

boca de cena

Revista de artes cênicas - Oco Teatro Laboratório - Espaço de criação e desenvolvimento para as artes.

Homenagem 50 anos Odin Teatret / entrevista com Eugenio Barba.

Teatro de grupo na Bahia.

Literatura dramática: Os amantes II - Gil Vicente Tavares.

Entrevista com Frank Menezes.







boca de cena





Na capa.

Imagem de Meran Vargens em Extraordinárias maneiras de amar.

Foto. Rosangela Guedes.

Verso da Capa. "Margarida Laporte em *A Conferência*. Oco Teatro Laboratório".

Foto. Hercília Lustosa.

Verso da Contracapa. "Claudio Machado em *O Segredo da Arca de Trancoso*. Vila Vox"

Foto. João Meirelles.

BOCA DE CENA.

Revista de Artes Cênicas. Oco Teatro Laboratório. **DIRETOR.** Luis Alberto Alonso. **ORGANIZADORES.** Luis Alberto Alonso, Paulo Atto e Carla Teixeira. **TRADUTORES.** Luis Alonso e Paulo Atto. **ASSESSORES.** Andrea Motta, Josiane Acosta, Mario Cesar Alves, Carla Teixeira de Freitas, Kadu Fragoso. **REVISORA.** MarluCIA Mendes da Rocha. **PROGRAMADOR VISUAL.** Hector Fernández. **SITE.** www.ocoteatro.com.br. **REALIZAÇÃO.** aude® produções. **PRODUÇÃO.** Rafael Magalhães. **CASA PRODUTORA.** Carranca Produções Artísticas. **CASA EDITORA.** Oco Teatro Laboratório. **CONSELHO ASSESSOR.** Ileana Diéguez Caballero. Beatriz Rizk. Angela Reis. Raquel Carrió. Fátima Barreto. Omar Valiño, Adys González de la Rosa, Editora Tabla, Alarcos Cuba, Adyz González de la Rosa. Juan José Santillán. Monica Berman. Federico Irazábal. Araceli Mariel Arreche. Patrícia Devesa. Gabriel Fernandez Chapo. Santiago Fondevilla. Victoria Eandi. Lorena Verzero. Yanina Leonardi. Nara Mansur. Eugenio Barba. Beatriz Rizk. Miguel Rubio. Ana Cristina Colla. Leonardo Sebiani. Angela Reis. Matias Maldonado. Jacyan Castilho. Luiz Marfuz. Cleise Furtado Mendes. Pepe Bablé. Arístides Vargas.

Boca de Cena.

Revista de artes cênicas - Oco Teatro Laboratório. Boca de Cena é editada cada seis meses. Cada trabalho aqui publicado expressa a opinião do seu autor. Reprodução permitida somente com autorização dos autores.

Alameda Praia de Olivença 1146. Cond. Portal das Alamedas. C5. Stella Mares. Salvador.

Bahia.CEP. 41600-070.

www.ocoteatro.com.br

ISSN 2179-2402



FOMENTO À CULTURA
Fundo de Cultura

SECRETARIA DE
CULTURA

SECRETARIA DA
FAZENDA



Este número da Revista Boca de Cena tem apoio financeiro da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia através do edital Setorial de Teatro 36/2012.



Sumário

ENTREVISTAS

- 6.** Entrevista com Eugenio Barba.
Por. Juan José Santillán e Adys González de la Rosa.

MEMÓRIAS

- 16.** Regina Dourado (1952-2012)

TEATRO DE GRUPO

- 18.** Introdução à seção Teatro de grupo.
- 20.** Acessando a conferência.
Por. Luis Alonso.
- 26.** Do caminho, do tempo e do espaço.
Por. Claudio Machado.
- 32.** Perspectivas com e para além da universidade.
Por. Poliana Nunes Santos de Carvalho.
- 36.** Oficina Finos Trapos: formação, processo polaborativo e interiorização do teatro de grupo baiano.
Por. Francisco André Sousa Lima.
- 43.** A ATeliê voadOR e o espaço da heterotopia.
Por. Djalma Thürler e Duda Woyda.
- 49.** Da quimera que chamamos dança nos domínios do teatro.
Por. Amanda Maia.
- 52.** Pequenas ações não são ações pequenas: Teatro Máquina e novas políticas de invenção de grupo.
Por. Danilo Castro e Fran Teixeira.

MEMÓRIAS.

- 56.** Armindo Bião (1950-2013).

INTERAÇÕES

- 58.** O “se” e o “é” em queque-mate ou o pensamento que calcula e o pensamento que medita no processo de criação.
Por. Meran Vargens.
- 64.** Corpo e treinamento no trabalho do ator: corpo-vida. Por. Leonel Henckes.
- 75.** Relato do percurso teórico-prático do experimento “o quinto criador; o público.”
Por. Cristiane Barreto.

