁹²

Ainda que fosse reconhecido todo o potencial da imagem filmada, ela enfrentou dificuldades de ser admitida como importante contribuição para pesquisa. No que diz respeito à pesquisa sobre obras teatrais, a imagem filmada traz um olhar, uma forma de mostrar a obra sob um ponto de vista, o da câmera-olho. Trata-se então de uma representação no sentido definido por Chartier:

¹⁹¹ *Idem, ididem.* p. 71.

¹⁹² *Idem, ididem.* p. 71.

a representação como dando a ver uma coisa ausente, o que supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado; [...] a representação é instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objecto ausente através da sua substituição por uma imagem capaz de o reconstituir em memória e de o figurar tal como ele é.¹⁹³

A filmagem exibida será a presentificação do fato ausente, do evento teatral ou como afirma Pesavento: “é um apresentar de novo, que dá a ver uma ausência”¹⁹⁴, ausência esta dos atores concretamente em ação, do público no momento preciso da recepção do espetáculo. Documento feito memória. Pesavento destaca ainda que

representação é conceito ambíguo, pois na relação que se estabelece entre ausência e presença, a correspondência não é da ordem do mimético ou da transparência. A representação não é uma cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele.¹⁹⁵

A filmagem mostra a cena que não está acontecendo naquele momento, mostra o ator realizando ações que ele de fato não está fazendo, permite ouvir palavras daquele que as disse em outro instante, mostra uma apreciação de um público que já se foi. A filmagem não permite ver uma apresentação acontecendo, mas mostra fatos que aconteceram no momento de sua realização. De acordo com o posicionamento da câmera, é que será percebida a imagem formada pela disposição dos atores e objetos em cena; a luz que é projetada passa a ser notada numa perspectiva específica, da posição de quem filma a peça. As escolhas daquele que manuseia a câmera nos permitem conhecer a construção feita por ele daquela apresentação realizada, para aquele público específico, naquele tempo e espaço específicos. Escondendo-se e excluindo-se, ao mesmo tempo, outros olhares.

Aquilo/aquele que se expõe – o representante – guarda relações de semelhança, significados e atributos que remetem ao oculto – o representado. A representação envolve processos de percepção, identificação, reconhecimento, classificação, legitimação e exclusão¹⁹⁶.

¹⁹³ CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: DIFEL/B. Brasil, 1990. p. 20.

¹⁹⁴ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. p. 40.

¹⁹⁵ *Idem, ibidem*. p. 40.

¹⁹⁶ *Idem, ibidem*. p. 40.

As imagens veiculadas pela tela de uma televisão, mostram a peça acontecendo com seus diferentes elementos de composição estética, com a rainha, com a princesa, com o mago ou o bruxo. O que nos permite imaginar o que e como foi esse fato. Pelas imagens da tela passam situações que realmente foram vivenciadas. Ao mesmo tempo, pelo fato de o registro ser realizado sob um ponto de vista específico, impede aquele que está diante da tela de visualizar outra ótica da apresentação filmada. Logo “o historiador lida com uma temporalidade escoada, com o não-visto, o não vivido, que só se torna possível acessar através de registros e sinais do passado que chegam até ele”¹⁹⁷. Para o historiador, o registro é memória mostrada e memória a ser reconstruída.

As filmagens da peça mostram, parcialmente, como ela foi encenada em diferentes momentos, considerando que *Luas e luas* está em cartaz desde o ano de 1995, essas filmagens, permitem perceber o processo de elaboração e composição estética que constitui, hoje, a concepção do espetáculo. Para tal é necessário analisar não apenas a história presente na filmagem, como é necessário:

considerar também a construção desta narrativa naquilo que ela guarda de específico cinematográfico, ou seja, o “discurso imagético” [...]. Observar os elementos presentes em uma tomada de câmera, o enquadramento, a luz, as cores, o ritmo, a música, ruídos, pode revelar sobre o filme que o seu roteiro não revela [...].¹⁹⁸

Pesavento fala da imagem no contexto da análise da obra cinematográfica, mas a analogia à análise da obra teatral é extremamente apropriada. Somente este olhar aguçado permite identificar como esses recursos do audiovisual permitem identificar diferentes modificações, motivadas por causas diversas, que foram realizadas no decorrer desse período de apresentações. Tais modificações envolvem tanto questões intelectuais, no caso de estudos realizados pelo grupo, como materiais, necessidade de redução do tamanho do cenário, figurino e outros elementos.

Tais traços são, por sua vez, indícios que se colocam no lugar do acontecido, que se substituem a ele. São, por assim dizer, representações do acontecido, e que o historiador visualiza como fontes ou documentos

¹⁹⁷ *Idem, ibidem*. p. 42.

¹⁹⁸ SPINI, Ana Paula. O cinema na pesquisa e no ensino da História: dos dilemas às possibilidades. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues; LEHMKUHL, Luciene; PARANHOS, Adalberto.(orgs) *História e imagens: textos visuais e práticas de leituras*. Campinas: Mercado de Letras, 2010. p. 165-184. p. 174.

para sua pesquisa, porque os vê como registros de significado para as questões que levanta.¹⁹⁹

É por perceber o que foi filmado como imagens que permitem ver um pouco do que foram as apresentações já realizadas; por ver as modificações feitas de uma apresentação para outra que as considero como documento de pesquisa indispensável. São elas que levam a acompanhar questões relativas à atuação dos atores, por exemplo, e que seriam praticamente impossíveis de serem observadas em imagens fixas ou pelos relatos.

O trabalho com a análise das filmagens da peça *Luas e luas* suscita questões que Chartier²⁰⁰ considerou comuns às diferentes abordagens de pesquisas realizadas no âmbito da história cultural. Uma delas diz respeito ao “processo pelo qual os leitores, os espectadores ou os ouvintes dão sentido aos textos de que se apropriam”²⁰¹ Aqui considero textos a obra em suas diferentes filmagens. Assim, em todas as reflexões realizadas pelos autores e expressadas com a palavra texto, farei relação imediata com o objeto que trabalho, ou seja, a filmagem da obra teatral com sua fala e sua visualidade.

Se tenho a peça com base em um registro, uma forma pela qual vejo e recebo suas apresentações, preciso considerar que os recursos que “dão a ler, a ouvir ou a ver, também participam na construção do seu sentido”²⁰². Por isso, a resolução da câmera, a capacidade do seu microfone, a iluminação do local de filmagem, a localização da câmera, o uso ou não de diferentes enquadramentos de imagens são aspectos que influenciarão diretamente na percepção do fato.

Outro paralelo que pode ser estabelecido é quando o autor afirma que “a leitura tem uma história (e uma sociologia) e que a significação dos textos depende das capacidades, das convenções e das práticas de leitura próprias às comunidades que constituem, na sincronia ou na diacronia, os seus diferentes públicos”²⁰³.

Serão influências, ainda, os conteúdos de domínio daquele que assiste a obra. Se observo que o palco é de teatro ou se a apresentação acontece na rua, se noto os atores saindo das coxias ou do público, se vejo que a luz é projetada da vara ou da ribalta, se consigo analisar a disposição de atores e público no teatro de arena ou no palco italiano,

¹⁹⁹ ¹⁹⁹ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *op. cit.*, 2003. p. 42.

²⁰⁰ CHARTIER, Roger. *op. cit.*, 2006. p.29-43.

²⁰¹ *Idem, ibidem*. p. 34-35.

²⁰² *Idem, ibidem*. p. 35.

²⁰³ *Idem, ibidem*. p. 35.

são conhecimentos que tornarão diferentes as reflexões dos indivíduos que participam como plateia.

Outro aspecto presente na recepção da obra diz respeito aos “efeitos de sentido visados pelas próprias obras, dos usos e das significações impostas pelas formas da sua publicação e circulação, e das competências, categorias e representações que dominam a relação que cada comunidade tem com essas obras”²⁰⁴. O que diz respeito ao próprio manuseio dos recursos disponíveis para produção da obra e de seus efeitos na recepção, diz-se das intenções intrínsecas às opções da forma de registro. Esse manuseio deve ser pensado, no caso da filmagem de obra teatral, em duas perspectivas, isto é, tanto em relação aos artistas no uso dos recursos teatrais como do trabalho de filmagem e edição ou não da peça. De acordo com o uso das técnicas teatrais e dos recursos da filmagem e da relação do espectador (da cena ou da imagem fílmica) com eles, é que o historiador perceberá a contribuição desses como documentos de pesquisa.

Ao trabalhar com a filmagem de uma peça teatral como documento é necessário ter clareza das diferentes relações que podem ser estabelecidas por seu uso na pesquisa. Precisa-se considerar o contexto de concretização deste documento e do objeto de pesquisa. Se o documento se trata de uma representação, consideram-se as diferentes relações que ele estabelece com o fato real, consideram-se os espaços entre as faces e frestas nele presentes.

2.3 -

Entre faces e frestas

Pensar a filmagem como documento para a pesquisa em história, buscar caminhos para tecer uma narrativa histórica que dá a ver uma face da arte teatral goiana são questões que envolvem reflexões tanto no trato com o objeto, no caso o teatro, como na tomada da imagem filmada como registro. Esta última tanto dá veracidade à existência do fato (apresentações da peça) quanto permite perceber um processo de construção desse fato até sua configuração atual. Por ainda acontecerem apresentações da peça, esta deve ser entendida como uma encenação que nos é contemporânea, estando assim, em constante

²⁰⁴ *Idem, ibidem.* p. 36-37.

processo de reelaboração. Por isso, ela caracteriza este momento do grupo, memória e expressão de um determinado contexto.

Se “o objeto artístico tem um caráter protéico, multiforme, mutante, impelido pelo nível de percepção do público vário e por sua constante inscrição nos novos tempos”²⁰⁵, urge pensar então a complexidade da questão no que se refere ao teatro. Esta arte, além de partilhar de várias características comuns às outras artes, depara-se com peculiaridades próprias.

Teatro é uma arte que se constrói no presente, na relação do ator com o público. Uma arte impossível de ser conservada na íntegra, ao mesmo tempo em que seu produto é criado, o espectador e atores o presenciam deixando de existir. A perenidade é seu nascimento e morte. Logo, “o teatro é um fenômeno que existe realmente nos espaços, do presente e do imaginário, e nos tempos coletivos, individuais e históricos que se formam a partir desses espaços”²⁰⁶. É considerando esse caráter fugaz da cena teatral que Camargo busca, na crítica genética da obra literária, elementos para pensar a crítica do teatro. Neste exercício, alguns aspectos abordados saltam à temática do texto, permitindo pensar, também, a peça *Luas e luas* e sua filmagem na pesquisa historiográfica.

O próprio autor ressalta a contribuição de recursos audiovisuais, como a filmagem e a fotografia, para o registro do evento teatral. Produtos advindos do desenvolvimento tecnológico do século XX, que permitem o arquivamento e posterior apreciação da apresentação de uma peça. Ainda que não captem o todo da obra teatral, foram os meios encontrados que permitem a reprodução mais próxima do original do que realmente foi a encenação, a filmagem permite que parte da obra teatral vá “Do palco à tela”, mantendo gestualidade e sonoridade.

Com esses recursos foi possível superar, parcialmente, a fugacidade da cena, pois eles “[...] podem registrar, acrescentar e ampliar o conhecimento do espetáculo, permitindo o folhear das cenas e o focalizar em detalhes que seriam perdidos ao registro e a observação, não fosse o novo meio de fixação”²⁰⁷. Permitem que se volte à cena anterior para observar a ação dos atores que não estavam em foco; ver detalhes do cenário, do figurino; rever a ação realizada por determinado personagem e capturar detalhes de sua

²⁰⁵ CAMARGO, Robson Corrêa de. A crítica genética e o espetáculo teatral. *Gestos*, n. 43, abril, 2007, p.13-32. Versão revista e ampliada em dezembro de 2008 cópia em <http://ufg.academia.edu/RobsonCamargo/Papers/78081/A-Critica-e-a-Critica-Genetica--Dialogos-sobre-o-entendimento-do-espetaculo-teatral-> <http://ufg.academia.edu/RobsonCamargo/Papers/78081/A-Cr%C3%ADtica-e-a-Cr%C3%ADtica-Gen%C3%A9tica--Di%C3%A1logos-sobre-o-entendimento-do-espet%C3%A1culo-teatral->. p. 1.

²⁰⁶ *Idem, ibidem*. p. 2.

²⁰⁷ *Idem, ibidem*. p. 6.

partitura corpórea; repetir determinada fala, observando como os diferentes parâmetros vocais foram usados na construção da imagem sonora emitida. Enfim, dão um caráter permanente e manipulável ao efêmero.

Tais instrumentos de captura da imagem e do som permitem a observação da peça *Luas e luas* apresentada, por exemplo, no ano de 2007. Sem eles, os aspectos visuais e sonoros ficariam limitados à narrativa daqueles que vivenciaram o momento, e construção, por parte do historiador, da ação imagética a ser estudada.

Na filmagem de 2005, foi Marcus Fidelis, que faz parte da produção do grupo, quem operou a câmera filmadora. Já em 2006 o registro foi realizado por Eduardo de Castro, responsável pelo vídeo do grupo que foi divulgado no site do *youtube*. Eduardo de Castro também participa da sonoplastia de espetáculos do Zabriskie e é cineasta, tendo filmes apresentados no FICA – Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental.

Ao trabalhar com essas filmagens como documentos que me permitem apreender não apenas uma cena apresentada, mas ainda, um processo de reflexão e estudos, devo considerar questões que são abordadas em pesquisas com filmes e que muito contribuem com a reflexão aqui proposta.

não seria suficiente compreender a análise de filmes, de trechos de filmes, de planos, de temas, levando em conta, segundo a necessidade, o saber e a abordagem das diferentes ciências humanas. É preciso aplicar esses métodos a cada um dos substratos do filme (imagens, imagens sonorizadas, não-sonorizadas), às relações entre os componentes desses substratos; analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime do governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa.²⁰⁸

Tomar a filmagem como documento e analisá-la, caracteriza explorar a obra em dois níveis. É entendida como obra a peça que foi apresentada e que ali está registrada, como também pode ser entendida como obra o próprio registro fílmico. Assim, para entender o processo de reelaboração da concepção estética da peça devo analisar os vários componentes, tanto da cena teatral quanto dos aspectos deste registro. Por exemplo: se penso o cenário peça, devo reconhecer ainda que o registro dá a ver um segundo cenário, o do fato filmado; se analiso a narrativa da história da princesa que quer a lua, devo

²⁰⁸ FERRO, Marc. *op. cit.*, 1992. p. 87.

considerar que ela é encenada dentro de uma narrativa que envolve um público que está em pé, ou sentado, na sombra ou exposto ao sol e que em parte aparece, mas outra parte está oculto. Ou seja, os aspectos apontados por Ferro²⁰⁹ manifestam-se em dois níveis que relaciono com a filmagem para a análise de uma obra teatral.



Figura 1 - Filmagem 1: da apresentação em Barão Geraldo, Campinas, São Paulo, compondo a programação do Feverestival, no dia 19 de fevereiro de 2005. Momento em que o médico examina a princesa. Em cena o músico, a Rainha, a princesa Letícia, o Médico Real e duas crianças do público, ajudantes do médico. (Foto extraída da própria filmagem.). 10min.59seg. Colorido.



Figura 2 - Filmagem 2: realizada no Bosque dos Buritis, em Goiânia, Goiás, em uma das apresentações patrocinadas pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura, no dia 22 de maio de 2006. Em cena Rainha conversando com a princesa Letícia após a saída do médico. O músico está fora do palco. (Foto extraída da própria filmagem.). 12min.08seg. Colorido.

Na figura 1, versão mais antiga da peça, observamos que o cenário é composto por três cortinas estendidas em forma de varal, sendo duas brancas e uma com um painel

²⁰⁹ *Idem, ibidem.*

em que está desenhada a parte superior de um castelo e o luar; uma lona (amarela) no chão que delimita o palco e estabelece o local de representação; e dois caixotes que são usados durante o espetáculo, seja como berço onde a Rainha coloca a princesa Letícia, seja como lugar para guardar figurino, logo, para várias necessidades apresentadas no decorrer da encenação. O músico, sentado à esquerda, também se caracteriza com maquiagem, figurino, e seus instrumentos são dispostos à sua volta, estando presente na cena.

Essa imagem é de uma cena que acontece no início da peça, logo depois de a princesa²¹⁰ reclamar de dor à sua mãe, quando o médico chega e tenta diagnosticar o problema. As crianças em cena são participantes do público, chamadas ao palco para serem ajudantes do médico. Este último é representado pelo ator Alexandre Augusto, de peruca branca que, em seu papel de Juca Mole, finge ser médico.

Nessa imagem é grande a variedade de elementos significantes, por isso múltiplas também são as referências ali presentes. O músico torna-se personagem. O sol, o céu azul e a nitidez das cores do painel que mostra um cenário colocam a história num momento do ano que provavelmente não é o inverno. Os instrumentos do músico e o figurino dos personagens são bastante coloridos. Essa variedade pode trazer muitas lembranças e imagens para aquele que assiste, como também pode desviar a atenção dos personagens e da cena em si. Por sinal, a Rainha e o Médico são identificados por ser filmagem, pois apenas com a imagem estática é difícil reconhecê-los e saber qual é o momento da história.

Ao mesmo tempo o reflexo percebido sobre as cortinas influencia na percepção da imagem, pois acaba por ocultar elementos do cenário. A localização da câmera nesta filmagem delimita diretamente a análise, pois sempre fornecerá uma visão lateral da cena, ficando oculta a imagem percebida por grande parte das pessoas que estavam presentes e que assistiam sentadas em frente ao palco.

Essas são características que exigem do pesquisador considerar que algumas limitações de sua percepção não foram comum aos espectadores e lhe cobra reconstruir o que pode ter sido a imagem vista pela plateia, considerando os detalhes que estão ocultos. A forma com que os atores organizam as crianças que participam da cena mostra uma preocupação em tornar o momento visível a todos, por isso posicioná-las de lado ou de costas para a câmera.

²¹⁰ Boneca manipulada por Ana Cristina, atriz que está à direita como Ana Banana fazendo de conta que é a Rainha, lembrando que as histórias dos espetáculos infantis são contadas pelos *clowns* Juca Mole e Ana Banana, que vivenciam os vários personagens em sua brincadeira de faz de conta.

Já na segunda figura, extraída da filmagem mais recente da peça, notamos modificações no cenário, as cortinas passam a serem duas vermelhas e uma preta, fica apenas um caixote no palco e, no lugar do outro caixote, é colocada uma arara, com os figurinos que os atores utilizam no decorrer da peça. Aqui os figurinos já foram re-elaborados, como percebemos ao observar a Rainha nas duas imagens. Na primeira filmagem a Ana Banana (atrás de uma das crianças) tem um figurino mais colorido, numa linguagem próxima à da vestimenta do Juca Mole, e o elemento que a caracteriza como Rainha é a peruca com uma coroa. Já na segunda filmagem, seu figurino tem cores mais precisas, iguais às do cenário, e além da peruca ela tem um vestido longo que a identifica claramente como rainha.

O músico não está mais caracterizado, encontra-se fora do palco, e seus instrumentos não são mais dispostos como composição do cenário. Esta imagem é a continuidade da cena em que o médico, após fazer vários testes com a princesa, não consegue diagnosticar o problema e sai. A Rainha fica em cena conversando com sua filha.

Os elementos significantes foram condensados e a comunicação tornou-se mais imediata. Pela própria imagem estática fica claro que se trata de uma Rainha. Mesmo não mostrando, na imagem, qual é o momento da história, não há dúvida de que o foco é em um diálogo. Nesse caso, a redução das informações fez com que a comunicação fosse potencializada.

Nessa segunda filmagem, o reflexo da claridade está neutralizado, sendo quase inexistente, pode ser que isso ocorra pelas cores do cenário ou ainda pela posição da câmera em relação ao palco. A filmadora está localizada um pouco acima do nível do palco, posicionada frente a ele. Nesse registro, as imagens estão mais próximas da forma com que o público as recebe, tanto que é visível até a presença de pessoas na parte inferior da imagem.

Ao mesmo tempo em que essa versão oferece mais informações em relação às imagens percebidas pelo público, algumas percepções das reações da plateia, visíveis na primeira filmagem, ficam ocultas nesta, pois as pessoas que assistem ficam de costas para a filmadora. Isso mostra que mesmo que um documento forneça, aparentemente, visão mais ampla do que se observa, ele sempre omitirá informações que podem constar em outros registros, que *a priori* contavam com dificuldades diante do que se desejava arquivar.

Nas duas filmagens é possível notar o uso de microfones bem como o uso de diferentes recursos para a captura das imagens, como percebemos observando a foto a seguir:



Figura 3 - Filmagem 2: Em cena a Rainha logo após perceber o mal-estar da filha. Neste momento ela reage ao som de sirene que começou de repente. Era o médico que anunciava a sua chegada. (Foto extraída da própria filmagem.). 5min.34seg. Colorido.

Nesta imagem foi usado enquadramento diferente em relação à imagem anterior da mesma apresentação²¹¹. Na Filmagem 1, este recurso não foi usado, as imagens são registradas sempre à mesma distância do objeto, mantendo uma base fixa e mudando a direção da lente para capturar os momentos da peça. Com o recurso de enquadramentos diferentes, a Filmagem 2 permite ver, claramente, não só o uso de microfone, preso ao rosto, por parte dos atores²¹², como também, detalhes da expressão facial, o franzir da testa, acentuando o movimento das sobrancelhas; a maquiagem, com detalhes da sombra sobre os olhos e a mancha feita nas bochechas. Alguns desses detalhes podem não ter sido percebidos até mesmo por pessoas que estavam na plateia, dependendo da distância destas em relação ao palco, sendo registrado e tornado permanente pelo uso da filmagem.

Com uma imagem tão próxima o apreciador da filmagem percebe o olhar do ator, sua respiração na boca entreaberta. O envolvimento pode ser intensificado por essa aproximação. O que chega a provocar um susto no momento que começa o som da sirene, feito pelo médico com a própria voz.

Esta é a cena em que o médico anuncia sua chegada com o barulho da ambulância. Ao ver esta imagem, ouvimos o som da sirene, que inicialmente está em off, o que permite entender a reação de susto da Rainha. Ainda que o médico não esteja visível, sabemos que ele está no local da encenação e que logo aparecerá, como se confirma na imagem seguinte:

²¹¹ Filmagem 2: Zabriskie. *op. cit.*, 2006. Arquivo do grupo.

²¹² Recurso este também perceptível na outra filmagem, ainda que a imagem não tenha sido capturada com o mesmo enquadramento desta.



Figura 4 - Filmagem 2: Em cena Rainha conversando com a princesa Letícia. Continuação da cena da foto anterior. (Foto extraída da própria filmagem.). Colorido. 5min.43seg. Colorido.

Ao abrir a imagem, a câmera deixa de registrar apenas o rosto da Rainha e passa a capturar um espaço mais amplo do local de atuação, o médico torna-se visível, bem como sua chegada em cena que se dá pelo meio do espaço da plateia e não pela coxia. Nesse momento, ele interage com todos, tentando perceber se alguém que ali está tem algum problema de saúde e, diagnosticando que nada havia, questiona onde estava a pessoa com problema de saúde. A Rainha informa que aquele que está doente se encontra no palco, ele segue até lá e continua a cena.

Essa é uma situação que muito diferencia o apreciador da filmagem daquele que estava na plateia. A autonomia de escolher para onde olhar e procurar de onde vem o som se perde na lente de uma câmera que torna o outro refém no momento em que só lhe é permitido ver o que a câmera lhe mostra. Um sentimento de curiosidade, inquietação, angústia e imagens variadas do que pode estar acontecendo preenchem a imaginação do espectador, colocando-o numa situação de suspense, incomum ao momento da encenação.

Esta imagem traz informações físicas do local onde a apresentação se realizou. Como é o caso da disposição da plateia, que se encontra inclinada em relação ao palco, sendo este da mesma altura da parte mais baixa do local em que o público está. Esta constitui-se outra diferença da Filmagem 2 em relação à Filmagem 1.



Figura 5 - Filmagem 1: Momento em que o médico chega. (Foto extraída da própria filmagem.). 06min.03seg. Colorido.

Na mesma cena, chegada do médico, acontece a interação com o público, também observada na Filmagem 2. Já em relação à disposição da plateia, é perceptível que ela está no mesmo nível²¹³, e na continuidade da cena, vê-se que este também é o nível do palco²¹⁴. Além dos elementos já ressaltados, a filmagem permite perceber questões referentes à atuação dos atores, por sua movimentação, pela relação que estabelecem com o público, com os objetos de cena, com o parceiro de cena, o que mostra um pouco sobre a formação do profissional de teatro por meio das características da sua interpretação.

Ali estão presentes elementos do teatro de rua, de um teatro que extrapola os limites do palco italiano e toma como espaço cênico o ambiente que também é ocupado pela plateia. A posição da câmera permite ver uma expressão agradável e divertida dos espectadores. Mostra uma situação onde aquele que assiste participa no interior da cena, interagindo com os atores em vez de se limitar a perceber e reagir ocultamente diante do que assiste.

Em relação à autoria das filmagens é importante ressaltar que, em diálogos com o grupo, eles afirmaram que as duas filmagens foram realizadas com a intenção de registrar a apresentação, sem uma preocupação com os aspectos técnicos da imagem e a percepção que esta poderia oferecer da obra. Porém, talvez pela atividade dos dois autores elas se diferenciem bastante. A Filmagem 2, que foi realizada por Eduardo de Castro

²¹³ Diferenciando apenas a postura corporal de cada um.

²¹⁴ Aqui considero palco a delimitação feita pela lona amarela no chão, clara na primeira imagem.

explora recursos de captura de imagem ausentes na Filmagem 1. Considerando que ambas foram realizadas com a mesma câmera, a experiência do trabalho com elaboração de curtas certamente influenciou na utilização, por exemplo, de diferentes enquadramentos – alguns mais fechados outros abrangendo maior parte da imagem. Visto que foi o mesmo autor da segunda filmagem que elaborou o vídeo institucional do grupo, seu olhar no momento do registro estava sensibilizado pela intenção de capturar uma imagem a ser mostrada, não apenas para ser guardada como registro.

Esses, dentre outros elementos possíveis de serem estudados com base nas filmagens, permitem considerar esse recurso de captura de imagem essencial para pensar as questões relativas ao espetáculo, à cena em ação. Mas, como toda forma de registro acaba por ter caráter de representação, no processo de dar a ver o ausente, a filmagem deixa escapar outras questões que compõem o processo teatral e que, tal como os aspectos observáveis nas imagens filmadas, são imprescindíveis para compreender o caminhos percorrido pelo grupo Zabriskie até a atual concepção do espetáculo *Luas e luas*.

O processo de construção vivenciado nos ensaios, o uso que o ator faz de suas experiências reais e imaginárias, a relação com a memória e imagens do ouvinte, são elementos que constituem a obra de arte, mas que a filmagem não capta. “Faz parte da natureza de qualquer objeto, e sobretudo do artístico, impedir que seja desvelado, descoberto e desvendado em todas as suas instâncias”²¹⁵. É nesse velado, nesse encoberto que se encontram peculiaridades do teatro que precisam ser consideradas no desvendamento, de uma das faces do fato, realizado pela pesquisa.

Essas informações provocam questionamentos que são esclarecidos em diálogos com os atores. Somente ao perguntar, em entrevista, sobre a forma de construção da peça pude confirmar que ela realmente tem uma abertura que conta com a presença do público. Assim como a escolha da peça, a construção do texto entre outros são aspectos não mostrados na encenação e que contam com outros registros e documentos para serem descobertos.

O caminho percorrido dos ensaios até o espetáculo apresentado diante do público envolve desde o primeiro contato do grupo que participa da peça com a proposta de montagem, até a última apresentação realizada. Se o texto dramático foi apreendido primeiro ou se a pesquisa se desenvolveu guiada pela estrutura de um roteiro para improvisações – como é o caso de *Luas e luas*; se o processo começou pela descoberta e

²¹⁵ CAMARGO, Robson Corrêa de. *op. cit.*, 2007. p. 1.

construção da personagem com base apenas em aspectos básicos para depois a apropriação total do texto, se diálogos e cenas foram criados coletivamente, se foi feita adaptação de uma obra já existente, são estes momentos vivenciados por um grupo na elaboração dos espetáculos e que ficam impregnados nestes.

No caso de *Luas e luas* as duas filmagens mostram uma peça em transição, tanto na construção imagética do que é mostrado quanto nas relações estabelecidas entre atores e desses com o público. Mostram mudanças na ordem das cenas. Apresentam as diferentes reações dos atores quando esses se permitem influenciar pela participação do público, e improvisam, reagindo ao que lhes é proposto pelo público que passa, naquele momento, a fazer parte da peça. Tudo isso seria impossível de ser visualizado pelo pesquisador na ausência do registro.

Por isso, considerando que “o documento tem uma riqueza de significação que não é percebida no momento em que ele é feito”²¹⁶, o registro fílmico provoca hipóteses, sobre aspectos desses momentos citados no parágrafo anterior que não foram registrados na filmagem (lapsos do registro de uma obra teatral), por meio das quais construí caminhos de investigação. No cruzamento com entrevistas e outras fontes documentais, desenvolverei reflexões sobre essas hipóteses. “Assinalar tais lapsos, bem como suas concordâncias ou dissonâncias, com a ideologia, ajuda a descobrir o que está latente por trás do aparente, o não-visível através do visível”²¹⁷. Por esses indícios, do que podem ter sido os momentos que antecederam a cena, presentes na filmagem posso retomar partes essenciais do processo de montagem da peça que foram registrados em outras formas de arquivo.

É nesses momentos (entrecenas) que o ator encontra em seu repertório vivenciado e/ou imaginado, o timbre da voz, o eixo da postura, o ritmo de um movimento, a entonação de uma fala, a expressão nos silêncios das falas do personagem, construindo a partitura gestual e sonora daquele a quem ele vai representar. Se não é possível ver esse ensaios e esses antecena, a imagem mostra a mudança. Após a estreia, essas descobertas continuam acontecendo, cada nova situação cobra uma nova reação, a partir desse momento, a construção do trabalho do ator conta com a contribuição do espectador e da situação do aqui/agora do teatro em ato.

Assim, “a realidade manifesta do teatro é a do ator, sua gestualidade e presença única são induplicáveis. E, esse fato, contesta qualquer possibilidade de reprodução do fato

²¹⁶ FERRO, Marc. *op. cit.*, 1992. p. 88.

²¹⁷ *Idem, ibidem.* p. 88.

teatral como cópia precisa”²¹⁸. Ainda que seja assistida uma imagem em que o ator ensaia determinada cena, não se tratará do ator em si em seu processo de descoberta, por mais que seja registrado o momento exato em que alguém do público participa ativamente e solicita daquele que está em cena uma resposta para sua intervenção, não se trata da necessidade efetiva do atuante encontrar uma saída, pois esta já se deu, tanto que está registrada na continuidade da cena exibida pela tela.

Há quem tome o cinema como lugar de revelação, de acesso a uma verdade por outros meios inatingível. Há quem assuma tal poder revelatório como uma simulação de acesso a verdade. Engano que não resulta de acidente mas de estratégia. É preciso discutir essa questão ao especificar determinadas condições de leitura de imagem.²¹⁹

Estar atento ao o que e ao como é mostrado na filmagem, diz respeito tanto à atuação dos atores quanto à reação de seu público. Nela pude reviver o susto causado pela sirene da ambulância; a tristeza de uma princesa doente revelada na fala da princesa, feita pela própria Ana Banana, que assume a voz e a manipulação da marionete que representa a princesa. Pude lembrar o medo do médico, sentido na infância. A lembrança do nordeste e de suas músicas quando da entrada do Conselheiro. Como atriz, identifico momentos de improviso e como o inesperado é preenchido na atuação, de maneira que, mesmo conhecendo o como fazer, o jogo estabelecido entre mim e a imagem me permite ficar surpresa com o inesperado da própria profissão. Observo também a mudança da relação entre os dois atores após um tempo de pesquisa do *clown*.

Da mesma forma, acontece com a experiência de recepção do espetáculo por parte do público. Esta envolve desde os diferentes momentos da cena acontecendo em sua frente, até o diálogo que o espectador estabelece com o que ele assistiu, após encerrada a apresentação. As sensações provocadas por um pulo da personagem, o susto de um grito, a lembrança de uma situação passada motivada pela cena, a risada silenciosa, solitária, daquele que assistiu, ao lembrar uma cena engraçada, a inquietação que ficou e que não se pode explicar muito bem, mas faz o espectador voltar e assistir várias vezes uma mesma peça, apresentada pelos mesmos atores, seguindo a mesma proposta, mas realizada em dias diferentes.

²¹⁸ CAMARGO, Robson Corrêa de. *op. cit.*, 2007. p. 10.

²¹⁹ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 31.

Ao falar dessa relação com a imaginação do ouvinte, Bachelard²²⁰ nos traz contribuições importantes estudando a relação do leitor com o livro, que podem ser estendidas ao espectador ao assistir uma apresentação teatral. Segundo ele, para entender os problemas propostos pela imaginação há que se estar “[...] presente, presente à imagem no minuto da imagem: se há uma filosofia da poesia ela deve nascer e renascer por ocasião de um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, muito precisamente no próprio êxtase da novidade da imagem”²²¹. Por isso, para conhecer imagens provocadas pela cena é necessário assistir à peça, reagir ao que é visto na tela ou no palco e permitir que a filosofia da imagem seja construída pelo que lhe é provocado em cada vez que assiste a cena. Filosofar é ver de novo ver a nova imagem e essa passar a fazer parte da coleção de recordações e sensações provocadas pelo espetáculo.

A experiência imaginária proporcionada pela apreciação de um espetáculo só pode ser vivida por aquele que está presente no momento de sua apresentação, por aquele que ouve a fala do ator, sua entonação, o som da sua respiração; por aquele que recebe como um jato de energia, a força do seu olhar; que experimenta sensações provocadas por seus gestos, desde a tensão de uma mão trêmula, com movimentos lentos e pesados (talvez de um Hamlet) ao susto engraçado de uma cambalhota repentina e ágil do ator que acaba de precipitar em cena (cenas de bobos da corte, *Arlequinos...*).

A dupla ressonância-repercussão em Bachelard²²², caracteriza ações da imagem poética, que retoma, por exemplo, o professor de matemática do ver o Cientista Real fazendo o protótipo de um foguete, e contribui para o entendimento do que é essa experiência imaginária única do espectador diante da cena. Ao falar de repercussão de uma imagem poética, diz-se de “[...] um verdadeiro despertar da criação poética na alma do leitor. Por sua novidade, uma imagem poética põe em ação toda a atividade linguística. A imagem poética transporta-nos à origem do ser falante” (p. 6). Uma cena, uma ação, o mínimo movimento de um olhar, provocam a criação de uma imagem no ser do espectador.

Ao apreciar *Luas e luas* vem à tona o desejo de tocar a lua e a lembrança da brincadeira de pique-pegue no momento em que o Mago foge da Rainha, ao ver que suas mágicas dão errado. Vem a cumplicidade de combinar o que falar e repetir para que dê tudo certo durante a mágica do Bruxo Uxo. Vem a alegria de compartilhar um desejo com muitas pessoas e por isso fazer a lua de massa de modelar.

²²⁰ BACHELARD, Gaston. *op. cit.*, 2000.

²²¹ *Idem, ibidem.* p. 1.

²²² *Idem, ibidem.*

Essa imagem que se forma é uma imagem particular, uma imagem diferente para cada um que está no público. Essa imagem criada é uma imagem do ser que assiste, provocada pela repercussão da imagem assistida, é ela que permitirá que o espetáculo continue a existir em cada um. Por ela, os personagens serão lembrados, o cenário, os figurinos, as falas, o arregalar dos olhos, o contrair de sobrancelhas continuarão a existir em cada lugar e momento no qual aquele que um dia assistiu a peça estiver e dela lembrar. As ressonâncias dizem dos sentimentos, das recordações do passado vivenciadas depois da repercussão da imagem. Uma imagem estilhaçada. Uma imagem que é feita de alegria, medo, lembranças, saudade, curiosidade, imagens criadas como a do castelo que pode, por exemplo, ter jacarés no lago que o cerca, como um desenho da cartilha em que aprendi a ler. Uma imagem nossa que nos torna co-autor do que estamos vivendo.

Essa imagem que a leitura do poema nos oferece torna-se realmente nossa. Enraíza-se em nós mesmos. Nós a recebemos, mas sentimos a impressão de que teríamos podido criá-la, que deveríamos tê-la criado. A imagem torna-se um ser novo da nossa linguagem, expressa-nos tornando-nos aquilo que ela expressa – noutras palavras, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão de um devir do nosso ser.²²³

No espectador do evento teatral, essa imagem tornada dele pelos sentimentos e recordações vivenciadas, passa a trazer aspectos do seu próprio ser. Permite assim a identificação, o enraizamento passando a ter elementos que expressam ser daquele que assistiu. Essa experiência da imagem espetacular²²⁴, integrante essencial do teatro, sendo também pertencente à sua fugacidade, escapa aos registros da filmagem, independente dos recursos audiovisuais usados. Essa essência do teatro, que escorre entre os dedos da imagem em movimento registrada, pode ser parcialmente recuperada por meio de testemunhos²²⁵, narrativas realizadas pelas pessoas que ali estavam, pelos rastros dessa experiência presente em suas falas.

O espetáculo teatral é assim de uma natureza particular, não apenas é único a cada apresentação, como coletivo e volátil, sucedendo-se num encadeamento múltiplo e infinito de “aqui(s) e agora(s)” de cada cena que se completa(m) publicamente até o cair do pano desta atividade social. Após o término de uma determinada função continuará parcialmente

²²³ *Idem, ibidem*. p. 7-8.

²²⁴ Em analogia à imagem poética a que se refere Bachelard.

²²⁵ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007. p. 176.

manifesto na *memória-imagem* de cada um, precisando ser recuperado e reagrupado a cada momento para que se possa abraçá-lo.²²⁶

Por isso a necessidade de agrupar, recuperar a maior quantidade possível de registros que permitam reconstruir o que foi e é a existência da peça *Luas e luas*. A filmagem como documento de pesquisa traz características de um testemunho arquivado. Como testemunho, que “é originalmente oral; ele é escutado, ouvido”²²⁷, ele revive, no momento presente, parte do que foram algumas apresentações da peça realizadas pelo grupo Zabriskie. Ao mesmo tempo, como arquivo, ela é “um lugar físico que abriga o destino dessa espécie de rastro que cuidadosamente distinguimos do rastro cerebral e do rastro afetivo, a saber, o rastro documental”²²⁸. Tem-se, dessa forma um registro permanente, que traz à luz faces escondidas impossíveis de serem visualizadas em outros documentos, sendo uma (re)apresentação, uma forma de trazer para o momento presente, de mostrar um fato passado.

Nos palcos da historiografia *Luas e luas* arrisca, por alguns instantes, roubar a cena. Da história mundial do teatro, passando pelo teatro brasileiro, é que o grupo Zabriskie se encontra dentro do teatro goiano e, daí, é pinçada uma face de sua experiência. O processo de pesquisa permite que se manuseie esta pinça, vê-se por ela suspenso um arranjo, com fotos, reportagens, relatos, objetos de divulgação, autores estudados, oficinas, cursos e filmagens.

É nessa teia de rastros que as filmagens da peça *Luas e luas* constituem-se a sua representação mais fiel do espetáculo, permitindo por entre suas frestas tecer uma história que é feita de outras histórias. É nestas frestas que o fio da narrativa se encontra com outros rastros da existência do grupo e da peça, permitindo que se teça a rede de uma proposta construída no contexto do teatro goiano, uma proposta que se alimenta da história e da vivência teatral para elaborar a concepção que, hoje, o identifica como Grupo Zabriskie de Teatro, lembrando-nos que uma teia se configura enquanto tal não apenas pelos fios que a compõem, mas pelo vazio que a preenche.

²²⁶ CAMARGO, Robson Corrêa de. *op. cit.*, 2007. p. 5.

²²⁷ RICOEUR, Paul. *op. cit.*, 2007. p. 177.

²²⁸ *Idem, ibidem.*

2.4 -

E nascem os narradores

Um dos elementos marcantes em *Luas e luas* é a presença do trabalho de *clown* como componente da proposta estética da obra. Os personagens Juca Mole e Ana Banana são *clowns* desenvolvidos durante as pesquisas do grupo e que atualmente estão em todas as peças para crianças e em um dos espetáculos para adultos (*Amor I Love You*), sendo os encarregados de contar a história. A ideia de trabalhar com palhaços esteve presente desde quando a peça era apresentada por Cida Mendes e Ana Cristina Evangelista, como comentei no primeiro capítulo, porém a concretização dessa proposta e seu desenvolvimento para o *clown* como elemento essencial da peça só veio a acontecer em por volta de 2005.

O desejo surgiu da minha infância, não do palhaço de circo entendeu, mas como na minha casa televisão chegou muito cedo, eu tinha uns cinco anos, seis, na rua foi uma das primeiras casas que tinha televisão [...]. Eu assistia muito Três Patetas, os curtas do Charlie Chaplin, [...] o Gordo e o Magro, [...]. Esses *clowns*, esses palhaços que a gente veio a chamar de *clown* só depois que a gente começou a estudar, na minha época era um... nossa! Como eu assisti filme do Grande Otelo, Oscarito, que era o que tinha, não tinha outra coisa. [...] Então [...] o meu imaginário infantil é totalmente tomado, povoado, preenchido de palhaços, em preto e branco. Eu nem sabia, quando tinha algum nariz, né?, que o nariz era vermelho. Mas os palhaços que eu assisti não tinham nariz [...].²²⁹

Com esse desejo, provocado pelas experiências da infância, Ana Cristina influenciou vários integrantes do grupo a conhecer mais sobre o trabalho dos palhaços, o que levou, mais tarde, à pesquisa com o *clown*. Porém, apenas Alexandre Augusto resolveu continuar explorando essa linguagem.

No começo não havia a ideia de dupla, não tinha essa projeção do que aconteceu hoje, não foi planejado assim, tão a longo prazo que isso se daria dessa forma hoje. A ideia do palhaço veio muito mais da Ana, ela tinha muito mais esse desejo, eu nem tanto, ela me seduziu bastante com relação a isso, é..., e era só pelo palhaço mesmo. Começou... não era só nós dois, eram vários palhaços que começaram a fazer, né, na época.²³⁰

²²⁹ EVANGELISTA, Ana Cristina. Entrevista concedida a Ana Paula Teixeira no dia 29/09/2010.

²³⁰ *Idem, ibidem.*

O fato de o trabalho com a denominação específica de *clown* ser motivado pelas pesquisas também está presente na fala de Augusto. Ele destaca que no início não havia a ideia da dupla. Essa denominação, *clown*, tem um processo histórico.

Clown é um termo inglês que remonta ao século XVI. Deriva de *cloyne*, *cloine*, *clowne*, e sua matriz etimológica reporta a *colonus* e *clod*, cujo sentido aproximado seria homem rústico, do campo, *Clod*, ou *clown*, indicava também o *lout*, homem desajeitado, grosseiro, e *boor*, camponês, rústico. Na *pantomima* inglesa, o *clown* era o cômico principal e tinha as funções de um serviçal.²³¹

Etimologicamente, o *clown* é aquele cuja comicidade deriva de qualidades rústicas aliadas à condição de serviçal. Uma primeira manifestação deste personagem pode ser percebida “no teatro de moralidades inglês, na segunda metade do século XVI”²³². Aos poucos esse sujeito rústico passou de personagem secundário a figura essencial em peças inglesas, indo, sem seguida, para as feiras, onde sua caracterização aproximava-se do bufão. Da mistura da pantomima inglesa com a *Commedia dell’Arte* resultou um *clown* moderno e circense²³³. Foi no decorrer dessa evolução que, na segunda metade do século XIX, aconteceu a caracterização do *clown* em Branco e Augusto.

A partir de 1864, essa universalidade corporal ganhou contornos específicos com a incorporação da forma dialogada, como também da readaptação de antigas formas de manifestação cômica, especialmente as dos mimos desempregados. Essa apropriação procurou solidificar uma oposição básica, de forma a criar um par de tipos que comportassem um mínimo de conflito. A polarização formou-se em torno de um tipo dominante (Clown Branco) e de um dominado (Augusto).²³⁴

Desde então, a dupla de *clowns* passou a ser explorada em diferentes contextos, até chegar em nossos tempos. Segundo Cafiero²³⁵, “o clown não é um personagem, pois todas as pessoas têm um dentro de si. Algumas costumam revelá-lo em situações cotidianas em que o lado ingênuo e, por vezes patético, vem à tona”. Juca Mole e Ana Banana se revelaram durante os ensaios, oficinas e experimentações realizadas pelo grupo,

²³¹ GUINSBURG, Jaco; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Orgs) *op. cit.*, 2006. p. 84.

²³² BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora UNESP, 2003. p. 62.

²³³ *Idem, ibidem*.

²³⁴ *Idem, ibidem*. p. 71.

²³⁵ CAFIERO, Carlota. A arte de Luiz Otávio Burnier – em busca da memória. *Revista do Lume*, v. 1, n. 5, Campinas: Unicamp, 2003, p. 69.

em sua sede, em praças, escolas e outros lugares que lhes permitiam uma relação direta com o público, trazendo a tona esse lado patético dos atores Ana Cristina Evangelista e Alexandre Augusto.

Lembrando que, neste caso,

O ridículo [...] [do *clown*] é a fragilidade exposta da maneira mais original e engraçada. Qualquer pessoa já passou um dia de clown. Não saber lidar com objetos, máquinas, com o público, ficar confuso com o ritmo acelerado de algumas tarefas e se atrapalhar todo. São incontáveis as situações de ridículo às quais qualquer pessoa está exposta.²³⁶

Essa fragilidade pode ser identificada, nos dois *clowns* que nos contam as histórias para crianças, tanto que o que guia a peça é uma disputa que muito se aproxima de brincadeiras de crianças, levando os dois a desenvolverem, pela competição e o desejo de estarem juntos constantemente, os fatos da narrativa. Seguindo princípios metodológicos do trabalho de *clown* expostos por Puccetti, identificarei, a seguir, como essa posposta se manifesta na estética da peça *Luas e luas*.

O primeiro elemento destacado por Puccetti²³⁷ é o exercício de apresentação, que se manifesta reelaborado na encenação. Em processo de conhecimento do *clown*, esse exercício é trabalhado em quatro momentos:

- entrada e apresentação;
- estabelecer contato com alguém do público;
- “dialogar” com esta pessoa (sem falar). O clown traz a pessoa para o seu universo;
- levar a pessoa de volta.²³⁸

As três figuras a seguir, em sequência, mostram a primeira cena, onde é realizada a apresentação de Juca Mole e Ana Banana:

²³⁶ *Idem, ibidem*. p. 69.

²³⁷ PUCETTI, Ricardo. O clown através da máscara. *Revista do Lume*, v.1, n 3, Campinas, Unicamp, 2000, p. 82-92.