MEMÓRIAS.

- 79.** Marcio Scherrer (1970 – 2013).

ENTREVISTAS

- 81.** Entrevista com Frank Menezes.
Por. Paulo Atto.

MEMÓRIAS.

- 87.** Ruy Cezar (1956 – 2013)

LITERATURA DRAMÁTICA

- 89.** Os amantes II. Por. Gil Vicente Tavares.
- 100.** Texto em processo. *A Conferência*.
Por. Paulo Atto.

SAIDEIRA CULTURAL

- 112.** Saideira Cultural. Por. Vânia Abreu.

114. COLABORADORES.



Editorial



A Revista Boca de Cena – nº2 se apresenta com novo formato na sua estrutura interna de seções, contemplando dessa vez entrevistas e memórias que contribuem de maneira eficaz ao diálogo, processos criativos, estéticos, éticos de pensar e agir em coletivo assim como resguardar aquilo que tem sido belas pinceladas de contribuição às artes cênicas no percurso histórico do teatro na Bahia.

As entrevistas estão centradas em personalidades que têm contribuído de forma eficaz para a perpetuação e crescimento do teatro, tanto na Bahia quanto fora do Brasil, não primando por uma linha estética/ética de relacionamento destas personalidades com o teatro, mas abrindo espaços de diálogos permeando os diversos caminhos que podem ser trilhados no nosso inacabado ofício. Por outro lado, apresentamos pela primeira vez uma diversidade de formas e modos de produção do teatro de grupo na Bahia que se constituem num panorama abrangente, porém sem a pretensão de esgotá-lo, com a intenção de dar seguimento nos números posteriores desta revista, dando espaço assim a novos grupos teatrais. Neste sentido, as experiências dos grupos aqui apresentados, *Oco Teatro Laboratório*, *Vilavox*, *Finos Trapos*, *Ateliê Voador*, *Viansatã* e *Teatro Máquina* trazem elementos fundamentais para a reflexão sobre esse modo particular de produção teatral, momento no qual estamos assistindo a uma espetacularização da banalidade e a um esfacelamento desenfreado das relações humanas. Relações estas que são a base de toda a essência teatral que sobrevive do encontro com o humano: o demasiado humano.

Em *Interações*, artigos como os de Meran Vargens, Cristiane Barreto e Leonel Henckes, fazemos refletir sobre os processos criativos, de formação e de recepção do espetáculo teatral, somando assim novas contribuições e provocações para um bom papo sobre as artes cênicas.

Literatura Dramática traz desta vez a publicação de dois textos inéditos. O primeiro de Gil Vicente Tavares, *Os Amantes II*, estreado no ano 2006 e que teve leitura dramática em Roma, Itália, no próprio ano antes da estreia na Bahia. A segunda produção é um texto de Paulo Atto, *A Conferência*, espetáculo estreado pelo *Oco Teatro Laboratório* no ano de 2013.

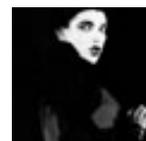
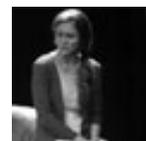


Uma seção especial ao longo da revista vai revelando aos poucos as nossas últimas ausências do teatro baiano, aquelas ausências irreparáveis as quais transcenderam para a memória da nossa arte como colegas que souberam oferecer toda sua vida ao ofício de pensar, agir e sonhar em formas artísticas. Esta seção, com o nome de *Memórias*, pretende homenagear, a cada número, personalidades teatrais baianas que nos acompanharão para sempre.

E não poderia deixar de citar aqui, neste primeiro número do ano 2014, os 50 anos do *Odin Teatret*, a quem fazemos uma homenagem simbólica nesta edição através da entrevista que abre a nossa revista e com a distribuição do suplemento que acompanha esta impressão. Assim como, os 30 anos de carreira artística de Frank Menezes que tem levado o belo ofício do comediante e o grande ímpeto do ator não somente aos palcos baianos, mas também às telas de cinema e televisão do Brasil.

Parabéns Odin Teatret e Frank Menezes. Vocês se tocam no ponto no qual nós nos tornamos mais fortes como criadores e como seres humanos, na nossa persistência e na nossa dignidade de seguirmos fazendo arte apesar da ausência de cuidado com os artistas e de uma sociedade tão convulsa como a qual vivemos.

Luis Alonso e Paulo Atto



Entrevista com Eugenio Barba

Por: Juan José Santillán e Adys González de la Rosa.