²³⁸ *Idem, ibidem*. p. 83.



Figura 6 - Filmagem 2: Em cena Juca Mole (à direita) a Ana Banana (à esquerda) chegando ao palco para começar a apresentação. Eles saem, do meio do bosque cantando e dançando. (Foto extraída da própria filmagem.).



Figura 7 - Filmagem 2: Sequência da cena anterior, chegada ao palco e continuação do canto (Foto extraída da própria filmagem.). 01min.22seg. Colorido.



Figura 8 - Filmagem 2: Em seguida os dois *clowns* param de cantar e se apresentam ao público (Foto extraída da própria filmagem.). 02min.20seg. Colorido.

A entrada, primeiro ponto destacado por Puccetti, acontece quando os dois atores saem do bosque cantando, como pode ser percebido na primeira imagem. Ao entrarem no palco eles concluem a música (segunda imagem), para finalizar a apresentação com uma sequência de falas em versos, realizada durante a terceira imagem, ao afirmarem:

Ana Banana – Vocês não me conhecem (nunca me viram né?)
 Mas o meu nome, o meu nome é Ana Banana.
 Ah! E o seu olhar me encantou tanto [...].
Juca Mole – Vocês não me conhecem,
 Pois eu me dou por conhecer.
 O meu nome é Juca Mole
 Eu tô aqui só pra você.
Ana Banana – O meu lema é topa-topa
 Eu caio aqui
 Eu caio acolá
 Todo mundo gosta é de mim
 Porque eu topo em qualquer lugar.²³⁹

Como já se trata de uma reelaboração para compor uma encenação, a apresentação traz algumas características que se diferenciam daqueles quatro momentos do exercício de apresentação referenciado por Puccetti²⁴⁰. Aqui os *clowns* não possuem

²³⁹ Filmagem 2: *op. cit.*, 2006. Arquivo do grupo.

²⁴⁰ PUCETTI, Ricardo. *op. cit.*, 2000. ps. 82-92.

chapéus, porém, além do nariz vermelho, possuem figurinos, maquiagem e cenário, que são específicos dessa proposta. Mantêm, a entrada e a apresentação, como mostram as falas descritas acima, estabelecendo contato com o público, trazendo-o para o mundo de Juca Mole e Ana Banana. A forma que esse contato acontece lembra um duelo de repentistas, com versos ritmados que estabelecem um diálogo imediato com o que está acontecendo.

Outro elemento do trabalho de *clown* presente na peça é a oposição entre o clown Branco e o clown Augusto. Segundo Bolognesi:

Clown Branco e Augusto se firmaram como oposições necessárias ao conflito cômico circense. O primeiro é a ordem e a autoridade; o segundo, a desordem, a ruptura e a sublevação. O Branco é a sutileza e a conclamação do sublime; o Augusto, o rude e a evidência da fome. O Branco é o espírito da civilização; o Augusto, o corpo agrilhado desta mesma civilização, que quer se rebelar.²⁴¹

Ou ainda

O Clown Branco tem como característica a boa educação, refletida na fineza dos gestos e a elegância nos trajes e nos movimentos. [...] O Augusto [...] sua característica básica é a estupidez e se apresenta frequentemente de modo desajeitado, rude e indelicado.²⁴²

Esses mesmos aspectos da oposição cômica foram pesquisados e explorados pelo Zabriskie em seus espetáculos que contam com os dois narradores. Considerando as duas filmagens comentadas neste capítulo, fica claro que, em relação às oposições entre os dois *clowns*, a atuação adquiriu maior definição no ano de 2006, quando da gravação da segunda filmagem. Observada a relação dos dois na Filmagem 1²⁴³, fica claro que eles têm a identidade muito semelhante, sendo praticamente igual a postura dos dois diante do desejo da princesa (ter a lua). Eles se ajudam para conseguir realizar este desejo.

Já na Filmagem 2²⁴⁴ a identidade do *clown* Branco, no caso o Juca Mole, está claramente diferenciada do *clown* Augusto, nomeado Ana Banana. A peça passa a ser guiada pelas tentativas de Juca Mole acabar com a brincadeira de Ana Banana. Os dois já

²⁴¹ BOLOGNESI, Mario Fernando. Circo e teatro: aproximações e conflitos. *Revista Sala Preta*, n. 6, São Paulo, ECA/USP, 2006, p. 09-19. p. 14-15.

²⁴² *Idem, ibidem*. p. 102-104.

²⁴³ Filmagem 1: Zabriskie. Apresentação realizada em Barão Geraldo, Campinas, São Paulo, compondo a programação do Feverestival, no dia 19 de fevereiro de 2005. Arquivo do grupo.

²⁴⁴ Filmagem 2: *op. cit.*, 2006. Arquivo do grupo.

não dividem mais, igualmente, a intenção de realizar o desejo da princesa, na verdade Juca Mole quer encontrar uma forma de resolver aquela situação, tornando-se uma competição saudável, arriscando várias tentativas, cuja inviabilidade é mostrada por Ana Banana. Essa competição pode ser observada na cena abaixo:



Figura 9 - Filmagem 2: Cena posterior ao momento em que a princesa revela que deseja ter a lua. Enquanto a Rainha conversa com o público, tentando encontrar uma forma de conseguir a lua, ela depara-se com a dificuldade de como chegar até lá, então ... chega o cientista real. (Foto extraída da própria filmagem.). 17min.37seg. Colorido.

A chegada do Cientista Real, na cena representada pela imagem acima, mostra claramente a oposição e a consequente competição entre os dois *clowns*, como pode ser percebido nas expressões e falas que seguem:

Cientista Real – Alguém chamou?

Rainha (*com raiva*) – Eu não chamei ninguém.

Cientista Real – Olá! Eu não sou seu anjo da guarda, sou seu cientista real.

Rainha (*triste*) – Ah!²⁴⁵

Assim, o processo de modificações que é perceptível em *Luas e luas*, ao observar as duas filmagens, mostra ainda como a própria pesquisa com o trabalho de *clown* sofreu significativas modificações, aprofundando questões primordiais destes personagens. Para explorar elementos inerentes ao trabalho de *clown* é necessário falar sobre outra importante referência da história do teatro que é parte dos princípios de trabalho do grupo. Trata-se da *Commedia dell'Arte*.

²⁴⁵ Filmagem 2: *op. cit.*, 2006. Arquivo do grupo.

2.5 - De como os atores se prepararam

A *Commedia dell'Arte* está intrínseca ao trabalho de preparação dos atores do Zabriskie. Como manifestação teatral pode-se delimitar o período de maior densidade deste teatro entre os séculos XVI e XVIII, sendo realizado com maior intensidade na Itália. Uma das características desta forma de fazer teatro destacada pelos autores é o aspecto da profissionalização do trabalho do ator. Característica esta já comentada no primeiro capítulo e que constituiu-se ponto marcante da história do teatro.

The modernity, or modernities, of *Commedia dell'Arte* derive the *professional mentality* that is at the origin of the genre. Even before becoming a *form*, *Commedia* is a *project* aimed at providing the economic sustenance of the practitioner.²⁴⁶

Essa mesma mentalidade profissional que Fava destaca como elemento intrínseco à *Commedia dell'Arte*, visto que desde o início essa forma de fazer teatral pretendia produzir sustento econômico para seu participante, é apontada por Rudlin²⁴⁷ como um conselho para atores, inspirado na prática da comédia italiana.

The first thing one needs is a statement of artistic intent, then to develop a business organization that supports it. No one is going to afford you a loving for just being keen on *Commedia*: you have to go and make it your a livelihood, and for that your passion must also become your business.²⁴⁸

É com a preocupação do fazer artístico aliado à consolidação de uma profissão que a *Comedia dell'Arte* foi reconhecida por vários pesquisadores como um dos primeiros momentos em que o artista de teatro, atuando em suas associações, foi reconhecido e

²⁴⁶ FAVA, Antonio. *The comic mask in the commedia dell'arte: actor training, improvisation, and the poetics of survival*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2007. p. 55.

Tradução: “A modernidade, ou modernidades, da *Commedia dell'Arte* derivam da *mentalidade profissional* que está na origem do gênero. Mesmo antes de se tornar uma *forma*, *Commedia* é um *projeto* que visaproporcionar o sustento econômico do praticante.”

²⁴⁷ RUDLIN, John. *Commedia dell'arte, an actor's handbook*. London: Routledge, 1994.

²⁴⁸ *Idem*, *ibidem*. p. 131

Tradução: “A primeira coisa de que se precisa é de um intento artístico, para se desenvolver numa organização empresarial que a sustente. Ninguém vai lhe dar amor simplesmente por estar interessado na *Commedia*: você tem que lutar por sua sobrevivência e essa paixão também deve se tornar o seu negócio”.

passou a ter lugar de um profissional no mercado de trabalho. Além desse aspecto, para esta pesquisa é essencial ressaltar que essa prática constituiu-se também como uma prática de manutenção e preparação de atores.

Com a *commedia dell'arte*, aparece uma organização de atores especializados, graças a uma preparação técnica, mímica, vocal, coreográfica, acrobática, e também, com frequência, uma preparação cultural. Havia alguns que falavam diversas línguas e eram músicos consumados. Toda essa preparação fornecia-lhes a base de um trabalho improvisacional onde, quase sempre, chegavam a uma atuação excelente. Não se tratavam de atores improvisados, mas sim de atores que exercitavam a arte *all'improviso*, em cada espetáculo, em cena e diante do público.²⁴⁹

Com todo o preparo proporcionado por esse treinamento, em vez da escolha de um texto específico para cada montagem, com personagens completamente diferentes de montagens anteriores,

cada ator ia se especializando mais e mais num tipo, num personagem, e ia copilando uma série de materiais por escrito, um, digamos assim, “repertório próprio”, para ser utilizado em cenas, conforme o momento e a repetição das situações o permitissem.²⁵⁰

Durante o treinamento, eram realizadas improvisações que levavam cada ator a explorar seu personagem em diferentes situações. O longo período de estudos e as várias situações trabalhadas permitiam a formação de um repertório próprio. Era justamente o amplo repertório elaborado pelas companhias que dava aos seus atores recursos para apresentarem cenas improvisadas na relação com o público.

Era uma bagagem construída e assimilada com a prática de infinitas réplicas, de diferentes espetáculos, situações acontecidas também no contato direto com o público, mas a grande maioria era, certamente, fruto de exercício e de estudo. Os cômicos aprendiam dezenas de “tiradas” sobre os vários temas relacionados com o papel ou a máscara que interpretavam.²⁵¹

²⁴⁹ CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Perspectiva, 1983. p. 30.

²⁵⁰ SCALA, Flaminio. *A loucura de Isabella: e outras comédias da commedia dell'arte*. São Paulo: Iluminuras, 2003. p. 28.

²⁵¹ FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999. p. 17.

Com esse repertório construído pelos atores, as peças apresentadas não tinham uma dramaturgia com falas distintas para cada personagem, como é mais comum vermos hoje. Tinham *canovacci*, espécie de roteiro com a situação a ser mostrada em cada cena e, para mostrá-la, o ator se valia da experiência da prática cotidiana e da observação de situações presentes no dia-a-dia da sociedade.

Ao trabalhar com a proposta de *clown*, o Zabriskie vivencia várias possibilidades dos personagens antes de definir o que será mostrado em cena. A própria fábula de *Luas e luas*, cuja versão ainda sem essa linguagem teve um texto que antecedeu a montagem da peça, precisou ser experimentada como roteiro quando da reelaboração da obra tendo Juca Mole e Ana Banana como oposição cômica que a narraria. Esse fato dá maleabilidade à história, como pode ser visto em relação à ordem das cenas e ao final da história nas duas filmagens analisadas. Da apresentação de 2005 para a de 2006 algumas cenas da peça mudam de ordem, como é o caso da cena do Bruxo Uxo que, na primeira filmagem está no meio da peça e na segunda é a cena final. O final da peça, hoje, é com o Bruxo Uxo fazendo a lua com massa de modelar, que depois de assada se transforma em pirulito, e entregando os pirulitos a todos da plateia. Encerramento este que, na primeira filmagem acontece com a entrega da corrente com um pingente de lua trazida pelo cavalheiro real. O recurso de solução realizada pelos atores é substituído pela brincadeira de modelar a lua, dividida com o público.

Essa mudança de ordem é feita sem que se perca o fio condutor da história, o que é possível pela segurança proporcionada pelas improvisações vivenciadas nos ensaios. A essa estrutura de ensaio é acrescida outra característica da *Commedia dell'Arte* que leva a essa especialização em determinado tipo. Em geral, os atores faziam o mesmo personagem por grande parte de sua vida, sendo que a definição desse personagem geralmente acontecia com base em características pessoais.

Ao trabalhar com o *clown*, os atores evidenciam o lado cômico de sua personalidade, estando aí a identificação do personagem com o ator. Esta se junta ao fato de serem os mesmos – Juca Mole e Ana Banana – que narram todas as histórias para crianças, havendo aí, uma permanência do personagem representado pelo ator em várias montagens. Ainda que mude a história e as situações, estas sempre são contadas pelos dois narradores.

A segurança desse processo de trabalho permite que os dois atores sejam capazes de continuar a peça com coerência diante de qualquer adaptação que seja

necessária, inclusive incluindo as intervenções do público. Sendo este outro aspecto comum à forma italiana.

Ao falar dos atores da *Commedia dell'Arte*, Scala afirma que, além do preparo técnico que permitia a esses atores reação imediata ao roteiro proposto, eles “sabiam levar em conta o público e suas reações, adaptando a própria atuação à plateia”²⁵². Nesse sentido a valorização da participação da plateia e sua inclusão na peça é perceptível nos diferentes diálogos estabelecidos entre ator e público, na participação de crianças nas cenas do Bruxo Uxo e do Médico Real além do momento de fazer a massinha e o feitiço para conseguir a lua.

Logo, o trabalho desenvolvido pelo grupo com os personagens Juca Mole e Ana Banana traz à cena elementos da *Commedia dell'Arte*, que foi o berço da linguagem *clownesca*. Considerando que o *clown* vem de variações dos criados da comedia italiana, mais especificamente do *Arlequino* e do *Pierrot*, essa forma de teatro (*Commedia dell'Arte*) é inerente à preparação para a cena.

Se são os dois narradores que estão sempre contando as histórias das peças para crianças isso implica que, por ser narrada, *Luas e luas* tem fortes traços do teatro épico?

Vamos então à análise dos elementos épicos presentes nessa obra do Zabriskie.

2.6 - Fazendo de conta no teatro

Ao falar do épico na obra de arte a primeira referência que é feita diz respeito à presença da narrativa como elemento central. Pensar aspectos épicos de *Luas e luas* implica considerar não apenas as características do texto da peça, mas também como este estilo (épico) manifesta-se esteticamente na concepção cênica como um todo. Ao analisar as relações entre os vários elementos presentes no ato teatral, Benjamin ressalta questões sobre forma de interação entre eles no teatro épico, apontando para aspectos importantes para esta discussão.

²⁵² SCALA, Flaminio. *op. cit.*, 2003. p. 30.

O teatro épico parte da tentativa de alterar fundamentalmente essas relações [entre palco e público, texto e representação, diretor e atores]. Para seu público, o palco não se apresenta sob forma de “tábuas que significam o mundo” (ou seja, como um espaço mágico), e sim como uma sala de exposição disposta num ângulo favorável. Para seu palco, o público não é mais um agregado de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembléia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer. Para seu texto a representação não significa mais uma interpretação virtuosística, e sim um controle rigoroso. Para sua representação o texto não é mais fundamento, e sim roteiro de trabalho, no qual se registram as reformulações necessárias. Para seus atores, o diretor não transmite mais instruções visando a obtenção de efeitos, e sim teses em função das quais eles têm que tomar uma posição. Para seu diretor o ator não é mais um artista mímico, que incorpora um papel, e sim um funcionário que precisa inventariá-lo.²⁵³

O autor faz essas considerações ao pensar sobre o teatro de Brecht em relação ao teatro naturalista por ele conhecido. No decorrer do texto apontarei elementos da peça *Luas e luas* que dialogam com questões aqui apresentadas e serão retomadas na medida que for necessário.

Discutindo sobre o trabalho de *clown* e os elementos da *Commedia dell’Arte* desta peça mostrei que a chave de sua encenação está no fato de os *clowns* Juca Mole e Ana Banana narrarem a história e levarem o público a vivenciá-la junto deles. Assim, “mesmo quando os próprios personagens começam a dialogar em voz direta é ainda o narrador que lhes dá a palavra”²⁵⁴. O fato de serem os *clowns* que assumem os personagens fica tão claro que, logo no início, tem a disputa por quem fará o personagem real, ficando para Ana Banana a representação da Rainha.

Após a definição da Rainha, começa a ser contada a história, como pode ser observado no trecho do texto a seguir e na cena da foto abaixo:

Rainha – **Era uma vez**, num reino muito distante, um castelo. (apontando para traz e mostrando a cortina lisa) **Vocês estão vendo né?** Um castelo. E a Rainha, (apontando para si) **sou eu tá? A Rainha, ela** era muito feliz...²⁵⁵. (Grifo meu.)

²⁵³ BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico?. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.78-90. p. 79.

²⁵⁴ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 24.

²⁵⁵ Filmagem 2: *op. cit.*, 2006. Arquivo do grupo.



Figura 10 - Filmagem 2: Ana Banana se caracteriza de Rainha e começa a contar a história. (Foto extraída da filmagem.). 04min.04seg. Colorido.

Desta forma Ana Banana usa a expressão “Era uma vez” para mostrar que está começando a contar a história, ao mesmo tempo, “cria certa distância entre o narrador e o mundo narrado”²⁵⁶. Essa distância identifica o que está acontecendo como narrativa, mesmo havendo a caracterização da personagem por meio de figurino e adereços que são vestidos em cena, assume-se para o público que não é um fato vivido no momento presente.

A personagem narradora leva o público a se colocar como apreciador em uma sala de exposição na qual será exposta uma história que acaba ser anunciada. Nesse sentido vale lembrar que a origem grega do termo teatro também quer dizer lugar de onde se vê, significação aqui explorada em recursos estilísticos que permitem ao apreciador da obra perceber e participar do processo de feitura da cena no momento mesmo em que a vê sendo construída. A verdade cênica é, assim acordada entre atores e público.

O caráter narrativo é reforçado pela transição personagem-narrador-personagem, perceptível na segunda parte grifada da citação. Ao que Ana Banana ao perguntar se o público está vendo um castelo (que não existe concretamente) despe-se da personagem da Rainha, e ao confirmar se o público está conseguindo imaginar, retorna à personagem. A mesma ação acontece quando ela reforça ser a Rainha (terceiro grifo) e,

²⁵⁶ ROSENFELD, Anatol. *op. cit.*, 2004. p. 25.

logo em seguida, refere-se à personagem na terceira pessoa. Caracterizam-se então, “dois horizontes: o dos personagens, menor, e o do narrador, maior”²⁵⁷.

Essa atitude, no processo de representação, trata-se de uma espécie de controle rigoroso em que o último termo (rigoroso), em vez de ser tomado como rigidez, é antes um domínio que permite a maleabilidade para transitar em planos diferentes de representação. Nesse contexto, tal domínio deu a Ana Banana a liberdade para transitar pela personagem da Rainha e voltar a ser a narradora, e vice-versa sem que houvesse interrupção da representação.

Da mesma forma que Ana Banana coloca o vestido e a coroa para se caracterizar como Rainha, Juca Mole coloca outros adereços para se caracterizar como os diferentes personagens que interagem com ela, mas mantém a maquiagem, continuando a ser identificado, pelo público, como o narrador. Essa caracterização parcial é outra característica épica presente na concepção da peça.



Figura 11 - Filmagem 2: Cena do Cientista Real fabricando um protótipo de um foguete com a Rainha. 18min.54seg. Colorido.

²⁵⁷ *Idem, ibidem.* p. 25.



Figura 12 - Filmagem 2: Cena do Conselheiro Real com a Rainha. 24min.26seg. Colorido.

Nas imagens acima, ainda que caracterizada como Rainha, Ana Banana conserva sua maquiagem e o nariz de *clown*. Juca Mole, que representa, respectivamente, o Cientista Real e o Conselheiro Real usa figurino e adereços que permitem ver, além da maquiagem e do nariz de *clown*, a roupa do narrador.

Essa relação do narrador com seus personagens “conserva certa distância face a eles. Nunca se transforma neles, não se metamorfoseia. Ao narrar a história deles imitará talvez, quando falam, as suas vozes e esboçará alguns dos seus gestos e expressões fisionômicas”²⁵⁸.

A Ana Banana, além de fazer a Rainha, também manipula a marionete que é a princesa, fazendo sua voz.



Figura 13 - Filmagem 2: Cena em que a Rainha conversa com a princesa e percebe que ela está doente. 5min.11seg. Colorido.

²⁵⁸ *Idem, ibidem.* p. 25-26.

Esse é outro caráter épico destacado por Rosenfeld, uma de suas manifestações acontece no teatro Asiático. Segundo o autor, “os bonecos, de resto, nunca podem “ser” os personagens humanos; não podem transformar-se neles; apenas podem servir-lhes de suporte”²⁵⁹. Em *Luas e luas* o público vê que a princesa é uma boneca manipulada, porém, o compromisso com o que está sendo encenado é mantido, tendo inclusive, um momento da peça em que uma criança cuida da princesa para a Rainha.

Essa cumplicidade faz parte de um combinado, público e atores identificam o teatro como faz de conta²⁶⁰ e se entregam à vivência estética proporcionada pela apresentação e apreciação da peça. Noto então, que o processo de construção de *Luas e luas* mostra, via filmagens, a presença desses três elementos – *clown*, *Commedia dell’Arte* e teatro épico – em sua composição cênica, permitindo que o público tenha a oportunidade de apreciar uma obra que traz releitura de elaborações da linguagem teatral adaptadas para nosso contexto.

²⁵⁹ *Idem, ibidem.* p. 110.

²⁶⁰ *Idem, ibidem.*

CAPÍTULO 3:

Dos rastros do Zabriskie

***Sonhamos enquanto nos lembramos. Lembramo-nos
enquanto sonhamos. Nossas lembranças nos devolvem
um rio singelo que reflete um céu apoiado nas colinas.
Mas a colina recresce, a enseada do rio se alarga. O
pequeno faz-se grande.***

Gaston Bachelard

CAPÍTULO 3

Dos rastros do Zabriskie

Se a apresentação teatral é um evento único também o é a escrita de uma dissertação. Depois de passar pela chegada do grupo e preparação do cenário para a apresentação, realizada no capítulo 1, e pela apresentação da obra, apreciada no capítulo 2, venho, no terceiro capítulo analisar a memória do grupo e da peça. Os vestígios por eles deixados é que permitirão tanto a quem assistiu a obra quanto àqueles que leram a presente dissertação lembrarem-se desses componentes da cultura teatral goiana.

Ao falar do conceito de memória, Le Goff ²⁶¹ afirma que “a memória, como propriedade de conservar certas informações, reenvia-nos em primeiro lugar para um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode actualizar impressões ou informações passadas, que ele representa como passadas”. No caso do grupo Zabriskie e da peça *Luas e luas*, essas informações podem se manifestar tanto pelo discurso verbal, como acontece nas entrevistas, ou serem estimuladas por imagens e sons, como é o caso das fotos, reportagens e filmagens.

Para organizar a reflexão sobre os rastros que permitem acessar informações do grupo, subdivido o terceiro capítulo em dois momentos. No primeiro digo das memórias do grupo, sobre o processo do arquivamento de seus documentos e registros de apresentações, das datas comemorativas que permitem ao Zabriskie reiniciar constantemente seu ciclo de existência, de sua origem e possíveis explicações para sua fundação. Como tudo isso é refletido na fala dos integrantes do grupo, ocorre a construção de um discurso que, certamente, será mais recheado de detalhes do que, na verdade, eram os fatos quando aconteceram em 1993. Esse discurso de fundação pode hoje ser reelaborado considerando que “quem conta um conto aumenta um ponto”, pelos vários pontos aumentados por seus integrantes e pela visão da análise que se realiza neste trabalho.

Mesmo que nada seja dito verbalmente, outro elemento cuja presença já faz referência ao grupo é a Kombi. Ela sintetiza aspectos essenciais da história do grupo

²⁶¹ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. In.: Enciclopédia Einaudi, vol. 1. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990. p. 11.

constituindo um importante objeto de memória que, analisado, permite ir além das falas realizadas em entrevistas.

Também como elementos constitutivos da memória do grupo, destaco a marca Zabriskie e a construção de sua sede.

Outro aspecto pesquisado diz respeito aos integrantes do Zabriskie: saber o que o grupo representava para eles, quando ainda não o integravam e o que representa hoje; o que cada um representa para o grupo; quais suas funções e formas de contribuição.

Na segunda parte, refletirei especificamente sobre a peça *Luas e luas*, como foi seu processo de arquivamento, quais arquivos existem, como eles retomam o evento passado. O que não foi arquivado em sua forma de registro na narrativa oral. O roteiro da peça, sua construção e lembranças desse processo.

Lembranças de críticas realizadas sobre a peça, suas influências na história da obra. A memória da prática de uma obra que continuou sendo criada depois da filmagem e a rememoração dos momentos pós-registro ao assistir a filmagem. A expressão do público que relembra a obra ao ver a Kombi – bilhete deixado na Kombi.

A confecção da boneca para a peça e a reelaboração do texto pós-apresentações. São esses assuntos que serão aqui buscados no terceiro capítulo.

3.1 - Vestígios de um grupo

Atualmente o grupo possui vários registros de sua história. Reportagens em jornais, fotos, folders, filmagens e pôsteres estão guardados na sede do grupo e na residência de seus integrantes. Porém, arquivar esses documentos não foi uma intenção presente desde 1993, quando de sua fundação.

Inicialmente os registros limitavam-se às fotos tiradas das apresentações de encerramento dos cursos de teatro que o grupo oferecia. Eram guardadas algumas reportagens e fotos dos profissionais que ali trabalhavam mas não havia uma intenção em arquivar registros que pudessem ser usados como documentos de uma história. Marcus Fidelis foi uma figura essencial nesse sentido, pois foi ele que começou a organizar os arquivos do grupo de forma intencional.

Estava tendo um projeto aí, aí eles me chamaram pra fazer a produção do projeto ... e minha formação é em agronomia, na época né, era agronomia, embora eu não tenha exercido. Eu trabalhei também no Banco do Brasil, então eu tinha uma noção de administração do curso de agronomia [...] e sempre gostei muito de comunicação. Então, eu comecei fazer a coisa da assessoria de imprensa que não tinha, né. Tinha assim, o trabalho que a Ana fazia, o espaço era reconhecido, tinha [...] um reconhecimento enorme [...]. Mas não tinha essa coisa burocrática, de organizar um arquivo. Aí eu fui lá no O Popular e tirei cópia de tudo que tinha lá, das pastas [...] aquele material que tem nas pastas. A coisa de fazer release [...]. Pra organizar ao materiais. Então por isso que ficou esse arquivo de coisas.²⁶²

Na continuidade do grupo, essa função começou a ser assumida por outros integrantes, que colaboravam, à sua maneira, com a conservação desses vestígios de memória. “[Ana Cristina:] O Alexandre de vez em quando faz uma arrumação, sabe, assim nos arquivos... nas pastas [...]. Quando ele resolve fazer uma arrumação ele chega da papelaria cheio de pastas vazias e vai colocando...”²⁶³. Assim, o grupo que antes era um sonho individual, aos poucos torna-se de todos os integrantes, e cada um contribui da sua forma.

Juntamente com os documentos produzidos e organizados pelo grupo, a partir do momento de realização dessa pesquisa, as entrevistas por mim realizadas passam a compor o acervo de registros que permitem rememorar fatos e diálogos passados.

Participo da elaboração de um arquivo do grupo, percebendo-o como “constituído por discursos inacabados que diz *da verdade*: as narrativas e palavras esparsas constituem elementos do real que ‘por sua aparição em um determinado momento histórico, produzem sentido. É sobre sua aparição que é preciso trabalhar, é nisso que se deve tentar decifrá-lo’”²⁶⁴. As entrevistas registradas em filmes dizem sobre uma realidade de um determinado contexto. Identificando o ambiente da pesquisa, a influência que as afirmações podem sofrer ao que se é um objeto pesquisado, esses documentos passam a compor um registro de um determinado momento da existência do Zabriskie.

Além desses elementos arquiváveis, outras ações compõem a construção de uma memória. O dia de aniversário do grupo é outro marco que permite a ele ser lembrado pelas pessoas que acompanham sua história. O fato de ter uma data para comemorar o aniversário já é um fator que aponta para o desejo de constante renovação de

²⁶² FIDELIS, Marcus. *op. cit.* 31/05/2010.

²⁶³ EVANGELISTA, Ana Cristina. Entrevista concedida a Ana Paula Teixeira no dia 29/09/2010.

²⁶⁴ GAMA, Mônica. Quebra de contrato: transparência e opacidade do discurso historiográfico. *Criação & crítica*, n.4, São Paulo, USP, 2010, p. 249-257. p. 253.

uma história. Durand²⁶⁵ destaca a importância do aniversário para a renovação, para o recomeçar. No caso do Zabriskie, o aniversário do grupo por ser na data em que se comemora o dia mundial do teatro, dificilmente passará em branco para aqueles que o acompanham.

No dia do aniversário do Zabriskie são dois motivos de comemoração, o do aniversário do grupo e o dia do teatro.

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. É por isso a defesa, pelas minorias, de uma memória refugiada sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados nada mais faz do que levar à incandescência a verdade de todos os lugares de memória. Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria.²⁶⁶

Ao mesmo tempo, ter uma história, independente de ter sido criada agora ou de existir desde 1993, que relaciona o contexto da época da fundação do grupo com a temática ideológica do filme *Zabriskie Point*, também permite manter várias questões relacionadas ao Zabriskie. Chamar-se Zabriskie pode ser associado, ao mesmo tempo, ao ponto no meio do deserto, como sendo um lugar onde se fazia teatro num momento em que essa arte era quase sufocada, ou ao fato de reagirem contra uma arte burguesa vigente, aspecto também presente no filme.

Ao ser questionado sobre a relação do nome do grupo com o filme e o tema da contra cultura Alexandre afirma que:

Antes quando eu vi pela primeira vez eu não fazia nenhuma relação, pra mim o único era esse aqui. Mas depois quando eu vim pra cá, depois que eu conversei com a Ana é que eu obtive essas informações a respeito do filme. E a única associação que a gente faz é realmente do oásis no deserto. Porque a gente fala muito sobre isso, a gente discute muito sobre isso.

[...] [Em relação à contracultura:]

Sim, sem dúvida nenhuma. Já por fazer teatro isso já é muito evidente, né, pra qualquer ator ou diretor teatral. Ainda mais levando em consideração todas as coisas que a gente coloca através dos espetáculos que a gente faz isso reforça mais ainda essa ideia. [...] Sempre que a gente discute é com a intenção de [...] conversar com o público dando nosso ponto de vista a respeito daquilo que a gente pensa do mundo, né. Então eu acho que tudo que a gente faz de uma forma ou de outra pensada, ou

²⁶⁵ DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

²⁶⁶ NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto história*, n10, dez. São Paulo: PUC/SP, 1993. p. 13.

as vezes até não porque a gente já tá fazendo a muito tempo e aí essas coisas já tão introjetadas, é..., no nosso pensamento, no nosso modo de ver as coisas.²⁶⁷

Nesta fala é possível destacar diferentes formas de diálogo com as questões do filme, tanto no que diz respeito às escolhas de campo de atuação profissional quanto ao que se diz e ao que expressa aos outros no momento dessa atuação. Essa forma de memória, que envolve uma espécie de história da origem, pode ser percebida nas relações humanas desde os primeiros grupos étnicos. “O primeiro domínio onde se cristaliza a memória colectiva dos povos sem escrita é aquele que dá um fundamento –aparentemente histórico – à existência das etnias ou das famílias, isto é, dos mitos de origem”²⁶⁸. Durante a pesquisa notei que, mesmo não tendo uma intenção inicial de relacionar o nome do filme à atuação do grupo, perceber esses pontos de diálogo foi uma forma de reafirmar para os próprios integrantes o papel desse grupo no meio teatral.

A Kombi, carro usado pelo grupo para viajar, levando o cenário e, atualmente, como cenário para as apresentações realizadas ao ar livre, é outro elemento da memória do grupo. Esse carro já teve duas configurações. Atualmente ela traz, além de informações do grupo, várias imagens que remetem ao movimento da contracultura. Ao serem interrogados sobre a imagem da Kombi Ana Cristina afirma que:

Dessa vez agora, esse desenho é novo, né, foi o Luan Luiz, que é meu filho e é designer. E essa nova concepção, que é mais assim, moderna, psicodélica, né, mais contemporânea, é do Luan Luiz. E a anterior, foi o Paulão, Paulo Caetano, que também é designer e desenhista e trabalha na Jaime Câmara. [...] ²⁶⁹

Cada um desses autores do designer da Kombi contribuiu para marcar o veículo do grupo em momentos diferentes de sua história. Tais momentos mostram elementos de identificação por meio dos quais o grupo se expressava e era lembrado a cada vez que o veículo era visto. Logo em seguida, ao ser interrogada sobre as intensões de trazer temas da contracultura na imagem da Kombi Ana Cristina reforça:

Sim, era o nosso alvo. No primeiro desenho, [...] eu falei ah! Eu quero alguma coisa que tem a ver com o trabalho, com as peças, então põe umas fotos da gente... né e tal aí ele deu uma viajada porque ele já tinha assistido alguns espetáculos infantis principalmente [...] e como tinha

²⁶⁷ AUGUSTO, Alexandre. Entrevista concedida a Ana Paula Teixeira no dia 29/09/2010.

²⁶⁸ LE GOFF, Jacques. *op. cit.*, 1990. p. 14.

²⁶⁹ EVANGELISTA, Ana Cristina. *op. cit.* 29/09/2010.

muito palhaço no trabalho da gente aí ele pôs o Gordo e o Magro, pôs o Carequinha, né. E pôs coisas da gente também, elementos dos palhaços [...] sapato, chapéu, né. E pôs coisas relacionadas com essas coisas de humor. E aí eu falei pra ele oh! Tá muito infantil. Tá parecendo parede de quarto infantil e num pode a gente tem trabalhos pra adultos também. Aí ele pôs a Betty Boop peladinha atrás com um palhacinho olhando. E eu virei assim [...] eu queria eu sou muito ligada assim a coisas mais assim hippies, psicodélicas, e tal num tem como você dar um pouco esse caráter, aí a Kombi tinha de um lado isso do meio psicodélico, do meio hippie, no fundo a coisa adulta, que era a mulherzinha peladinha, que era a Betty Boop e do outro lado palhaço e coisa infantil e foto da gente. Agora essa já tá mais unificada né. [...] ²⁷⁰

Ao falar da elaboração da primeira arte da Kombi Ana Cristina mostra em seu discurso como acontecia o processo de criação de uma imagem e identificação daquele que seria mostrado por meio dela. A cada novo elemento colocado na arte, o reconhecimento desse como pertencente do grupo acontecia e, ao mesmo tempo, era dada a falta de outros elementos pelos quais o grupo também queria ser reconhecido e que ainda não estavam expressos ali. Desde a primeira arte já estavam presentes referências à contracultura, como, por exemplo, os elementos psicodélicos. Já na segunda arte, este foi um ponto central na pesquisa de imagens que estampariam o carro utilizado pelo grupo. Ao serem interrogados sobre questões da contracultura que estão, atualmente, na Kombi eles afirmam que:

Ana Cristina: Vamos elencar aí Alexandre:

Alexandre: o símbolo da anarquia.

Os dois: da diversidade. A bandeira gay.

Ana Cristina: É... Algumas referências a psicotrópicos. Não que sejamos adeptos mas é uma coisa que faz parte, né. [...] o yin e yang, né. A coisa do equilíbrio de energias.

Alexandre: Woodstock.

Ana Cristina: Muito Woodstock, inclusive tem até um braço de um violão, o símbolo mesmo Woodstock, um braço do violão com uma pomba da paz. A coisa da referência à paz né, não guerra. Paz e amor. O símbolo do paz e amor. Pé de galinha, né, dentro de um círculo. Que eu num sei porque que é daquele jeito. E muito amor. É muito paz e amor. Muita florzinha, né. E a medida que ela ia sendo confeccionada [...] os elementos que eu e o Alexandre, principalmente né, porque foi mais eu e o Alexandre, né, que pesquisamos as imagens, pra fazer, [...] Então a gente fez muita pesquisa em capas de LP da década de 70, 60. [...] Beatles, a Tropicália, [...] e tudo fazia muita referência a flores, girassóis, margaridas, [...] corações demais, muito sexo, [...] tem coisas lá na Kombi fazendo muita referência à sexualidade então tem espermatozoides, tem flores assim que o escondido dela tem formatos vaginais [...] Na verdade a gente se divertiu muito fazendo [...] ²⁷¹

²⁷⁰ *Idem, ibidem.*

²⁷¹ *Idem, ibidem.*

AUGUSTO, Alexandre. *op. cit.* 29/09/2010.

Já Cecília afirma que:

Cecília: Essa Kombi eu acho ela ... ela realmente ... ela chama a atenção. E no sentido de contracultura mesmo, assim como esse espaço desse tamanho aqui, né, no Marista, em plena Bervely Hills, Quartier de Gastronomi que tá logo ali e a gente aqui com um teatrinho que não tem nem estacionamento, que agora é que tem uma, né, uma faxineira pra ajudar a gente porque até seis meses atrás era a gente que lavava os banheiros. Então..., é obvio que essa ideia também partiu um pouco da cabeça da Ana, até porque a gente estava nascendo nessa época [...]

Alexandre: Eu acho que, tipo a Kombi, é... tipo começou essa coisa da Kombi e tá terminando agora com o *Amor I love you* que tem muito haver com essa Kombi, assim. Tipo o espetáculo todo em cima dessa coisa assim de trabalhar com esses de colocar esses símbolos né, de uma forma mais festiva né, mais dionisíaca...

Cecília: E eu gosto muito dessa ideia brincada porque eu sou uma pessoa que não tenho muito partido pra nada [...] e eu adoro essa pluralidade é que essa coisa diversificada tem muito a minha cara. Então a Kombi, com essa cara ela me traz muito isso, né, aquilo que é diversificado, aquilo que tem várias possibilidades. O que não tem lá fora. Lá fora você tem só uma possibilidade, no máximo sim ou não.²⁷²

A segunda arte da Kombi, como pode ser percebido nos relatos e nas imagens abaixo, teve a intenção de, além de ilustrar o grupo de teatro, mostrar e citar referências que estão presentes em suas reflexões. Nesse sentido, tanto os autores da pesquisa para a elaboração da arte – Alexandre e Ana Cristina – quanto os atores que não participaram diretamente dessa elaboração tem pontos de identificação em comum, como fica claro na fala da Cecília, reconhecem a diversidade como símbolos e como expressão.

²⁷² AUGUSTO, Augusto. *op. cit.* 29/09/2010.

RIBEIRO, Cecília. Entrevista concedida a Ana Paula Teixeira no dia 29/09/2010.



Figura 14 – Fotos da Kombi. Arquivo meu.

O recurso da plotagem permite que se meschem várias referências, desde informações sobre o grupo, como o site e o endereço, até referências que fazem parte de uma história e permitem identificações com a proposta artística do grupo. Ressalto que Ana Cristina tem grande influência nessa linguagem. Muitos símbolos presentes na Kombi fizeram parte da juventude dela. O que leva a pensar que mesmo havendo pontos do Zabriskie que foram construídos coletivamente, muito de sua linguagem vem de ideais da própria fundadora. Ideais esses que são acolhidos pelos demais integrantes do grupo. Essa acolhida pode também ser entendida como uma espécie de seleção daqueles que entrariam para o grupo. Certamente alguns artistas que sabiam do projeto, a longo prazo chegaram a pensar em entrar para o grupo, porém, por não se identificarem com esses ideais que preenchiam a proposta, escolheram outros caminhos. Logo, o fato de Ana Cristina ter clareza do que queria como linguagem do grupo permitiu que os atuais integrantes conhecessem essa proposta e optassem por continuar ali. Mesmo não tendo vivido o auge das reflexões da contracultura, Alexandre, Natasha e Cecília perceberam nessas discussões possibilidades do que desejavam como expressão profissional e, por isso, decidiram ali permanecer. De certa maneira, o que pode ser visto como uma predeterminação de ideal,

também pode ser entendido como elementos de seleção de profissionais com ideais comuns. Outro elemento de destaque é a marca Zabriskie.

A coisa por exemplo da logomarca. Antes era uma marca bonita que era uma letra tipo um pincel que eu não sei o nome dela. Só que, quando a gente começou a fazer as coisas, o primeiro outdoor que a gente fez a gente viu que a marca era muito fininha, ela sumia. Então aí a gente foi e contratou um designer pra fazer essa marca, que é grossa, né, tal...²⁷³

Além da identificação com o que mostra o grupo, a profissionalização também passou a influenciar na composição dos lugares de memória. Se era para ser divulgação, a marca precisava de algumas considerações para esse marketing como, por exemplo, uma marca que pudesse ser vista nas divulgações em outdoor. O prédio do grupo também constitui um elemento de memória:

O Zabriskie enquanto espaço, né, que a gente chama hoje Zabriskie teatro é... ele acolhia vários... várias produções. Era um café teatro, [...] e foi a primeira... o primeiro espaço sabe, assim, de produção independente que colocou os espetáculos em cartaz, porque Goiânia num existia isso [...].²⁷⁴

Aqui Ana Cristina traz referências que ficaram para ela do primeiro momento do grupo e da construção do prédio, um espaço que, sendo dela, permitia-lhe realizar o que desejava como profissional de teatro. Um espaço que representava realização de um sonho e superação de alguns obstáculos.

Aí quando ela resolveu fazer o ... transformar em teatro, ficou até com problemas estruturais. Era muito bonito mas tinha por exemplo uma... um pilar bem no meio do Zabriskie. Aí quando a gente [...] resolveu arrumar nós falamos não vamos transformar e cabia pouca gente... era pequeno. Tinham lugares que eram pontos cegos... Aí em 98 quando a gente falou: não, vamos arrumar... Aí a gente trouxe da Funarte o arquiteto da Funarte ele veio e sentou aqui numa tarde e fez um projeto. Aí virou isso aí de fato. Com estrutura, com altura, sabe... podia até ter ficado uma coisa mais alternativa. Mas na época a gente nem pensou nisso. [...] Ah! Porque tinha dois problemas, básicos assim. Um era a pilastra que era bem no meio, que atrapalhava, e o outro, era o ar condicionado que tinha duas máquinas pequenininhas então ficava quente. Então foram os dois problemas mais... e o palco que era pequeno. Tinha que aumentar o palco. Então foram as três coisas que a gente tentou resolver. Então comprou uma máquina, montou um ar condicionado central.²⁷⁵

²⁷³ FIDELIS, Marcus. *op. cit.* 31/05/2010.

²⁷⁴ EVANGELISTA, Ana Cristina. *op. cit.* 31/05/2010.

²⁷⁵ FIDELIS, Marcus. *op. cit.* 31/05/2010.

Marcus já tem uma recordação mais funcional do espaço. Por ter uma preocupação com o aspecto profissional do grupo, esse foco permitiu-lhe buscar meios para que os integrantes realizassem cursos em vários lugares, questionar a eficácia da marca como imagem e o mesmo acontecendo em relação ao espaço. Buscava um espaço para um grupo profissional que pudesse ali exercer seu ofício. O espaço é então, um lugar de memória que diz, de maneira diferente, de acordo com aquele que se relaciona com ele, como pode ser observado nos relatos de Ana Cristina Evangelista e Marcus Fidelis. Para aqueles que conheceram o prédio do Zabriskie no início e atualmente, pensar nele significa lembrar de suas duas versões e nas várias relações com essas duas versões.

Os integrantes mais novos têm referências diferentes tanto do espaço quanto do que seria o Zabriskie. Como se vê na fala de Alexandre:

Quando eu comecei a fazer teatro, em 1996, uns seis meses depois, eu ouvi o nome, eu conheci através de um adesivo que tinha que as pessoas... que uma pessoa que eu conheci ganhou esse adesivo. E aí eu vi ... a partir desse adesivo eu comecei a saber informações. Mas eu nunca tinha vindo aqui. Eu sabia já que era um espaço... que aconteciam diversas é ... atividades, apresentações. Mas eu não tinha vindo. Aí minha amiga, que era colega da época da Natasha, ela participou de um grupo e que apresentou aqui. Aí eu fiquei sabendo mais coisas porque ela me dizia como é que era, quem eram as pessoas, mas era sempre uma coisa muito distante, né, que eu via. Porque isso chegava num adesivo, numa notícia. Então pra mim era meio distante, assim, num passava pela minha cabeça um dia fazer parte do grupo. Naquela época não. Era muito distante mesmo. [...] Mas quando eu ouvi falar já não era mais é... o café. Já não era ... já tava numa transformação, já tava mudando. Tanto é que eu nem cheguei a ver o espaço como ele era antigamente.²⁷⁶

Aqui, num momento em que o espaço já tinha passado pela reforma citada acima e já fazia parte da mídia, por meio de reportagens e adesivos a referência do Zabriskie como algo distante, manifesta-se para aqueles que ainda não estavam totalmente inseridos no teatro profissional.

Já para Ana Cecília, a referência é um pouco diferente pois ela afirma que “eu fui aluna do Zabriskie durante muito tempo, desde criança, [...] eu fazia aula aqui, inclusive era café teatro.”²⁷⁷ De certo modo, analisando o discurso dos dois integrantes fica uma dúvida. Será que o Zabriskie, apesar de ter um movimento de reação a uma cultura burguesa da cidade de Goiânia naquele momento, o acesso a ele não estava limitado à classe burguesa ou a um tipo de burguesia artística? Será que a distância percebida por

²⁷⁶ AUGUSTO, Alexandre. *op. cit.* 29/09/2010.

²⁷⁷ RIBEIRO, C. Entrevista concedida a Ana Paula Teixeira no dia 29/09/2010.

Alexandre e inexistente para Cecília não estava no fato de que, naquele momento, o público que tinha acesso ao grupo dependia de boas condições financeiras ou de uma proximidade que o permitissem? Por mais que não fosse essa a intenção, alguns fatores influenciavam na construção dessa distância. O próprio fato de se localizar no Setor Marista faz com que, em geral, os frequentadores desse espaço morem na mesma região, que é um setor localizado em uma das regiões de mais alto custo de vida da cidade. Assim sua localização fatalmente influenciava na imagem que se tinha do espaço.

Atualmente o Zabriskie representa, para cada um, algo que, de certa forma é mantido pela contribuição individual em prol de um coletivo. Ao serem questionados, por exemplo, sobre a divisão de tarefas no grupo eles afirmam que:

Alexandre: É por demanda. A gente já tentou separar...

Cecília: Várias vezes (diga-se de passagem).

Alexandre: Não funciona muito.