Tradução: Luis Alonso.



PERFORMANCE (ensaio): The chronic life. Foto. Tommy Bay.

Perto de fazer seus 50 anos de trajetória, o Odin Teatret, da Dinamarca, estreou *A Vida Crônica*.

O preâmbulo desta produção começou durante o inverno de 2008. Nesse momento, seu diretor Eugenio Barba convocou os atores na Sala Azul, a menor da sede do Odin Teatret em Holstebro, com a ideia de comprovar se ainda estavam motivados para trabalhar juntos.

A Vida Crônica acontece numa Europa do futuro, devastada por uma guerra civil. Transcorre o ano de 2031 e o continente que hoje aprova leis contra os imigrantes sofre as consequências de um pós-guerra onde a luta pela sobrevivência chega aos limites mais violentos. Em meio ao caos, uma criança colombiana tenta achar seu pai e na procura topa com personagens que carregam com o peso das suas próprias histórias, uma trama complexa que é entrelaçada no espetáculo. Lá estão, com a crueldade e diversidade dos seus contornos, uma virgem negra, a viúva de um soldado basco, uma refugiada chechena, uma dona de casa romena, um advogado dinamarquês, um roqueiro das ilhas Faroe, um músico de rua italiano e dois mercenários. Eles lutam por permanecer ou ingressar nessa espécie de balsa que sugere o desenho do espaço cênico.

Na véspera do seu meio século de trabalho e convertidos numa lenda do teatro contemporâneo, o Odin Teatret entrega um espetáculo construído com perfeição artesanal que não se afasta da intensidade e das emoções profundas. *A Vida Crônica* propõe um exercício do olhar através das suas inesgotáveis variáveis. Seus infinitos detalhes, o excelente trabalho sobre a ambiência sonora e o desenvolvimento das personagens, são algumas das qualidades que não conseguimos apreender em uma única apresentação.

JUAN & ADYS. Qual foi o disparador inicial, o que você chama de “faíscas do espetáculo”; qual foi a procura pessoal íntima que te levou a convocar os atores para começar um novo trabalho?

EUGENIO BARBA. Sobretudo, responder à pergunta se as pessoas do Odin ainda estavam dispostas a colaborar e criar um espetáculo. As condições do grupo são muito particulares porque são pessoas que trabalharam juntas por 35, 40, 45 anos; se conhecem muito bem e cada um deles não é somente um ator, mas também diretor; eles têm seus próprios projetos. São pessoas maduras com uma personalidade forte e voltar a uma condição de colaboração com um diretor que também tem uma personalidade bastante forte poderia ser duro. O último espetáculo que fizemos juntos foi em 2004, já tinham se passado 4 anos desde *O Sonho de Andersen*. Alguns dos atores tiveram problemas porque o espaço cênico, a arquitetura, parecia-lhes dura, o que exigiu uma grande contribuição da parte dos atores e, para alguns deles, tinha sido muito pouco inspirador. Essa era a verdadeira pergunta: Somos capazes de nos inspirar de forma recíproca no trabalho?

Faz 3 anos e meio que reuni os meus atores e propus para eles trabalharmos durante um mês, para sabermos se ainda estávamos interessados em criar espetáculos juntos. Eles perguntaram qual material eu queria e se teriam que preparar algo - quase sempre dou um tema, falo do que podem ser as associações em diferentes direções - e falei pra eles que não, que somente chegassem às sete da manhã. Então lhes dei o tema: eu pedi para que eles organizassem a minha cerimônia fúnebre. Era importante que fosse de forma séria, que acreditassem nisso, rejeitando ou aceitando isso, mas não poderiam utilizar velhas técnicas, clichês que sempre nos acompanham como fantasmas - ainda que não desejemos utilizá-los.

Hoje, existe uma tradição na Escandinávia que se denomina de “a cerveja funerária”, uma espécie de reunião que é feita depois que o corpo foi sepultado; a família e os amigos se reúnem, comem, bebem, falam do morto e se a gente permanece por muito tempo, o álcool começa a surtir efeito e, dessa maneira, todo o aspecto triste, lúgubre, trágico, começa a desaparecer e chegam as lembranças divertidas, irônicas e tudo termina como uma pacificação de parte dos presentes com o que foi esse grande luto.

Eu dei dez minutos para se prepararem. Cada um tinha de organizar essa cerimônia, uma improvisação com os colegas. Alguns dos atores tiveram problemas com o tema, não podiam aceitá-lo desde o ponto de vista emocional. Durante essas primeiras semanas, Julia Varley rejeitou muito o tema, não como um jogo, mas como algo que incomodava ela imensamente, era trabalhar com algo fictício, mas que representava uma verdadeira tragédia pessoal. Os demais aceitaram.