Cecília: Tipo de três em três meses a gente falava: você vai fazer isso, você isso e você isso....

Alexandre: A gente acaba fazendo tudo, todo mundo ajudando todo mundo, vira um ...

Cecília: E aí cada um tem um certo tipo de facilidade. O Alexandre não adianta, ele não consegue conversar com o computador. [...] É uma coisa meio que de aptidão, de facilidade. [...] A Ana escreve muito bem [...] A Natasha é uma pessoa muito organizada [...] ela organiza quase tudo [...]

Alexandre: teve uma época que a Ana fazia muita coisa, ela meio que carregava muitas coisas [...] e aí aos poucos a gente foi assumindo mais coisas. Claro que ela ainda hoje funciona como pessoa que distribui um pouco, né, tem que ter essa pessoa [...]. Isso é importante, eu acho importante [...].²⁷⁸

Aqui é possível notar que, atualmente, cada um tem certa autonomia para contribuir com o grupo da maneira que tiver mais facilidade. Essa também foi uma relação construída pois, como eles mesmo afirmaram, teve um momento anterior em que as atividades estavam concentradas nos responsáveis pela fundação. As relações são ressignificadas, tem um registro de como foram num dado momento e como são atualmente. Acontece então, uma releitura das relações internas que acompanham a profissionalização e são por ela influenciadas.

Outro importante lugar de localização da memória do grupo está nas reportagens dos jornais. Nelas são expostas referências de como as pessoas percebem o grupo e como querem destacá-lo num dado momento. Tais referências manifestam-se pelo

²⁷⁸ *Idem, ibidem.*

AUGUSTO, Alexandre. *op. cit.* 29/09/2010.

conteúdo presente nos documentos, pela materialidade desse documento e pelo processo que ele adquire significação na história do grupo. Para perceber essas referências é necessário reconstituir esse processo de significação, o que consiste em “considerar as relações estabelecidas entre três polos: o texto, o objeto que lhe serve de suporte e a prática que dele se apodera”²⁷⁹.

O próximo documento trata-se de uma reportagem de jornal publicada no ano de 1995.



Figura 15 - Reportagem do jornal *O Popular*, publicada no dia 09 de dezembro de 1995.

Este é o principal jornal do estado de Goiás, atualmente tem uma tiragem média semanal de 45 mil exemplares. No segundo ano de existência, o grupo já tinha entrada para ter uma reportagem que ocupava quase uma página. Num bom espaço, eram expostas informações e imagens sobre um trabalho. Sendo o *O Popular* um dos jornais mais vendidos na cidade de Goiânia, ter esse espaço significava ter acesso a um amplo número de leitores que, por meio do jornal, podiam percebê-lo como um grupo que já

²⁷⁹ CHARTIER, Roger. *op. cit.* 1990.



Este é o segundo jornal de maior circulação em Goiás, sua tiragem média semanal é de 20 mil exemplares. Aqui um amplo espaço é concedido à divulgação dos cursos oferecidos na sede do grupo, o que pode outro fator que influencia para uma imagem de algo distante, como comentamos anteriormente pois, por serem pagos, eram frequentados por um grupo específico. Ao mesmo tempo, a oferta de cursos já em 1996 mostra que, desde o início, o ensino do teatro era uma fonte financeira de manutenção das atividades. Ainda que as apresentações e a bilheteria não fossem constantes, como sabemos que dificilmente é, os cursos eram. Essa prática é muito comum, podendo ser percebida em grupo como Galpão e Lume.

GOIÂNIA, DOMINGO, 31 DE MARÇO DE 1996

O Popular 2 P Á G I N A 5

MEMPHIS.
Pelo acesso lateral, a direita da 106-153, você evita o trânsito da rodovia e chega mais rápido às romãs-suites do Memphis.

A marca da emoção.

ESPAÇO EXCLUSIVO PARA AS ARTES

Quando surgiu há três anos, o Zabriskie Café-Teatro tornou-se o ponto de encontro de artistas emergentes e alvos. Além dos bote-quês descontraídos, do churrasco gelado ao lado dos amigos, era possível também assistir a boas espetáculos de teatro e música. A partir de abril, o local voltará a proposta inicial da atriz Ana Cristina Queiroz, deixando de ser bar e transformando-se naquilo que ela sempre quis: um espaço destinado a cursos de artes e apresentações regulares de artistas goianos.

Ana Cristina Queiroz já planeja ministrar cursos de teatro para crianças de 5 a 15 anos em turnos matutinos e vespertinos e para adultos, à noite. Segundo ela, a procura tem sido grande nesse sentido por isso programa também outros de curta duração ligados às artes em geral como engenho, pitua em móveis, história da arte e oficinas de leitura e música. As apresentações vão continuar à medida que o espaço for requisitado, em dias específicos e de acordo com a nossa conveniência. O bar funcionará eventualmente, explica a atriz.

Segundo Ana Cristina, seu projeto de fazer do Zabriskie uma associação cultural sem fins lucrativos não aconteceu antes porque preferiu formar seu público. "Nesses três anos de funcionamento foi possível organizar plateias que certamente agora irão prestigiar não só os nossos espetáculos, mas também participar dos cursos", acredita a empresária, que inclusive mudou o nome social do espaço a fim de colocar em prática seu plano atual. Enquanto isso, ela prepara um ensaio geral aberto ao público do espetáculo *Como Enloquecer Sua Mãe*, com as crianças que participaram de seus cursos, dirigido em parceria com Celia Mendes, programado para o próximo dia 11. (Valdene Bezerra)

ALMOÇO 5 ESTRELAS A PREÇOS SUPER ESPECIAIS

Almoço Self-Service de Domingo a Sexta-feira
RS 6,90 por pessoa

Feijoadas aos Sábados
RS 9,90 por pessoa

Venha degustar com ar condicionado

Informações: 223.8511

PAPILLON HOTEL
Quilômetros à Sudeste

Av. República do Líbano, 1824, Setor Oeste
Fone: 223-8511 / Fax: 223-8381

GOTA D'ÁGUA
MÚSICA AO VIVO CHOPP
APRESENTA
DOMINGO A PARTIR DAS 17:30 H.
ROBERTO ISSA • ELIFAS LEVI

Av. T-2
SOL NASCENTE
Antigo Kalamazoo

ANA CRISTINA QUEIROZ
A atriz coloca em prática seu antigo projeto: transformar o Zabriskie em associação cultural sem fins lucrativos

Figura 17 - Reportagem do jornal *O Popular*, publicada no dia 31 de março de 1996.

As reportagens de jornais também já mostravam o Zabriskie como um espaço destinado à prática artística. Nesta reportagem, também é destacada a preocupação com a conquista de um público que garanta a presença tanto nos cursos como nas apresentações. A prática teatral nesse caso está bastante relacionada com uma conquista de fidelidade. Nem sempre uma boa divulgação garante público, assim grupos que optam por realizar um trabalho diferenciado das grandes produções do mercado cultural têm a necessidade de conquistar algumas garantias para se manter.

Outro momento da história do grupo registrado pelos jornais locais foi a transição, comentada anteriormente por Ana Cristina e Marcus Fidelis. A reportagem a seguir faz referência tanto à reforma do espaço como às propostas de atuação do grupo.

O Popular 2

GOIÂNIA, sábado, 15 de maio de 1999 3

Ana Cristina



A turma de adolescentes vai encenar a peça *Contato*

Zabriskie reabre com peças infanto-juvenis

Depois de uma ampla reforma, que tornou o espaço bem maior e confortável, o Zabriskie Teatro-Escola reabre suas portas, hoje, com a peça infantil *Histórias do Dia-a-Dia*, uma coletânea de cinco pequenos textos, com direção de Ana Cristina Evangelista. A peça será encenada às 10 horas, com entrada franca.

À noite, o grupo de adolescentes, alunos do curso de Iniciação Teatral, faz sua estréia com o espetáculo *Contato*, montagem baseada nos exercícios e jogos para atores do dramaturgo Augusto Boal. São exercícios de improvisação sobre binômios fantásticos que, segundo Ana Cristina, resultaram em esquetes cômicos de criação coletiva.

Mais de 20 crianças dos cursos de teatro infantil dividem as atenções em *Os Caipiras Alopados*, história de um carteiro que, ameaçado por um cão, resolve entregar a carta no endereço errado. Moradores de uma fazenda, que não sabem ler, recebem a correspondência. Trata-se, na verdade, de um convite para uma elegante festa. Satisfeitos, vão à recepção, passam por várias situações constrangedoras, mas acabam se dando bem.

A segunda, *Ironia do Destino*, é a história de uma faxineira, que após ser humilhada por uma patroa rica, exigente e pedante, recebe um telefonema que muda sua vida. Fica milionária ao ganhar na loteria. Rica, contrata uma faxineira, pois vai dar uma grande festa. Para sua surpresa, é a ex-milionária, agora falida, quem apresenta-se para o trabalho.

O *Assalto* é a terceira peça a ser apresentada. Trata-se de um texto que mostra como as pessoas estão vulneráveis à violência nos dias de hoje. Uma assaltante finge-se de repórter e marca uma entrevista. Na hora marcada a casa é invadida e roubada.

Para o quarto episódio da série, Ana Cristina Evangelista escolheu *Uma História Country*, sobre uma garotinha que deseja tornar-se estrela do show de Beto Carrero. A menina resolve fazer aula de equitação e aprende com a professora a estabelecer uma comunicação positiva com o animal.

Os Power Boys encerra o espetáculo. Três super-heróis resolvem combater as injustiças contra as crianças utilizando uma arma congeladora, que suga as maldades na escola e em casa. Com suas armas mirabolantes, eles conseguem fazer com que os adultos retomem o bom senso e ajam com mais afeto.

Peças: *Histórias do Dia-a-Dia* e *Contato*
Textos: Criações de alunos, autores
Direção: Ana Cristina Evangelista
Assistentes: Letícia e Patrícia Flores
Local: Zabriskie Teatro-Escola (Rua 148, nº 243, Setor Planalto, Goiânia) 342.9342
Ingressos: 10
Entrada: Franca

Figura 18 - Reportagem do jornal *O Popular*, publicada no dia 15 de maio de 1999.

É marcante a presença dos alunos dos cursos nesse momento de reabertura. Um grande número de adolescentes desenvolverão várias cenas, trazendo uma ideia de intensa atividade realizada no período da reforma. Fica, desta reportagem, uma imagem de retomada com novo espaço e produção a todo vapor. Esse momento é tido como grande marca da história do grupo, tanto que, mais de um ano depois, a temática é retomada no jornal *Diário da Manhã*.



Figura 19 - Reportagem do jornal *Diário da Manhã*, publicada no dia 14 de junho de 2000.

Escrita pelo editor-assistente do DM Revista, o jornalista Ranulfo Borges, essa reportagem além de retomar a temática da reforma, destaca o fato de ela ser realizada por iniciativa própria, sem subsídios, e a presença de um grupo de estudos. Destaco que a entrada de Fideles para o Zabriskie, como produtor, teve grande influência na profissionalização pois, além da preocupação com o espaço da sede e com a marca

Zabriskie já destacados, coincidência ou não, começam a aparecer em reportagens questões até então ausentes nos registros dos jornais. Questões estas já discutidas em outros eixos artísticos manifestam-se aqui, inicialmente, por meio da preocupação com formas de manutenção das atividades e desenvolvimento de projetos, como é o caso da reforma, e das atividades de pesquisa, no caso do grupo de estudos.

São comuns os registros de notas de divulgação, como é o caso da imagem a seguir, apontando uma atividade contínua e uma preocupação em tornar pública essa produção.

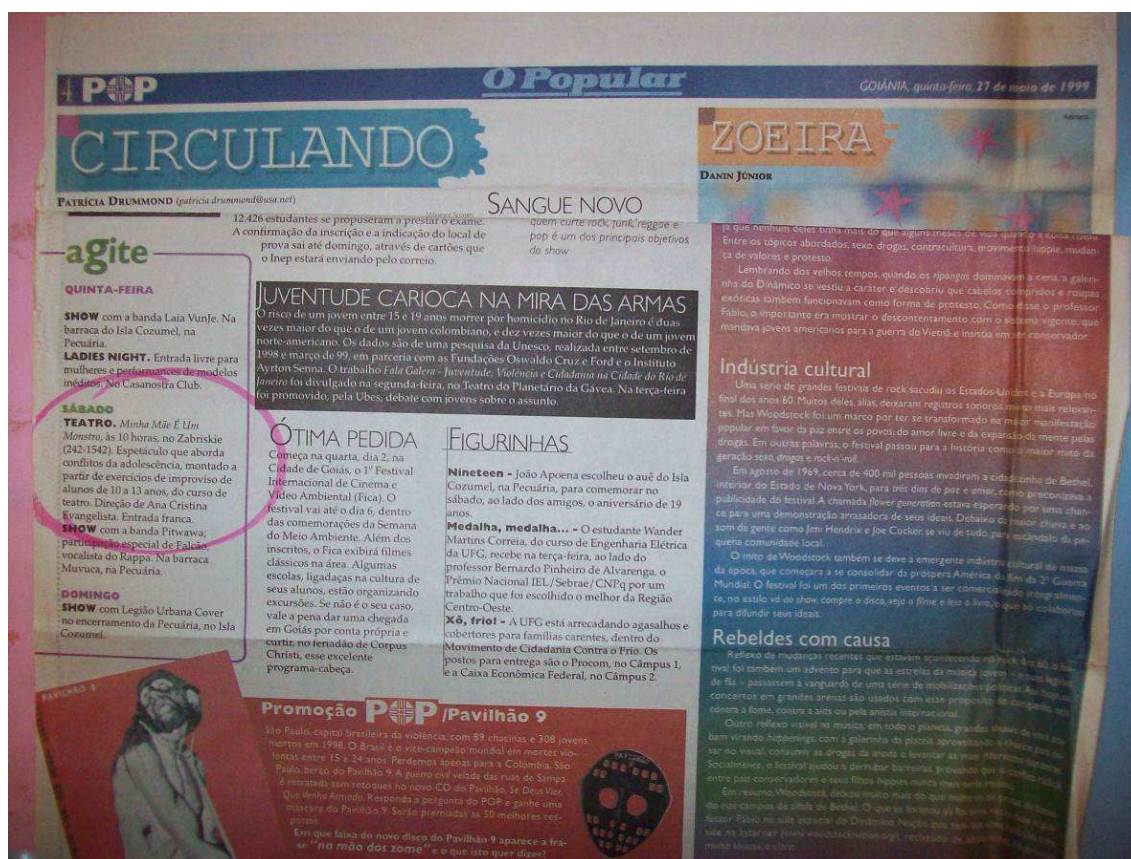


Figura 20 - Reportagem do jornal *O Popular*, publicada no dia 27 de maio de 1999.

Na Figura 21 é marcante a contribuição de Marcus Fidelis nos posicionamentos políticos do grupo. Ficam claras preocupações com recursos para que seja possível manter uma atividade teatral contínua.



Figura 21 - Reportagem do jornal *Gazeta de Goiás*, publicada no dia 4 a 10 de março de 2001.

A jornalista Eleuza Menezes, em um jornal de menor circulação mostra algumas questões que ainda não tinham sido citadas nos arquivos, mas que eu já apontava anteriormente no texto como, por exemplo: a falta de apoios, falta de patrocínio e a decorrente dificuldade para permanecer em cartaz. Buscando a formação teatral dos profissionais e espectadores, o grupo tentava organizar situações de troca de experiências.

Porém, vários projetos ficam inviáveis, diante da ausência de recursos financeiros. A baixa renda da bilheteria e a necessidade de grande investimento em marketing deixam essas propostas impossíveis de serem realizadas sem apoio de patrocinadores.



Figura 22 - Reportagem do jornal *O Popular*, publicada no dia 23 de março de 2005.

aumento do engajamento pelas lutas da classe artística após e reforma do espaço e reabertura para atividades.



Figura 23 - Reportagem do jornal *O Popular*, publicada no dia 20 de agosto de 2005.

um trabalho de pesquisa que já começa a ter uma recepção nacional.

Ao analisar as marcas de memória deixadas nos jornais, destaco que é possível observar uma mudança da imagem do grupo que acompanha características observadas no primeiro e no segundo capítulos, quando analisei o processo de desenvolvimento do grupo

As reportagens mostram ainda um grupo que atua em todo o Brasil. Essa ampliação da atuação é decorrente da própria profissionalização, sendo, em 2005, uma das preocupações do grupo, um meio de transporte que viabilizasse viagens de divulgação do trabalho. Mais uma vez, merece destaque na figura 22, cujo autor não é divulgado, a falta de apoio financeiro à cultura, o que, em certa medida, mostra um

Em seguida, continuam a ser publicados informes que mostram a atuação do grupo fora do estado. Na imagem ao lado, escrita pela jornalista Margareth Gomes, já são encontradas referências ao carro de transporte do grupo, sua arte é comentada, sendo apontados detalhes que foram citados anteriormente, quando falamos das duas versões da Kombi. Com tom aventureiro, ao fazer uso frequente da palavra trupe, é destacado ainda

e da peça *Luas e luas*. Assim, se na organização, nos objetivos a longo prazo, na composição estética da peça pode ser percebida uma mudança motivada pela preocupação com a pesquisa e com a profissionalização, essa mudança, na perspectiva da mídia é notada de acordo com o alcance territorial do grupo e com as marcas relacionadas ao grupo, como acontece com a imagem da Kombi, no caso da Figura 23.

O grupo teve um jornal de distribuição própria com intenção de formação e informação da arte teatral, uma atitude de vanguarda, no contexto goiano, e que acaba ajudando com a formação de uma imagem do grupo vinculada a pesquisa cênica. Esse jornal teve apenas dois números, pois o projeto foi abandonado devido a falta de recursos para manter a circulação, cada um com tiragens de aproximadamente 500 impressões. Abaixo, na figura 24, temos imagens da primeira página do primeiro número desse jornal. Na sequência, analiso as demais páginas desse número, buscando perceber formas pelas quais o grupo de colocava presente em seu contexto.



O Zabriskie está completando em março deste ano sete anos de existência. Nos três primeiros anos, além de oferecer cursos de teatro para crianças e adolescentes, funcionou como café-teatro à noite. Neste formato o Zabriskie agiu como importante

estimulador de produções em artes cênicas (teatro, dança, música) e consciente formador de platéia. Foram apresentados mais de sessenta espetáculos de excelente qualidade neste período.

Nos últimos quatro anos o Zabriskie tem funcionado como um teatro, cuja direção tem o firme propósito de

atuar concretamente no quadro cultural de Goiânia, dando ênfase nos cursos de teatro para crianças e adolescentes, impulsionando produções teatrais próprias e continuando à disposição dos artistas locais que queiram se apresentar para uma platéia seleta.

Zabriskie Entreatos surge neste momento como resposta às necessidades de manter contato constante com os pais dos nossos alunos; comentar o trabalho que é feito nas aulas; divulgar os espetáculos dos alunos; conectar nossos alunos com a produção teatral de Goiânia e propiciar um diálogo crítico e despertar nos nossos alunos um maior interesse pelo estudo de Teatro.

Estamos planejando publicar este jornal mensalmente e a partir do próximo número contamos com a participação decisiva dos nossos alunos e de todos que queiram contribuir com esta iniciativa.

Bastidores

Mãos à obra!

A nova estrutura do Zabriskie começou a ser delineada em agosto de 1998. Naquela época, decidimos pela adequação das instalações do espaço para que tivesse as características físicas e técnicas de um verdadeiro teatro.

Mantivemos a área construída, mas exceto pelas paredes, mudamos quase tudo. O camarim ficou mais confortável e bonito. O palco agora é uma caixa cênica italiana, com boca-de-cena, grelha e alçapões. A capacidade de público é de 110 pessoas, sendo que a platéia inferior e a superior (arquibancada) têm ambas uma ótima visibilidade. No foyer há um balcão de atendimento. Para os técnicos, uma cabine para operação de luz e som.

Para completar, ar-condicionado central e

tratamento acústico no forro e nas portas.

Tudo isso feito com recursos próprios, com um único objetivo: garantir aos nossos alunos, aos artistas, à platéia e às nossas produções próprias um ambiente cada vez mais aconchegante, afetuoso e agradável, com as melhores condições técnicas e de conforto possíveis.

Acaba aqui a obra de engenharia e começa a que nos motiva desde o princípio: contribuir para que tenhamos uma produção cultural de qualidade e plantar nossa sementinha para a construção de um mundo com pessoas mais sensíveis e felizes.

Participe conosco.



Figura 24 - Reportagem do jornal *Entreatos*, publicada em fevereiro de 2000.

Com informações sobre as pretensões e projetos do grupo, juntamente com aspectos importantes de sua história, o foco incisivo dessa primeira página, o público alvo, é sobre os alunos e suas famílias. Mesmo reconhecendo o contato com profissionais do meio teatral, este foco aponta para a intenção, já citada, de ter cumplicidade com as famílias dos alunos e, desta maneira, garantir público para os vários trabalhos ali apresentados.

SUBTEXTO

O Subtexto, espaço reservado às entrevistas, este mês publica a conversa descontraída com o ator e diretor Sandro Freitas, que em 2000 completa 13 anos de carreira. Sandro iniciou seus estudos teatrais na Escola Técnica Federal de Goiás sob direção de Sandro di Lima, com quem voltou a trabalhar na montagem de "A visita da Velha Senhora" de Durrenmat. Atuou de 92 à 98 na "Anthropos Cia de Arte" e com Mazé Alves participou do Projeto Teatro de Bolso.

Atualmente participa dos grupos Mafuá e Trupicão e está dirigindo "Trivial Simples" de Nelson Xavier, com Luís Eduardo Carneiro e Elenita Caetano.

ENTREATOS- Todo mundo sabe da dificuldade que é fazer teatro num país que não valoriza a cultura, mas mesmo ciente dessa realidade o quê o impulsionou a seguir a carreira de ator?

SANDRO- Sabe aquela coisa que o Fernando Pessoa escreveu e que todo mundo repete: "navegar é preciso, viver não é preciso"? Eu decidi navegar. Fazer teatro era um sonho de infância, era a única coisa que eu realmente queria. Não tô nem aí pras dificuldades, se me preocupasse já teria desistido, teria sido psicólogo, afinal cursei dois anos de Psicologia, mas com certeza não teria me dedicado com o mesmo fervor com que me dedico ao teatro. Sabe a minha vida é o teatro, não é a Psicologia. É isso que me impulsiona.

ENTREATOS- O início para quem quer ser artista é difícil. O que você tem a dizer para as famílias que convivem com essa realidade? Nessas horas o apoio é fundamental?

SANDRO- Eu acho que as pessoas se preocupam demais com o futuro e família tem muito disso, cobra demais o tempo todo e muita gente acaba desistindo. Todo mundo tem o direito de escolher o modo que vai exercer a sua cidadania. Ninguém tem certeza do dia de amanhã; artista, médico, engenheiro ou sei lá o quê... Amanhã é só amanhã! É claro que quando você tem o apoio de sua família, adquire confiança de perseguir seus objetivos e as chances de obter sucesso serão muito maiores.

ENTREATOS- Muitas vezes observa-se uma falta de união na classe artística goiana. Seria esse o motivo principal de não haver um movimento cultural de destaque na cidade?

SANDRO- Não. De forma alguma. Isso é apenas um agravante. O problema é mais complexo. É cultural. É político. E enquanto não se desenvolver uma política cultural efetiva, que incentive e facilite a produção teatral no estado, a coisa não vai andar. Nós temos algumas promessas, algumas coisas têm sido feitas, vamos esperar e ver no que vai dar! Fazer o quê? Sair de Goiânia?

ENTREATOS- Como surgiu a idéia de criar o grupo Trupic@o e montar "Clownstrofobia"?

SANDRO- Não foi bem nessa ordem. Eu explico, "Clownstrofobia" na verdade é uma remontagem da primeira peça de teatro que eu dirigi: "Cadeiras Proibidas". A idéia de remontar o "Cadeiras..." surgiu quando eu e o Carlos Cipriano remontamos dois quadros do espetáculo para o Fórum de Cultura na praça Universitária. Em seguida, fomos convidados para uma apresentação em outro fórum, dessa vez em Catalão. Convidamos a Natasha e finalizamos o espetáculo. Em menos de um mês estava formado o Grupo Trupic@o e estreamos na "I Zabriskie Mostra o Teatro". Este grupo é minha maior alegria, porque ele não foi premeditado, nem previsto, e agora está se estruturando; o Carlos deixou o grupo e além de mim estão a Natasha, o Rafael (de Castro) e o Murillo (Vieira).

ENTREATOS- Seu projeto atual "Criaturas Lânguidas", baseado na obra "Um sopro de vida" de Clarice Lispector, propõe o questionamento da existência humana sob a ótica vanguardista. Muitos diretores buscaram essa vanguarda, mas conseguiram apenas mostrar trabalhos repetitivos e com pouca originalidade. Você não acha que atualmente é difícil ser original?

SANDRO- Com certeza. Eu também estou correndo o risco de ser apenas mais um e não conseguir nada além do que os outros já conhecem. A originalidade resulta de um processo histórico, se você não consegue assimilar o que já foi feito como é que vai construir algo novo? A História não é fragmentada, ela é um processo.

ENTREATOS- Qual o seu comentário a respeito do espetáculo "Uma noite na taverna com Hamlet", apresentado pelos alunos de Iniciação Teatral do Zabriskie?

SANDRO- Original. Aqui no Brasil, você nunca espera ver Shakespeare montado por uma turma de estudantes, muito menos por adolescentes. Foi uma abordagem madura, crítica, mas sobretudo conservando a ousadia, a irreverência, essas características tão adolescentes e tão ricas, que muita gente ignora. E depois, o Teatro Elizabetano, não é uma linguagem de fácil assimilação e eles assimilaram muito bem, utilizando recursos bastante simples, despretenciosos como se fosse uma grande brincadeira e é.



Figura 25 - Reportagem do jornal *Entreatos*, publicada em fevereiro de 2000.

Nessa página recebe destaque um ator e diretor teatral que já trabalhou com o grupo, mas que atualmente não faz mais parte dele. Com o recurso da entrevista, esta segunda página contribui com a divulgação de artistas locais, discute sobre a situação política da produção teatral, sobre grupos de teatro goianos daquele momento, ao mesmo tempo, propondo um exercício de crítica teatral e discussão sobre estética. Já é aqui

explorada uma formação política e de uma área específica que, em outras reportagens de jornais eram apontada como necessária para o contexto artístico goiano.



Cavacos e Vavecos

Pintura, argila, gincanas, viagens fantásticas, artes plásticas, estórias, estórias e estórias... Ufa!!!! Essa turma não dá moleza! Diante de tanta criatividade e energia, como escolher o que vai ser apresentado? Esse é o dilema que se enfrenta na turma de crianças toda vez que se marca uma apresentação. Felizmente, pela qualidade da criação, a escolha nunca é errada, e desta vez eles escolheram: A múmia, As semi-deusas e A Fada.

Essas vocês não viram:

No segundo semestre foi apresentada às crianças, através de fantoches, a estória da Chiquinha Fofoqueira, que rendeu versões criativas e bem-humoradas do livro de Ruth Rocha.

Também foi muito divertido trabalhar com o tema "Animais", que integrou os diversos recursos possíveis para se trabalhar teatro com crianças, como música, fábulas, desenhos, jogos e até uma sessão especial de slides que apresentou telas de artistas famosos relacionadas com o tema. E finalmente, foi apresentado o tema Mitologia Grega que resultou na criação das peças já citadas. Os atores que quiseram tiveram a oportunidade de se apresentar para uma platéia de crianças, no projeto de atividades lúdicas realizadas no sábado. Além disso a garotada usou e abusou dos figurinos...

Expediente

Entreatos, um órgão interno de divulgação do Zabriskie teatro escola
Rua 148 n° 248 - Setor Marista, tel/fax 242 1542
E-mail- fidelis@persogo.com.br
Textos: Ana Cristina Evangelista, Célia Kol, Marcus Fidelis e Natasha Witkowski - Arte: Marcos Amaral
Lotufo - Fotos e ilustrações: Arquivo, Paulo Caetano



Quanta energia!

O projeto de realizar junto com os alunos uma pesquisa sobre a Idade Média foi coroado com o sucesso da apresentação final da peça que analisou de maneira descontraída trechos da peça Hamlet. Sob o título "Uma noite na taverna com Hamlet", a moçada da turma da turma de 2ª e 4ª teve a oportunidade de mostrar no palco do Zabriskie o resultado de um ano cheio de atividades, que envolveu muito trabalho corporal, improvisos e leitura. É bom destacar a integração do grupo que além de favorecer os resultados no palco, promoveu ótimas amizades que se estenderam para além da escola. Valeu Turma!

Que Festa!

Foi a maneira que a moçada da Turma de 4ª escolheu para encerrar o ano de 99 aqui no Zabriskie.

Com a apresentação da peça "A Festa" a turma colocou em discussão temas que têm sido de interesse de adolescentes e pré-adolescentes, como: moda, namoro, drogas e autonomia. E, é claro, a apresentação culminou com uma festa gostosa de confraternização entre as alunas-atrizes e a platéia.

E não foi só isso. Antes, a turma já tinha apresentado "Quem tem medo de dormir?" para uma platéia muito especial, durante as atividades lúdicas nos sábados promovidas pelo Zabriskie para crianças. Parabéns!



Figura 26 - Reportagem do jornal *Entreatos*, publicada em fevereiro de 2000.

A terceira página, recheada com informações sobre as turmas dos cursos oferecidos no espaço, aponta preocupações com a orientação pedagógica dos cursos. É possível observar que os conteúdos trabalhados nas aulas estavam envolvidos em um

projeto, no qual eram exploradas diferentes manifestações culturais que permitiam, ao mesmo tempo, conhecer mais sobre o conteúdo trabalhado e explorar maior variedade de situações propulsoras de cenas, fossem elas jogos, músicas ou outras mais.

O grupo teve destaque em jornais de circulação nacional, se inserindo na mídia do eixo Rio São Paulo, como é o caso do registro a seguir, que trata de uma reportagem publicada num jornal cuja tiragem atual é de 140 mil exemplares.

GAZETA MERCANTIL Terça-feira, 6 de novembro de 2001 Página 2

Zabriskie Teatro consolida projeto

Iniciativa para atrair público iniciada há dois meses vai ser ampliada no próximo ano

Dalton Costa de Goiânia

Uma média de 30,5% de ocupação, o que equivale a um público de 1.136 pessoas, é o resultado de dois meses de realização do projeto Pra Gostar de Teatro, desenvolvido pelo Zabriskie Teatro, um dos poucos espaços culturais mantidos pela iniciativa privada em Goiânia. O projeto, iniciado em setembro, tem como objetivo formar público para as produções locais e consolidar o teatro na cena cultural goiana.

Dentro da estratégia de formar público, o projeto colocou em prática uma coisa pouco comum na capital: espetáculos com temporadas mais longas. "É uma forma de fazer com que as pessoas tenham tempo de ver os espetáculos. Goiânia tem público para teatro, porém as pessoas só assistem produções com forte apelo comercial, em especial os espetáculos protagonizados por atores globais que vêm à Goiânia em rápidas temporadas de final de semana", diz Marcus Fidelis, que toca o teatro junto com a esposa, Ana Cristina Evangelista - ele como produtor, ela como atriz e diretora.

Nos dois primeiros meses do projeto foram apresentados quatro espetáculos do repertório do próprio Zabriskie, que conta com um grupo de 15 atores profissionais, a maioria oriunda da escola de formação de atores que funciona no teatro. A programação revezou textos clássicos e espetáculos infantis e juvenis em 31 sessões. Em novembro, entram em cartaz outros dois espetáculos: Médico à Força, de Molière, e Luas e Luas, de Ana Cristina Evangelista.

Ampliação

O resultado, até agora, segundo Fidelis, superou a expectativa. "Lançamos o projeto como um balão de ensaio para ver como seria a reação do público goianiense e, sem divulgação maciça nos veículos de comunicação, conseguimos trazer um número grande de pessoas", comenta. O bom desempenho levou o Zabriskie a ampliar o projeto para o ano que vem. Já aprovados pela Lei do Mecenato, que oferece incentivo fiscal na forma de dedução no Imposto de Renda às empresas que investem em cultura, dois dos espetáculos do Projeto Pra Gostar de Teatro já estão em fase de captação de patrocínio.

Orçados em R\$ 129 mil e R\$ 132 mil, respectivamente, os espetáculos Que Apetite!, voltado para o público infantil, e Fashion... Ser ou Não Ser, destinado ao público juvenil, serão apresentados em 40 sessões cada. Oito apresentações serão abertas ao público, com preço popular de R\$ 5,00. As outras 32 serão sessões fechadas para escolas. Para as escolas públicas, as apresentações serão gratuitas, e para as escolas particulares o preço será subsidiado, no valor de R\$ 2,00. Nos dois casos, o transporte está incluído.

"Com isso, estaremos dando um passo adiante na formação de público para teatro em Goiânia, já que estaremos atingindo crianças e adolescentes que muitas vezes nunca estiveram dentro de um teatro", afirma, lembrando que no aspecto educativo o Zabriskie, cuja capacidade é para 120 espectadores, é muito mais propício para que as crianças e adolescentes desenvolvam o gosto pelas artes cênicas do que grandes teatros, onde cada espetáculo vira uma grande confusão devido ao número de crianças em cada sessão.

(dcosta@gazetamercantil.com.br)

Maturidade aos oito anos

O Zabriskie iniciou suas atividades em 1993. A princípio funcionava no formato café-teatro. A partir de 1996, passou a funcionar como casa de espetáculos e escola de teatro para crianças e adolescentes. Em 1998, o espaço foi totalmente reformado, com assessoria do Centro Técnico de Artes Cênicas da Funarte, passando a oferecer condições técnicas adequadas a um teatro de pequeno porte, como palco italiano, camarim com banheiro, cabine técnica, foyer, bilheteria, isolamento acústico e sistema de ar condicionado central e instalações adaptadas para deficientes físicos.

Ao longo dos últimos oito anos, o Zabriskie co-produziu cerca de 60 espetáculos profissionais apresentados na casa por diversos grupos e diretores. Em 1999 idealizou o Projeto Teatro Cidadão que, com o patrocínio do Banco do Brasil, levou o espetáculo Concessa Tecendo Prosa, com Cida Mendes, a 10 cidades do interior de Goiás, atingindo um público de cerca de 4 mil pessoas. Também estruturou e teve sob sua responsabilidade a produção internacional da Quasar Cia de Dança, de 1997 a 2000. Nesse período, organizou três turnês da companhia nos Estados Unidos, e um na Europa.

Figura 27 - Reportagem do jornal *Gazeta Mercantil*, publicada no dia 06 de novembro de 2001.

Ao dizer do projeto da formação de público, a reportagem do goiano Dalton Costa faz referência ao grupo de teatro formado pelos estudantes dos cursos do Zabriskie com um repertório que busca auxílio em leis de incentivo para realizar apresentações não apenas em seu espaço sede, mas também em escolas públicas e particulares. Assim, se

antes percebia uma limitação de alcance de público, o que levava o grupo a ser visto como algo distante, destaco que, contar com formas de incentivo promovidas por iniciativas governamentais viabiliza o acesso ao teatro de um grupo social que, até então, tinha pouco acesso às produções do grupo estudado.

Além dos registros já citados, que permitem ter uma imagem tanto da história



quanto das várias formas de atuação do Zabriskie, com a difusão da internet, o site passa a ser um veículo virtual de memória do grupo. O próximo documento foi extraído da internet, trata-se da página inicial do site do grupo Zabriskie. São usadas duas imagens para que seja possível abordar uma das diferenças dessa fonte em relação às já citadas.



Figura 28 – Imagem do site www.zabriskie.com.br
Página inicial do site do Grupo Zabriskie em agosto de 2009.

segunda metade do século XX.

Variadas formas de registros perpetuam, dessa forma, diferentes imagens do grupo. Seja como proposta emergente, como grupo de pesquisa, como trabalho de alcance nacional, ver o Zabriskie por esses vários registros permitiu notar que modificações percebidas no decorrer da história do grupo também estão expressas nos rastros de memória por ele deixados.

Chamo a atenção para a parte superior das duas imagens, em que aparece o nome do grupo: são imagens diferentes presentes no mesmo site. Trata-se de um clipe, em que se sucedem fotos de peças, para mostrar os espetáculos que o grupo tem no repertório. Logo, além dos recursos gráficos, temos elementos em movimento no próprio documento, aspecto próprio das tecnologias de comunicação da

Além desses registros do grupo que lhe permitem ser lembrado de diferentes maneiras, cada um reforçando um aspecto diferente, existem também os elementos de memória da peça *Luas e luas*. Serão esses outros elementos de memória que serão analisados nesse momento.

3.2 - Os sinais de uma cena

A peça *Luas e luas* fica como recordação de diferentes formas, desde lembranças de ensaios por parte dos integrantes do grupo, passando por materiais de divulgação, pelos registros de apresentações, como fotos e filmagens, até chegar em recordações do público.

Vou começar por um dos primeiros folders de divulgação, de quando a peça ainda era feita pelos alunos dos cursos:



Figura 29 - Folder de divulgação. Data de 01/07/1995. À esquerda a última página e à direita a capa.

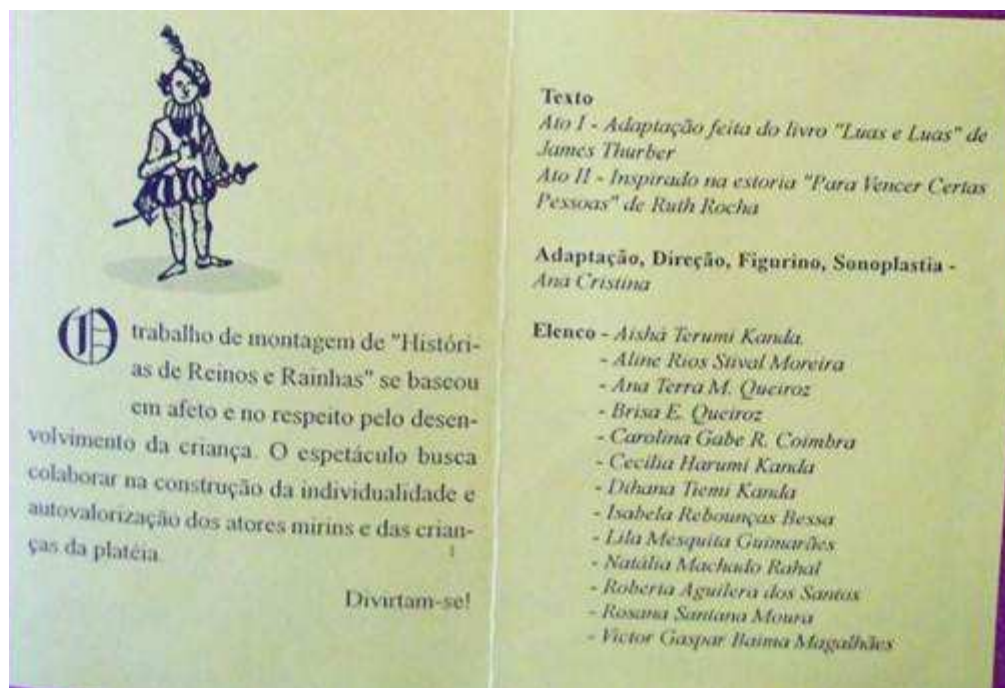


Figura 30 - Folder de divulgação. Data de 01/07/1995. À esquerda primeira página interna e à direita a segunda página interna.

Neste folder de divulgação podemos observar que a capa e a primeira página interna trazem informações no código escrito bem como em imagens, possuindo dados gerais sobre a apresentação a ser realizada. Já as duas últimas páginas têm apenas escrita com questões mais detalhadas. Além das informações contidas nos códigos, são usados recursos gráficos que dizem tanto quanto as palavras, porém solicitam o domínio de conhecimentos que vão além da decodificação delas para a apreensão da mensagem comunicada.

É um arquivo que mostra, com imagens e escrita, a proposta de uma obra feita por crianças, para ser apresentada para crianças. Nas gravuras estão presentes personagens de várias histórias infantis, trazendo a lembrança de brinquedos jogados, uma imagem que pode ser interpretada como: ali esteve uma criança brincando que agora não está mais. Esses brinquedos convidam o público a comparecer ao teatro do Zabriskie e retomar a brincadeira outrora abandonada. É um registro que, além de mostrar elementos da obra que era encenada em 1995, mostra uma relação de sedução e conquista. Por meio da escrita e de imagens, o grupo se aproxima do público e o convida para assistir suas apresentações.

Após esse primeiro momento da peça, quando a obra já é encenada pelos atores do grupo, começo a falar dos rastros deixados até o momento, nas falas dos atores sobre a criação dos personagens que guiam a história, sobre o Juca Mole e a Ana Banana. Ao falar

do processo de desenvolvimento dos dois palhaços, tanto Alexandre Augusto quanto Ana Cristina Evangelista têm a peça *Luas e luas* como um marco:

Alexandre: Eu acho que o *Luas e luas* tem uma grande responsabilidade nisso, porque foi através dele que a gente foi testando, foi através dele que a gente saiu do roteiro e fez coisas que aparentemente estavam fora, né, do que seria a peça. Mas foi aí que a gente descobriu [...].

Ana Crsitina: Foi o *Luas e luas* que foi motivo de debate quando vieram pessoas de fora como o Kill Abreu, o Luiz Fernando [...] Ramos e o Ney Vesentini, eles assistiram o *Luas e luas* numa versão que era a que a gente tava testando como é que é que seria essa relação dos palhaços e... nessa época, foi que a gente resolveu assumir a coisa dos palhaços [...].²⁸⁰

Na fala dos dois atores fica claro que, além do fato de as personagens *clowns* ser um fator marcante na história da peça, como já foi destacado em outros momentos, o fato de poder desenvolvê-las nesta encenação também a tornou um marco para os personagens e para os dois atores. Ao encená-la eles puderam alcançar novos momentos em sua experiência de atuação, puderam se colocar a prova diante do olhar de pessoas externas ao grupo, foi uma peça em que eles arriscaram pesquisar coisas que estavam fora do roteiro e, por isso, permitiu ao grupo passar para outro estágio, para o momento de reconhecimento de dois personagens que, a partir de então, seriam referência para aqueles que conhecem o trabalho do Zabriskie. Ana Cristina afirma ainda que:

Hoje, com a história que o *Luas e luas* tem e que ele... aí é a partir dele quando a gente viu o que que tava construindo [...] é que a gente foi descobrindo como modificar todas as outras histórias [...] Foi o *Luas e luas* na verdade que nos mostrou a relação dos dois palhaços e portanto a relação dos dois palhaços passou a influenciar todas as... todos os outros títulos.²⁸¹

A peça torna-se também, um marco para a história de todo o repertório que o grupo tem para o público infantil e adulto, pois foi a partir da pesquisa nela desenvolvida que foram reelaboradas todas as outras histórias, pensadas agora sob a perspectiva de dois narradores que jogam de viver o que estão contando, tendo uma relação diferente daquela em que os próprios personagens vivem as cenas.

Os jornais locais também mostram a presença dos personagens Juca Mole e Ana Banana, como é mostrado na imagem da reportagem ao lado a seguir.

²⁸⁰ AUGUSTO, Alexandre. *op. cit.* 29/09/2010.

EVANGELISTA, A. C. *op. cit.* 29/09/2010.

²⁸¹ *Idem, ibidem.*

Ainda que na escrita não seja feita referência a esses personagens, a imagem mostra uma rainha cuja maquiagem desvenda uma personagem que está por trás.

Magazine

GOIÂNIA, domingo, 21 de maio de 2006

O Popular

NACIONAL DE ORQUÍDEAS, NO SALÃO PAROQUIAL DE PIRACANJUBA.

ACONTECE

INFANTIL

Zabriskie



TEATRO NO PARQUE
O espetáculo *Luas e Luas* é atração gratuita do anfiteatro do Bosque dos Buritis hoje, às 10 horas. Encenada pela Cia. Zabriskie, a peça (foto) gira em torno de uma princesa doente que pede a lua de presente. O foco vai para histórias lúdicas e figuras que permeiam o imaginário infantil. A trilha sonora original é um dos destaques. No evento, que integra o projeto Teatro na Rua, a platéia vai receber material gráfico criado por Paulo Caetano e Marcos Lotufo. Informações pelo telefone 3093-5542 ou no endereço www.zabriskieteatro.blogspot.com.

Figura 31 - Reportagem do jornal *O popular*, publicada no dia 21 de maio de 2006.

Já a reportagem seguinte, que certamente se trata da mesma apresentação, traz na imagem a referência aos dois palhaços, ainda sem nenhuma caracterização de outros

personagens. Na escrita também o foco é direcionado para a presença desses personagens na encenação já realizada.



Figura 32 - Reportagem do jornal *O popular*, publicada no dia 22 de maio de 2006.

A chamada “Alexandre Augusto e Ana Cristina Evangelista se preparam para virar Juca Mole e Ana Banana, em peça encenada no Bosque dos Buritis. Veja como foi o domingo dos goianienses” mostra um segundo olhar do mesmo jornal após realizada a encenação. Se na primeira reportagem o foco estava na história que aconteceria, a de “uma princesa doente que pede a lua de presente”, nesta segunda, os dois palhaços estão no centro da discussão. Os atores se transformam naqueles para realizar a encenação.

A mesma mudança já descrita pelos atores em outros momentos, ao afirmarem que, na atuação, o foco nos personagens e na história passou para os palhaços e como esses se relacionavam com o que estavam contando, também foi percebida nas reportagens do jornal. O que mostra que, um olhar de outro, ainda sem intenção de tecer uma crítica da obra encenada, consegue perceber a importância dos personagens externos à trama original para esta proposta de encenação. O que é dito nessas duas reportagens torna-se um registro que permite ver, no que lhe está implícito, elementos que também permanecem na memória do grupo já manifestos em outros momentos.

A recordação do processo de escrita do roteiro a peça também é um elemento que marca bastante a relação dos atores com a obra. Sobre a escrita do texto, as entrevistas trazem o seguinte registro:

Ana Cristina: No início, na verdade, eu tava muito próxima do livro mas com outras soluções na verdade porque não tem todos os personagens mas eu tava tentando ser mais próxima, né. A solução é que era outra, a conclusão do conflito [...] e era com a Cida, né, que eu fazia, certo... Aí

quando eu resolvi passar para o grupo Zabriskie fazer a princípio tinha o Alexandre, a Juliana, a Natasha que revezavam nos papéis. [...] Tinha um texto. Agora a partir do momento que virou Juca Mole e Ana Banana que iam contar aquela história, aí a gente partiu desse texto, certo, pra...

Alexandre: Ele foi modificado em função da relação...

Ana Cristina: Ele foi totalmente modificado em função da relação, aí virou outra coisa e de uma certa forma mantém relação com o texto original, mas modificou totalmente. Porque a relação dos palhaços se tornou mais importante do que a história da princesinha que queria a lua. O foco já não era mais contar uma história de uma princesinha que queria a lua. O foco era mostrar a relação desses dois palhaços, certo..., e esses dois palhaços, brincando de fazer uma história, né, de ser rainha, brincando de ser um conselheiro sabe... e brincando com a boneca [...] Então foi uma coisa que na verdade foi totalmente modificada pela relação que nós descobrimos entre os dois palhaços, entre o Juca Mole e a Ana Banana. E já dentro dessa nova relação, porque na anterior, né, em que os papéis de augusto e branco estavam invertidos ainda, ainda ficava próximo muito próximo do... ainda era texto...

Alexandre: Os personagens, eles perderam muito a força no sentido de que, né, antes, pelo menos pra mim, que fazia todos os personagens, eu participei da época em que eu fazia os personagens, num tinha essa coisa [...] e pra mim é muito diferente porque eles perdem né, muito a força em características que antes eram muito importantes pra mim que como eram vários eu tinha que fazer um diferente do outro. Então a voz, o jeito de andar [...] e aí agora não. Às vezes tem o conselheiro que ele fala com sotaque às vezes no meio do negócio eu já não tô mais falando com o sotaque porque ...

Ana Cristina: É porque agora é o Juca Mole brincando de fazer, então são as características do Juca Mole brincando de fazer o conselheiro [...].²⁸²

Nesse relato sobre a construção do roteiro destaco tanto marcas que ficaram para os dois atores desse momento quanto como a forma de contar também mostra o que está sendo narrado. Num momento inicial, ao falar de quando Ana Cristina assumia o papel de elaborar o roteiro ela é a que mais tem recordações. Comenta da proximidade de sua dramaturgia com a história literária que, mesmo com soluções diferentes, ainda permanecia muito fiel à obra de inspiração. O que continua desde a Cida Mendes até quando Natasha e Alexandre entram para o grupo e ainda permanece o foco na história.

Uma mudança na recordação desse processo e na elaboração do roteiro que também se manifesta no andamento da entrevista acontece quando os *clowns* são assumidos como narradores. Antes que Ana Cristina terminasse a primeira afirmação sobre a mudança, Alexandre Augusto também assume o discurso. Ao que o roteiro passou a ficar em função da relação de Juca Mole e Ana Banana os dois atores passaram a agir diretamente na elaboração do que era apresentado em cena.

²⁸² *Idem, ibidem.*

A história que antes falava de uma princesa passa a ser de dois palhaços que interagem contando uma história, que brincam de ser os personagens. Nessa brincadeira, o rigor de permanecer representando a rainha ou o conselheiro dá lugar a liberdade de transitar entre o ser e o deixar de ser, tal como brincadeira de criança, que ao mesmo tempo em que a filhinha olha para aquela que faz a mãe diz “mãe não usa bico, só filha,” elas continuam naturalmente, fazendo seus comentários e sendo personagens, sem perder a magia do faz de conta. Essa liberdade é um dos elementos que permitem a mudança do foco na obra encenada, mudança esta percebida tanto nas reportagens acima como pelos atores, como é aqui relatado.

Em outra entrevista Alexandre afirma ainda:

Olha, geralmente a gente faz o texto é... em cima do roteiro, do roteiro antigo e foi pegando entendeu? Primeira versão na primeira e foi ... assim que terminava uma temporada ou um projeto a gente rabiscava muito o texto antigo e ia passando a limpo. Então todo mundo eu acho que chegou a digitar alguma coisa, escrever alguma coisa, [...] a gente rabiscava o texto e depois digitava.²⁸³

Essa fala mostra também um roteiro que é construído na relação com o público. A reconstrução que acontece naturalmente com a cena, que se modifica a cada apresentação, acontece com a elaboração do roteiro da peça *Luas e luas*. A liberdade de poder registrar no roteiro o que tinha sido descoberto em apresentação permitia a cada um ser um pouco autor do roteiro.

Outro recurso usado na pesquisa que permitiu vir a tona lembranças da elaboração do texto foi a apreciação das filmagens, como pode ser percebido na fala de Ana Cristina:

Mas a gente tem feito assim: apresenta, né um espetáculo, principalmente quando a gente estreia, aí a gente estreia... surgem coisas na apresentação aí acaba a arrumação e tal eu corro lá no computador e anoto algumas coisas que foram descobertas em cena [...]. Ao decorrer dessa várias apresentações depois da estreia eu vou anotando as coisas que a gente descobre em cena, né, e tal, quando a gente vê... é todo o texto [...]. Mas nem sempre a gente anota né...²⁸⁴

Alexandre e Ana Cristina fazem a mesma afirmação em momentos diferentes, o que reforça a recordação de uma dramaturgia que foi construída com a plateia. O roteiro

²⁸³ AUGUSTO, Alexandre. *op. cit.* 29/09/2010.

²⁸⁴ EVANGELISTA, Ana Cristina. Entrevista concedida a Ana Paula Teixeira no dia 24/11/2010.

da peça, sendo construído dessa forma, tornou-se também um documento de memória para o grupo. O que certamente poderia ser perdido de uma apresentação para outra passa a ser arquivado no roteiro.

Ao falar sobre as formas de memória ligadas à escrita Le Goff afirma que uma

Forma de memória ligada à escrita é o documento escrito num suporte especialmente destinado à escrita [...]. Mas importa [...] salientar que [...] todo documento tem em si um caráter de monumento e não existe memória coletiva bruta.

Nesse tipo de documento a escrita tem duas funções principais: ‘Uma é o armazenamento de informações, que permite comunicar através do tempo e do espaço, e fornece ao homem um processo de marcação, memorização e registro’; a outra, ‘ao assegurar a passagem da esfera auditiva à visual’, permite ‘reexaminar’, reordenar, retificar frases e até palavras isoladas” [...].²⁸⁵

Assim, um evento efêmero como a encenação teatral, pode ter uma fonte segura para manter os elementos possíveis de serem transcritos como as falas dos personagens e as marcações e, ao mesmo tempo, permite aos atores alterar o registro anterior e reter informações importantes para a realização das próximas apresentações.

Outro registro que permite que sejam guardadas formas diferentes de registros da peça é o portfólio, que foi elaborado para enviar a editais de seleção, para promover e vender a peça. Um registro de memória manipulado pelos integrantes do grupo. Ao ser questionada sobre as datas de estreia dos espetáculos Ribeiro afirma: “Eu sei... eu faço o portfólio do grupo eu sei”²⁸⁶. Logo, a própria recordação que os integrantes tem é influenciada pelos registros e pelas necessidades colocadas ao grupo para se manter em circulação. A memória vivenciada é alimentada pela memória documentada.

Essa maneira de alimentar a memória prática também utiliza-se das filmagens. Ainda que essas não tenham sido assistidas com intenção de reelaborar o que tinha sido feito, alguns integrantes sentiam necessidade de revê-la para recordar momentos da peça, texto...

Alexandre: Eu só assisto quando é necessário pra estudo mesmo. Pra corrigir, pra ver como é que tá, pra lembrar, mas por assistir, eu não assisto, só quando é necessário mesmo.

Cecília: Eu também não gosto de assistir não.²⁸⁷

²⁸⁵ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. In.: Enciclopédia Einaudi, vol. 1. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990. p. 11. p. 432-433.

²⁸⁶ RIBEIRO, C. *op. cit.* 29/09/2010.

²⁸⁷ AUGUSTO, Alexandre. *op. cit.* 29/09/2010.

São guardadas também, recordações dolorosas das várias fases da peça *Luas e luas*. Inclusive uma dessas feridas foi deixada pelo fato de eles decidirem organizar a peça a partir da relação dos dois palhaços e levarem para o festival de Barão Geraldo para ouvir de outras pessoas opiniões sobre seu trabalho.

O comentário foi uma coisa de 15 minutos, absolutamente destrutivo²⁸⁸, que eu deixasse esse e fizesse outro [...]. E aí nós que já tínhamos um monte de dúvidas, né, desistimos. Foi isso que aconteceu. [...] Mas isso assim eu aprendi pra vida também, isso. A gente tem que ter mais autoconhecimento, a gente tem que se conhecer melhor. Pra gente também não se colocar em situações, desnecessariamente, esperando aprovação do outro pra uma coisa que você traz e que você mesmo tá dando valor [...]. Depois disso aí, [...] a gente ainda inscreveu no Festival de Blumenau, tem uma mulher que tá assistindo aí que achou ... ficou encantada com essa apresentação [...] Que quando nós nos inscrevemos no festival fomos selecionados por indicação dela. Só que depois dos comentários destrutivos eu mudei essa versão [...] e fiz outra. [...] Nossa! Foi um fiasco! A professora [que tinha assistido em Campinas e tinha indicado para o Festival de Blumenau] virava e falava: Vocês acabaram com o espetáculo de vocês, vocês mataram a alma do trabalho de vocês [...]. Na hora que foi pra eu falar eu peguei e falei assim: Olha eu quero agradecer demais, todas as críticas que foram feitas, [...]. A gente resolveu repaginar todos, reformular todos os espetáculos assumindo esses espetáculos como repertório do Juca Mole e Ana Banana. E quando a gente começou isso a gente se deu os narizes de novo.²⁸⁹

A recordação da importância da relação dos dois palhaços para a peça *Luas e luas* tem momentos dolorosos, devido aos quais Juca Mole e Ana Banana quase deixaram de existir. A seguir, registro da apresentação na qual o grupo sofreu a crítica que abalou a



Figura 33 - Foto da apresentação realizada em Barão Geraldo em 2005.

proposta dos dois palhaços como narradores:

Nesta foto estão presentes os narizes de palhaço, mas como se tratava de um pesquisa inicial de como seriam os dois palhaços narrando, alguns elementos percebidos na apresentação realizada atualmente não estão presentes. É o caso

RIBEIRO, Cecília. *op. cit.* 29/09/2010.

²⁸⁸ Nesse comentário Ana Cristina ouviu que o que eles faziam não tinha nada a ver com a máscara do *clown*, que a peça excluía as crianças que não participavam das cenas no palco e que, por isso eles deveriam deixar aquela proposta.

²⁸⁹ EVANGELISTA, Ana Cristina. Entrevista concedida a Ana Paula Teixeira no dia 12/11/2010.

dos chapéus, do figurino (que é diferente deste), a forma dos narizes e, até mesmo a própria atuação, como foi discutido ao analisar as filmagens.



Figura 34 - Foto da apresentação realizada em Blumenau em 2005.

Diante da crítica recebida em Barão Geraldo, o nariz de palhaço foi retirado, os figurinos foram reelaborados, a peça passou a ser representada por três pessoas, como pode ser observado na foto ao lado. Alexandre desistiu de atuar na peça e participou dessa apresentação como contrarregra.

Essas recordações tinham sido apenas comentadas anteriormente, sem muitos detalhes, sendo que o relato detalhado só veio à tona enquanto assistíamos à filmagem do ano de 2005. A imagem permitiu que fossem retomados momentos que eram dolorosos e que, por isso, o grupo não se sentiu bem em trazer em outras entrevistas ou talvez, não lembraram como algo importante de ser destacado.

Num outro dia, no momento de apreciação da filmagem de 2006, eles perceberam o quanto aquela filmagem estava diferente da forma que fazem atualmente. Mesmo já fazendo parte da nova configuração, algumas coisas tinham sido alteradas.

Ana Cristina: **Aí foi quando a gente estreou praticamente essa nova versão [...].**

Alexandre: Nem tinha sapato ainda! [...]. Nem chapéu num tinha! [...].

Ana Cristina: Pois é oh! A gente num tá nem com os sapatos nem com os chapéus, que são, na verdade o que a gente diz: a gente pode trocar o que for, né... assim, mas o chapéu e o sapato... tem que ser algo presente, a identidade. Chapéu, nariz e sapato são as identi... o que dá identidade pro Juca Mole e pra Ana Banana. [...] Daí a coisa já amadureceu, já tá mais firme.²⁹⁰ [Grifo meu.]

Vem-me à lembrança um processo que, de certa maneira, relaciona a imagem à recordação de uma ordem dos fatos. Tal como Simônides, após o desabamento do teto de uma casa, identificou os cadáveres pela ordem em que estavam sentados²⁹¹, as imagens da filmagem permitiram que Ana Cristina retomassem o momento da história do grupo em que a peça foi apresentada. Foi pela ausência dos chapéus e dos sapatos que ela pôde afirmar

²⁹⁰ AUGUSTO, Alexandre. Entrevista concedida a Ana Paula Teixeira no dia 24/11/2010. EVANGELISTA, Ana Cristina. *op. cit.* 24/11/2010.

²⁹¹ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

A boneca é outro elemento de memória. Foi criada exclusivamente para a peça e traz várias recordações no momento da apreciação das filmagens.



Figura 38 - Foto da apresentação realizada em Blumenau, em 2005.

Natasha: Ela tem esse nariz mas ela é ótima! [...]

Ana Cristina: [...] Porque tem isso também, né! Essa boneca foi uma boneca que... a Rosi Martins fez pra gente [...] e eu encomendei [...] falei só que ela tinha que ser uma princesa, tinha que ter uma coroinha e tal e... era pra essa peça. E ela tava aí assistindo nesse dia [...]. Quando ela veio entregar a boneca ela era muito bem feita mas ela tem as características do que a gente chama no interior assim, de bruxas de pano. Aquelas bonequinhas que a gente brincava com elas e tal que mãe fazia e que obviamente elas não tem assim o aspecto Bonecas da Estrela. [...] Só que ela é muito feia. [...] Aí o Alexandre não se contém. Toda vez que eu tiro a bendita da boneca do baú ele olha pra ela ele tem que falar que a boneca é feia. [...] E aí como ela virou a boneca da Ana Banana, não é a princesinha do *Luas e luas*, é a boneca da Ana Banana, aí no *Segredos* essa boneca aparece e ele critica o nariz da boneca também.²⁹³

Ver a boneca é retomar o momento da necessidade de tê-la para a peça, quando de sua encomenda, as impressões da primeira vez que a viram, percepções motivadas pela sua imagem, lembranças de coisas da infância. Essas impressões são retomadas tanto no momento em que a peça é apresentada, como foi declarado por Ana Cristina, quanto ao que a filmagem é apreciada pelo grupo. A boneca tornou-se tão marcante que passou a fazer parte da vida da personagem da personagem Ana Banana, sendo levada também para o outro espetáculo, o *Segredos*.

O último documento (ao lado) a ser discutido como vestígio de memória é o programa atual da peça. Ele é um objeto construído pelo grupo, com

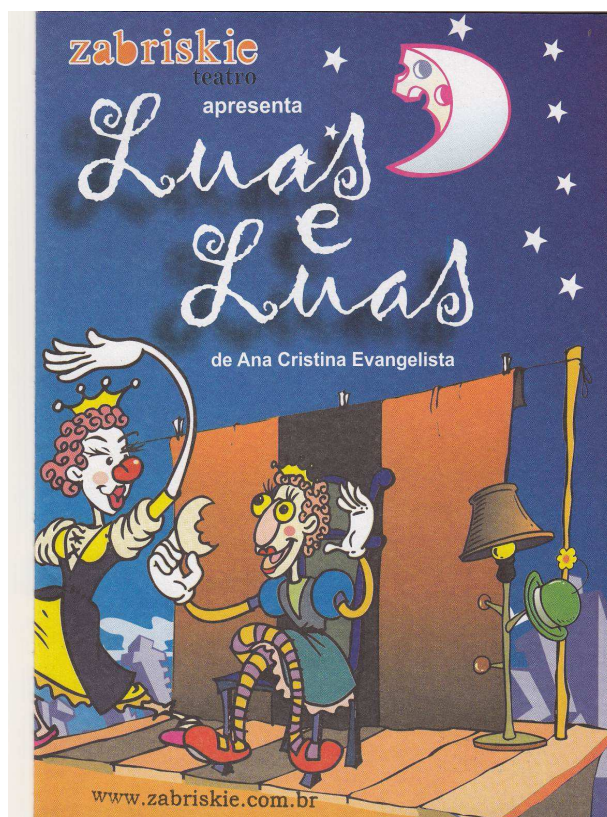


Figura 39 - Programa da peça *Luas e luas*, 2011, p.1.

²⁹³ EVANGELISTA, Ana Cristina. *op. cit.* 24/11/2010. ...
WITKOVSKI, Natasha. Entrevista concedida a Ana Paula Teixeira no dia 24/11/2010.

suas percepções sobre a obra e, ao mesmo tempo, com referências do que se espera de um olhar para a obra. Na primeira página tem-se uma reprodução estilizada do cenário, dos objetos de cena e dos personagens, que mais parecem bonecos de pano, tal como a princesa.

A segunda página traz três momentos da peça, um deles é a dobradura de avião, o protótipo de um foguete, feito pelo Cientista Real; a música da chegada de Juca Mole e Ana Banana, momento inicial; e parte dos dizeres do Bruxo Uxo. Uma maneira do espectador conhecer um pouco da peça antes do seu início, o que lhe permite identificar o que conheceu no desenrolar da cena e, ao mesmo tempo, uma recordação que permite manter esses trechos por mais tempo na memória daquele que assistiu.



Figura 40 - Programa da peça *Luas e luas*, 2011, p.2.



Figura 41 - Programa da peça *Luas e luas*, 2011, p.3.

Tal como a página dois, a terceira página tem momentos da peça aqui acrescidos de uma brincadeira de ilusão ótica. As duas páginas tem imagens de casas, prédios, muros, árvores e postes que lembram a imagem de uma cidade, imagens estas que não estão diretamente expressas na história, o que permite interpretar que parte dessas imagens mostra o que se deseja deste documento: que sejam levadas para fora do teatro, pelas ruas e outros lugares da cidade, recordações do que o público apreciar e participar durante a apresentação.

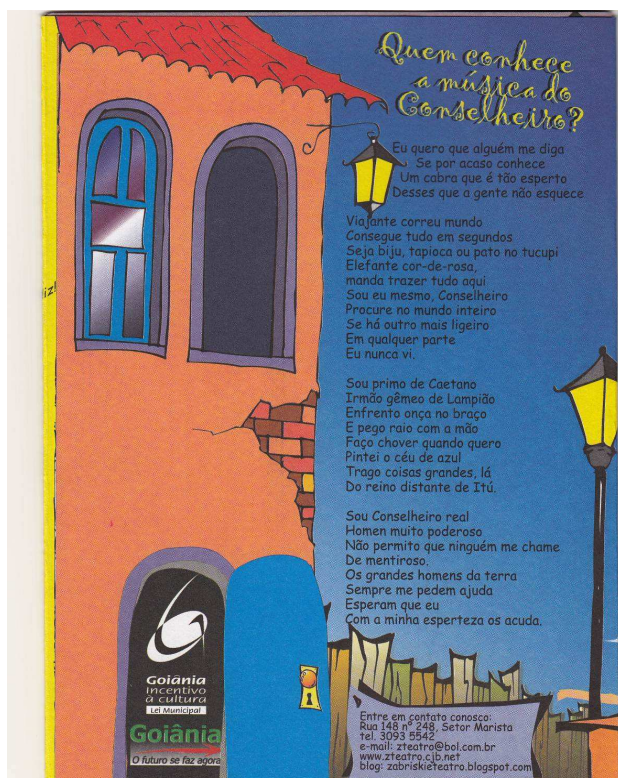


Figura 42 - Programa da peça *Luas e luas*, 2011, p.4.

Na quinta página, o objeto de desejo da história narrada, a Lua, ganha destaque de diferentes formas. Primeiro, há uma explicação sobre os nomes do segundo dia da semana, em diversas línguas, que é um dia dedicado à Lua. São então apresentados os diversos nomes que tem a segunda-feira nessas línguas. A seguir, aparece um jogo dos sete erros em que a figura usada corresponde à cena final da história, ou seja, momento em que a princesa tem a lua.

Na quarta página, além das imagens comuns às páginas anteriores e trechos da peça, encontramos informações sobre as fontes de recursos financeiros e contatos do grupo.



Figura 43 - Programa da peça *Luas e luas*, 2011, p.5.

A página seis mostra várias situações em que aparecem os personagens representados por Juca Mole. O Conselheiro com seu jegue, o Bruxo Uxo e o Mago próximos a um caldeirão com feitiços. Mais uma vez, a imagem da cidade é uma constante, reforçando a ideia da presença desses em espaços externos.



Figura 44 - Programa da peça *Luas e luas*, 2011, p.6.

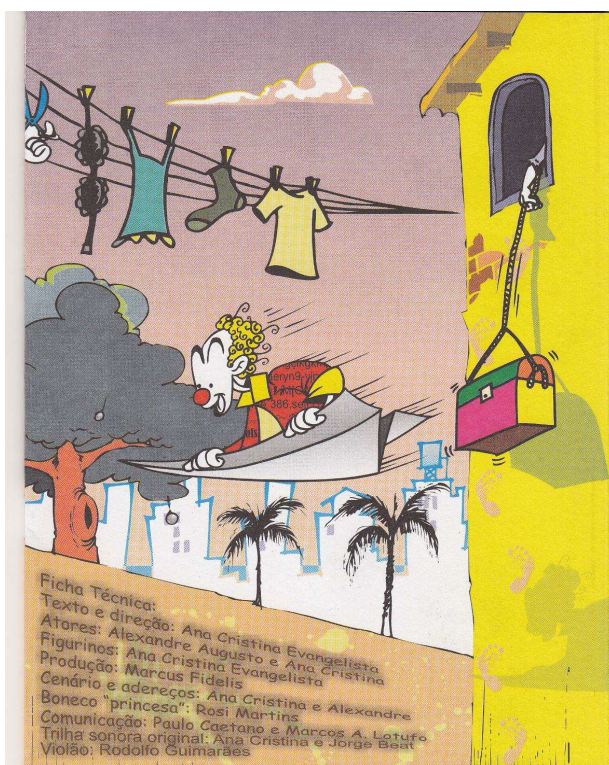


Figura 45 - Programa da peça *Luas e luas*, 2011, p.7.

Na penúltima página apresenta uma referência ao baú, um dos principais objetos de cena e também a ficha técnica da peça.

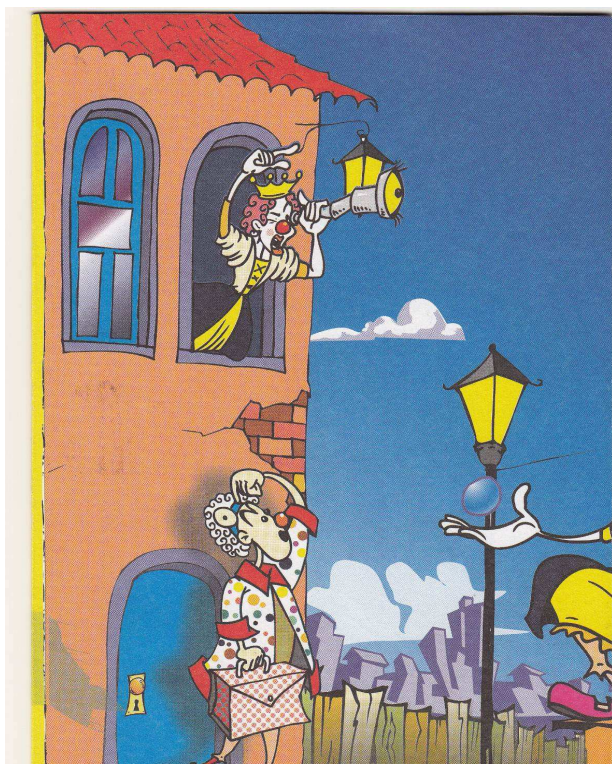


Figura 46 - Programa da peça *Luas e luas*, 2011, p.8.

Na última página, a presença do médico retomando uma das cenas iniciais. O espectador que recebe o programa, ao que termina de lê-lo, já diante do palco, é levado pelo próprio programa, a uma das cenas iniciais. Se a lua é famosa pelos mistérios do seu ciclo e sua relação com o tempo, a circularidade também está presente na arte deste desse último documento estudado, o seu final é o começo da peça.

Reportagens, fotografias, relatos em entrevistas, filmagens e todos os indícios²⁹⁴ aqui estudados mostram um grupo que tem sonhos, frustrações, conquistas, dificuldades. Que se inspira em conhecimentos seus e de outras épocas e contextos. Que constrói uma imagem artística e profissional que deseja mostrar. Que é percebido por outros em fatos que marcam sua existência.

Depois de histórias de outros lugares, histórias da obra estudada e as histórias das histórias que ficam, parto então, para fechar as cortinas da dissertação, finalizando com rastros que, certamente, levarão a outros caminhos com novos vestígios. Numa pausa para um próximo ato, encerro neste instante, um encontro que permitiu conhecer histórias de conceitos, discutir um pouco de como se faz e do que ficou, neste momento, como recordação da peça *Luas e luas* e de como ela me permitiu olhar para o grupo Zabriskie.

²⁹⁴ BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Do que vejo no inesgotável



O mundo é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável.

Merleau- Ponty

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do que vejo no inesgotável

De uma experiência que começou com o desejo de ser somente atriz e, agora, atuando como professora e atriz, vejo que, junto à pesquisa que realizei ao elaborar esta dissertação, o movimento do experienciar permite hoje, que eu tenha percepções que completam aquelas que tivera outrora, quando do início do desejo e do projeto do mestrado.

Vejo que, acima de ser professora ou atriz está o ser artista. Um ser artista que não se limita apenas a escolher uma obra e ensaiar um grupo de adolescentes para executá-la, ou a memorizar bem as falas e marcações de um dado personagem. Mas um ser que se permite respirar com o outro, ouvir, perguntar, duvidar, criticar, observar, acreditar, chorar, e todos os outros verbos de ação que podem oferecer experiência.

Diante da conclusão da escrita deste trabalho percebo esse período de dois anos e meio como um processo de aprendizado para a Ana Paula artista. Algumas experiências são imensuráveis, outras me proponho a pontuar aqui, sem me preocupar em categorizá-las como acadêmicas ou não, mas procurando perceber como se manifestam neste momento.

Conhecer o grupo Zabriskie como grupo e como artistas que organizam uma forma de mostrar sua arte para o público foi interagir com tensões e conquistas presentes na busca pelo alcance de um objetivo artístico. Nesse sentido, o olhar da história ajudou a organizar questões que, aparentemente, ferviam e precisavam de um método que contribuísse para a reflexão.

Perceber de maneira clara qual era meu objeto de pesquisa, quais eram meus documentos, quais referências podiam me ajudar, deu-me liberdade para organizar observações e reflexões que estavam soltas.

Destaco aqui alguns pontos que pretendo refletir sobre as observações que realizei até então, são eles: Zabriskie como grupo de teatro, o processo de formação profissional, processo de criação e elaboração de uma forma de expressão artística ou uma estética própria.

O grupo Zabriskie foi criado de um desejo particular, o que não o impediu de se constituir como grupo. Ao mesmo tempo, esse desejo particular que motivou a persistência, sem a qual, o objetivo seria mais difícil de ser alcançado, visto que transcorreram-se aproximadamente cinco anos, após a fundação, para que o grupo passasse a ter atividades com um elenco com maior período de permanência.

Um grupo de teatro geralmente precisa ter um membro com iniciativa e capacidade de conciliar as várias opiniões. Em certos momentos é preciso, diante de muitas ideias, parar, analisar o que é viável, o que não é, negar sugestões que contribuem menos para aquele momento, sem deixar de reconhecer a contribuição de cada um para chegar àquela conclusão. Pode ser que haja grupos que não necessitem desse membro referência, mas no caso do Zabriskie, Ana Cristina Evangelista, continua tendo esse papel de amarrar as direções a serem tomadas.

Pensar no funcionamento de um grupo, em sua gestão, na divisão de tarefas é outro aspecto que, no desenrolar das atividades, acontece coletivamente respeitando a individualidade de cada um. Os próprios membros do Zabriskie reconhecem que alguns têm afinidades para desempenhar determinado tipo de atividade. Perceber a habilidade de cada um e aproveitar bem sua contribuição é um caminho para organizar os deveres do dia a dia.

A formação dos participantes do Zabriskie aconteceu de maneira múltipla. Todos eles tinham experiências teatrais antes de entrar para o grupo. Isso contribui, de certa maneira, para que eles se unam por afinidades. Mesmo que alguns gostem mais de pesquisar a máscara do *clown* que outros, existem projetos e objetivos que unem todos num mesmo sentido. Nesse caso, as propostas de espetáculos para adultos têm a participação de todos e, quando há atores que estão fora de cena em algumas peças, estes contribuem com direção, produção, sonoplastia e outras tarefas que possam aparecer no decorrer do caminho.

A pesquisa foi um caminho indispensável para o grupo, seja pelas leituras realizadas, pelas oficinas cursadas, seja pelos debates, discutindo suas montagens, mas o essencial é o profissional se perceber em sua pesquisa para saber fazer escolhas e tomar decisões. Um dos exemplos que mostra a necessidade dessa consciência é o momento de fragilidade na experiência de apresentar a peça *Luas e luas* em Barão Geraldo e, em seguida, em Blumenau. Foram dois momentos em que as críticas abalaram muito as atividades do grupo. E as dificuldades encontradas só foram superadas, quando eles decidiram que realmente queriam continuar com aquela proposta, independente da opinião

de outras pessoas, era essa a maneira de expressão na qual eles queriam se aperfeiçoar. Por mais que vários grupos tenham as mesmas leituras e façam as mesmas oficinas, as experiências pessoais alimentarão a teoria dando um toque particular na encenação. Mais que a aprovação do outro, a identificação e entrega para a realização dão qualidade e presença à cena.

Hoje o grupo assume como forma de elaboração de alguns espetáculos a criação coletiva. Porém ressalto que, mesmo cada um contribuindo à sua maneira, com ideias e sugestões, a experiência mostra que o grupo precisa daquela pessoa que dê a palavra final. Como nas decisões que o orientam, a referência para organização dos espetáculos também é Ana Cristina Evangelista. Tanto que, mesmo admitindo que cada um participa da elaboração das peças, o nome da fundadora do grupo permanece como autora do roteiro e diretora da peça no programa atual distribuído nas apresentações de *Luas e luas*.

Atualmente o Zabriskie foi aprovado em projetos que garantem sua circulação e manutenção com o aprimoramento e a apresentação dos espetáculos. Sua preocupação com o desenvolvimento de cursos de teatro o aproxima das experiências de grupos como o Ventoforte e o Galpão. Dedicando-se à investigação cênica mostra o zelo que tem com o como fazer que é prática comum em grupos como o LUME. Dessa maneira o Zabriskie encontra-se inserido no cenário brasileiro do teatro de grupo, como pode ser percebido em suas participações em festivais e encontros teatrais.

Com tantos grupos de teatro tendo acesso às várias pesquisas realizadas atualmente, vejo que a proposta estética do Zabriskie se diferencia pelas referências do contexto no qual os atores vivem. Alguns elementos são comuns a atividades teatrais realizadas em outros espaços e épocas, como é o caso da máscara do *clown*, ou do teatro épico. Mas em debate realizado no dia 10 de abril de 2011, após uma apresentação da peça *Luas e luas*, a debatedora Maria Ângela Ambrosis afirma que, na primeira vez que viu o grupo pensou: o palhaço que eles fazem é diferente do que eu conheço.... Em conversas informais os membros do grupo também afirmaram que, estudaram o teatro do oprimido de Augusto Boal e quando foram assistir uma apresentação do grupo do diretor estudado, comentaram: nossa... eu imaginava diferente. Por mais que pesquisas sejam registradas, teorias sejam elaboradas, conceitos sejam delimitados, as experiências de vida dos artistas definirão suas interpretações e sua apropriação do que foi estudado. Quando o grupo consegue conciliar a sua maneira, experiência pessoal e pesquisas, sua forma de expressão passa a ter diferenças que a tornam particular.

Da mesma forma que uma peça de teatro é transitória e se modifica cada vez que é apresentada, as experiências do grupo Zabriskie se modificaram com o passar do tempo. Ressalto que minhas conclusões também são percepções de um momento específico. É como artista e pesquisadora que pretendo continuar a pesquisa e, com certeza, em outras situações terei percepções que não chegaram a ser registradas aqui, mas como qualquer documento tem um momento no qual se encerra, finalizo aqui esse registro de pesquisa. Fecho então as cortinas deste encontro com o grupo Zabriskie e com o mestrado, para esperar os próximos três sinais para reabri-las.

DOCUMENTAÇÃO

ARQUIVOS

Arquivo do grupo. Sede do Zabriskie.

Biblioteca da Universidade Federal de Goiás – (UFG).

Biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia – (UFU).

FONTES

1. Artigos em revistas

ABREU, Kil. A dialética das condições e a fatura estética no teatro de grupo. *Subtexto – Revista de teatro do Galpão Cine Horto*, v. 1, n. 5, Belo Horizonte, Argvmentvm Editora, 2008, p. 21-30.

BOLOGNESI, Mario Fernando. Circo e teatro: aproximações e conflitos. *Revista Sala Preta*, n. 6, São Paulo, ECA/USP, 2006, p. 09-19.

CAFIERO, Carlota. A arte de Luiz Otávio Burnier – em busca da memória. *Revista do Lume*, v. 1, n. 5, Campinas: Unicamp, 2003, p. 10-82.

CAMARGO, Robson Corrêa de. A crítica genética e o espetáculo teatral. *Gestos*, n. 43, abril, 2007, p.13-32. Versão revista e ampliada em dezembro de 2008 cópia em <http://ufg.academia.edu/RobsonCamargo/Papers/78081/A-Crítica-e-a-Crítica-Genética--Diálogos-sobre-o-entendimento-do-espetáculo-teatral->
<http://ufg.academia.edu/RobsonCamargo/Papers/78081/A-Cr%C3%ADtica-e-a-Cr%C3%ADtica-Gen%C3%A9tica--Di%C3%A1logos-sobre-o-entendimento-do-espet%C3%A1culo-teatral->

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. Conceptos y búsqueda de identidad. *Contraluz: estudios sobre artes escénicas*, maio, n. 1, Tucmuan - Argentina, 2008, p. 8 – 15.

CARREIRA, André. Teatro de grupo: a busca de identidades. *Subtexto – Revista de teatro do Galpão Cine Horto*, v. 1, nº 5, Belo Horizonte (MG): Argvmentvm Editora, 2008, p. 11-20.

CARREIRA, André. Teatro de grupo: diversidade e renovação do teatro no brasil. *Subtexto – Revista de teatro do Galpão Cine Horto*, v. 1, nº 4. Belo Horizonte (MG): Argvmentvm Editora, 2007. p. 21-30.

GAMA, Mônica. Quebra de contrato: transparência e opacidade do discurso historiográfico. *Criação & crítica*, n.4, São Paulo, USP, 2010, p. 249-257.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, v.8, n.1, Uberlândia, Edufu, 2006, p. 97-115.

NETO, Gordo. Teatro de grupo e grupo de teatro. *Subtexto – Revista de teatro do Galpão Cine Horto*, v. 1, nº 4, Belo Horizonte (MG): Argvmentvm Editora, 2007, p. 34-35.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto história*, n10, dez, São Paulo: PUC/SP, 1993, p. 7-28.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Teatro e trabalhadores: textos, cenas e formas de agitação no ABC paulista. *ArtCultura*, v. 7, n. 11, jul.-dez, Uberlândia: UFU, 2005, p.101-115.

PEREIRA, Sandra Márcia Campos. Teatro infantil: um olhar para o desenvolvimento da criança. *Aprender – Caderno de Filosofia e Psicologia da Educação*, ano 3, n. 4, jan/jun, Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2005. p. 67-88.

PUCETTI, Ricardo. O clown através da máscara. *Revista do Lume*, v.1, n 3, Campinas, Unicamp, 2000, p. 82-92.

TROTTA, Rosyane. Grupos de teatro no Brasil: convergências e divergências. *Subtexto – Revista de teatro do Galpão Cine Horto*. v. 1, nº 5, Belo Horizonte (MG): Argvmentvm Editora, 2008, p. 31-36.

2. Entrevistas

AUGUSTO, Alexandre. Entrevista concedida a Ana Paula Teixeira no dia 29/09/2010.

AUGUSTO, Alexandre. Entrevista concedida a Ana Paula Teixeira no dia 12/11/2010.

AUGUSTO, Alexandre. Entrevista concedida a Ana Paula Teixeira no dia 24/11/2010.

EVANGELISTA, Ana Cristina. Entrevista concedida a Ana Paula Teixeira no dia 31/05/2010.

EVANGELISTA, Ana Cristina. Entrevista concedida a Ana Paula Teixeira no dia 29/09/2010.

EVANGELISTA, Ana Cristina. Entrevista concedida a Ana Paula Teixeira no dia 12/11/2010.

EVANGELISTA, Ana Cristina. Entrevista concedida a Ana Paula Teixeira no dia 24/11/2010.

FIDELIS, Marcus. Entrevista concedida a Ana Paula Teixeira no dia 31/05/2010.

RIBEIRO, Cecília. Entrevista concedida a Ana Paula Teixeira no dia 29/09/2010.

RIBEIRO, Cecília. Entrevista concedida a Ana Paula Teixeira no dia 12/11/2010.

RIBEIRO, Cecília. Entrevista concedida a Ana Paula Teixeira no dia 24/11/2010.

WITKOVSKI, Natasha. Entrevista concedida a Ana Paula Teixeira no dia 12/11/2010.

WITKOVSKI, Natasha. Entrevista concedida a Ana Paula Teixeira no dia 24/11/2010.

3. Filmagens

Filmagem 1: Zabriskie. Apresentação realizada em Barão Geraldo, Campinas, São Paulo, compondo a programação do FEVERESTIVAL: Festival Internacional de Teatro de Campinas, no dia 19 de fevereiro de 2005. Arquivo do grupo.

Filmagem 2: Zabriskie. Apresentação realizada no Bosque dos Buritis, em Goiânia, Goiás, em uma das apresentações patrocinadas pela lei de incentivo à cultura, no dia 22 de maio de 2006. Arquivo do grupo.

Filmagem 3: Zabriskie. Apresentação realizada no Teatro Zabriskie, em Goiânia, no dia 08 de dezembro de 2010. Arquivo meu.

4. Matérias em jornais

BEZERRA, Valbene. Espaço exclusivo para as artes. *O Popular*, Goiânia, domingo, 31 de março de 1996.

BEZERRA, Valbene. *O Popular*, Goiânia, sexta-feira, 16 de fevereiro de 1996.

BORGES, Ranulfo. Peças movimentam Zabriskie. *Diário da manhã*, Goiânia, 14 de junho de 2000.

COSTA, Dalton. Zabriskie teatro consolida projeto. *Gazeta Mercantil*, São Paulo, 06 de novembro de 2001.

Entreatos, Goiânia, ano I, n. 01, fevereiro de 2000.

GOMES, Margareth. Teatro ambulante. *O Popular*, Goiânia, 20 de agosto de 2005.

MENEZES, Eleusa. Dificuldades para viabilizar uma temporada infantil. *Gazeta de Goiás*, Goiânia, 04 a 10 de março de 2001.

SEM AUTOR. Curso de teatro para adolescentes e crianças. *Diário da manhã*, Goiânia, 11 de agosto de 1996.

SEM AUTOR. Teatro no parque. *O Popular*, Goiânia, 09 de dezembro de 1995.

SEM AUTOR. Teatro no parque. *O Popular*, Goiânia, 21 de maio de 2006.

SEM AUTOR. Zabriskie reabre com peças infanto-juvenis. *O Popular*, Goiânia, 15 de maio de 1999.

SEM AUTOR. Zabriskie se apresenta nas ruas de Curitiba. *O Popular*, Goiânia, 23 de março de 2005.

Zabriskie vira escola de teatro. *Diário da Manhã*, Goiânia, terça-feira, 21 de maio de 1996.

5. Monografias, dissertações e teses

BRITO, Alessandra Macêdo. de. *O teatro como conhecimento: “teatro infantil”*. (Monografia de final de curso de graduação) Escola de Música e Artes Cênicas, UFG. Goiânia: 2005.

CAMARGO, Robson Corrêa de. *O teatro popular do Sesi de Osmar Rodrigues Cruz. Uma trajetória entre o patronato e as massas*. 1992. (Dissertação de mestrado). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: 1992.

CARVALHO, Alessandra Fernandes de. *Nelson Rodrigues e o Olho da fechadura: um espetáculo de Hugo Rodas no Centro de Formação Artística da UEG*. (Monografia de final de curso de graduação) Escola de Música e Artes Cênicas, UFG. Goiânia: 2005.

CRUZ, Ivone Maria da. *História do teatro em Trindade*. (Monografia de final de curso de graduação) Escola de Música e Artes Cênicas, UFG. Goiânia: 2005.

DALLAGO, Saulo Germano Sales. *A palavra o ato: memórias teatrais em Goiânia*. 2007. Dissertação (Mestrado em História) – FCHF/UFG. Goiânia: 2007.

HENRIQUE, José Carlos. *A dramaturgia de Miguel Jorge no contexto do GEN: Grupo de Escritores Novos*. (Monografia de final de curso de graduação) Escola de Música e Artes Cênicas, UFG. Goiânia: 2005.

OLIVEIRA, Natássia Duarte Garcia Leite de. *Entre lumes e platôs: movimentos do corpo-coletivo-em-criação (Vivências com o Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp)*. 2009. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes. Universidade de Brasília. Brasília: 2009.

OLIVEIRA, Valéria Maria de. *Reflexões sobre a noção de teatro de grupo*. 2005. 108 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Ceart/Udesc. Florianópolis: 2005.

PEREIRA, Lara Morena Chaves. *A produção teatral goiana: reflexões sobre o processo de formação de grupos teatrais locais*. (Monografia de final de curso de graduação) Escola de Música e Artes Cênicas, UFG. Goiânia: 2009.

REIS, Adriel Diniz dos. *Esperando Godot de Samuel Beckett: análise da representação teatral*. (Monografia de final de curso de graduação) Escola de Música e Artes Cênicas, UFG. Goiânia: 2005.

REZENDE, Wilton Carlos Amorim. *Teatro Ventoforte de 1985 a 1995: a formação de um artista e arte-educador*. 2009. (Dissertação de mestrado). Unesp, Instituto de Artes. São Paulo: 2009.

SILVA, Rafael de Jesus Martins. *Teatro: manifestação artística na história de Inhumas*. 2005. (Monografia de final de curso de graduação) Escola de Música e Artes Cênicas, UFG. Goiânia: 2005.

TROTТА, Rosyane. *Paradoxo do teatro de grupo*. 1995. (Dissertação de mestrado) Centro de Letras e Artes, Unirio. Rio de Janeiro: 1995.

VECCHIO, Rafael Augusto. *Teatro como instrumento de discussão social: a utopia em ação do Ói Nós Aqui Traveiz na oficina Humaitá*. 2006. (Dissertação de mestrado) Escola de Administração, UFRGS. Porto Alegre: 2006.

VIEIRA, Miguel Vellinho. *Ilo Krugli e a construção de um novo espaço poético para o teatro infantil no Brasil*. 2008. (Dissertação de mestrado). UNIRIO, Departamento de Letras e Artes. Rio de Janeiro: 2008.

6. Obra literária

THURBER, James. *Luas e luas*. São Paulo: Ática, 1996.

7. Outros trabalhos

CAETANO, Renata. *Palco aberto*. Goiânia: Gráfica e Editora América, 2009.

ZORZETTI, Hugo. *Memória do teatro goiano: A cena no interior*. Goiânia: Kelps, 2008.

ZORZETTI, Hugo. *Memória do teatro goiano – Tomo I*. Goiânia: Ed. da UCG, 2005.

8. Sites

AUGUSTO, Alexandre; EVANGELISTA, Ana Cristina. <http://www.zabriskie.com.br/jucamole.php>. Acesso: agosto/2008.

CIA DE TEATRO NU ESCURO. Disponível em: <http://www.nuescuro.com.br/cia.php>. Acesso: maio/2010.

EVANGELISTA, Ana Cristina. http://www.zabriskie.com.br/integrante_1.php. Acesso: agosto/2008.

LOMARDO, Fernando. *E o teatro para crianças começa a surgir*. Disponível em: <http://cafehitoria.ning.com/profiles/blogs/1980410:BlogPost:55700> . Acesso: maio/2010.

VIANNA, Isa. História do teatro para crianças no eixo Rio-São Paulo. Disponível em: http://www.cbtij.org.br/arquivo_aberto/historia/teatro_rj-sp.htm. Acesso: maio/2010.

ZABRISKIE. Disponível em: <http://www.zabriskie.com.br/cursos.php>. Acesso: outubro/2009.

9. Textos digitados (não publicados)

Zabriskie. *Luas e luas*. (Texto digitado). Goiânia. Sem data. Acervo do grupo.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Ieda de. *Ilo Krugli – poesia rasgada*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARBA, Eugênio. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicolás. *Anatomia Del Actor: diccionario de antropologia teatral*. México: Edgar Ceballos, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico?. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.78-90.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BLOCH, Marc Léopold Benjamin. *Apologia da história, ou, o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- CARREIRA, André. *Teatro de rua: (Brasil e Argentina nos anos 1960): uma paixão no asfalto*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ltda., 2007.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- CHARTIER, Roger. A “nova” história cultural existe? In: LOPES, Antônio Herculano; VELLOSO, Mônica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy. (Orgs). *História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: Casa de Rio Barbosa/7 Letras, 2006. p.29-43.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: DIFEL/B. Brasil, 1990.
- COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- DUBY, Georges. A história cultural. In: RIOUX, Jean Pierre; SIRINELLE, Jean-François. (Dir.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998. p.403-408.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FAVA, Antonio. *The comic mask in the commedia dell'arte: actor training, improvisation, and the poetics of survival*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2007.

- FERNANDES, Silvia. *Grupos teatrais – anos 70*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2000.
- FERRO, Marc. *História e cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.
- GOFFMAN, Ken; e JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos – do mito de prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- GROTOWSKI, Jerzy. Da companhia teatral à arte como veículo. In: Flaszen, Ludwik; Pollastrelli, Carla; Molinari; Renata. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007. p.226-243.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- GUINSBURG, Jaco; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Orgs) *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. In.: Enciclopédia Einaudi, vol. 1. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990. p. 11.
- NOGUEIRA, Márcia Pompeo. *Teatro com meninos e meninas de rua: nos caminhos do grupo Ventoforte*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PACHECO, Tania. O teatro e o poder. In: NOVAES, Adauto. (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. *No reino da desigualdade: teatro infantil em São Paulo nos anos setenta*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1991.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- RUDLIN, John. *Commedia dell'arte, an actor's handbook*. London: Routledge, 1994.
- SCALA, Flaminio. *A loucura de Isabella: e outras comédias da commedia dell'arte*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- SCHORSKE, Carl Emil. O livro: tema e conteúdo. A história e o estudo da cultura. In: SCHORSKE, Carl Emil. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 13-28; p. 241-255.
- SPINI, Ana Paula. O cinema na pesquisa e no ensino da História: dos dilemas às possibilidades. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues; LEHMKUHL, Luciene; PARANHOS, Adalberto.(orgs) *História e imagens: textos visuais e práticas de leituras*. Campinas: Mercado de Letras, 2010. p. 165-184.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.