J&A. Por que você os provocou desse modo com sua própria morte?

EUGENIO. Sempre nos últimos 30 anos, temos começado com um tema. Por exemplo, *Kaosmos* era um texto de Kafka - Diante da lei - e era possível usar a espera da qual o texto fala e transformá-la num espetáculo teatral. Interessa-me muito os aspectos profissionais,

J&A . Mas neste caso era muito autorreferencial, muito ancorado em você.

Exatamente para evitar que pudessem se orientar a partir de experiências precedentes. Eles começaram a preparar essa espécie de cerimônia, mas ao mesmo tempo não podiam atuar. Algo importante quando se dá início a um processo de trabalho é achar a maneira para que o comportamento dos atores não repita esquemas que já tinham sido utilizados em outros espetáculos. Cada ator tem a sua maneira de ser, mas é tarefa do diretor ajudá-los a que, no começo, eles não caíam em seus próprios maneirismos. Por isso, um tema onde podiam se permitir exagerar, atuar, serem grotescos, fazer uma espécie de ruptura, de chegar quase a um sacrilégio da situação.



J&A. Por que você decidiu convidar Sofia Monsalve neste momento?

EUGENIO. Porque quando começo uma nova etapa penso que sempre é bom por um elemento estranho na dinâmica habitual do grupo. Em *O Sonho de Andersen* foi Augusto Omolú que por um lado era um super expert, um dançarino de alta classe e grande experiência, mas no nível da arte teatral não sabia nada.

Decidi incluir Sofia, pois criava o contraste necessário, primeiro porque tinha somente 19 anos e não tinha essa enorme carga técnica e experiência como os demais, e também porque criava uma ruptura na uniformidade da geração dos atores, os quais têm entre 50 e 65 anos. De repente, ter uma menina de 19 anos era algo que o espectador iria perceber imediatamente. Como arrumar essa diversidade radical a partir da dramaturgia? Pela história que iria ser contada. Desde o início, não foi dada a tarefa a ela de encenar o meu funeral, pois para ela eu sou somente um homem, meus atores têm vivido comigo há mais de 40 anos, toda uma parte da vida deles morre se eu morrer de verdade. Sofia tinha de começar com um texto que lhe permitisse refletir sua situação, ela tinha viajado para chegar ao lugar onde estava essa origem teatral, de inspiração para o pai dela e para ela. Pensei em Juan Rulfo e no começo de Pedro Páramo que é muito belo, esse foi o tema que ela desenvolveu durante todos os ensaios nos quatro anos em que duraram em períodos intermitentes, num total de 8 meses de trabalho.

J&A. Nessa primeira etapa de trabalho o que você sentia enquanto assistia as improvisações dos atores sobre a sua morte?

Todos pensavam que eu queria fazer um espetáculo autobiográfico, mas somente queria observar o que podia ser interessante em âmbito material, ainda não tinha história nem fábula narrativa. As primeiras propostas que vi não eram nada interessantes, por isso comecei imediatamente a colocar algumas regras no jogo: que sempre houvesse uma música presente ou um canto, não poderia haver silêncio, assim que um ator terminava outro entrava; que sempre houvesse um casal dançando para criar um contraponto da ação; depois cada ator teria de trazer moedas e quando um colega fazia algo, ele pagava ou dava uma recompensa pelo que tinha feito, se fosse muito bom, cinco moedas e se não

gostasse uma moeda. Tudo para criar uma série de obstáculos e rupturas nesse material que não era muito interessante.

Para mim, foi muito importante essa discrepância literal entre Sofia e os mais velhos e como extrair dessa discrepância uma tarefa que pudesse ajudar aos meus atores, aí teve uma associação que, na realidade, Sofia tinha vindo de novo pelo sonho ou o desejo, a necessidade de trabalhar com o Odin, de se integrar, fazer parte de um grupo profissional. Este grupo profissional que imaginei como eleito pela sorte, um grupo de jovens rejeitados pela escola teatral, que haviam sido dependentes químicos, gente que não tinha nenhuma experiência e que se juntando e trabalhando comigo chegou a construir uma lenda do teatro contemporâneo, uma pedagogia, um modo de pensar e fazer, uma autonomia à parte dos modismos. Quando pensava nesse grupo, eu o associava com o povo eleito, com os judeus. Há um episódio fundamental na Bíblia que conta que Deus, Jeová, faz um pacto com Jacó, o fundador dessa aliança entre o povo judeu e Jeová. Jacó deixa seu país depois de ter enganado o seu irmão Esaú. Quando seu pai Isaac fica sabendo, o irmão mais velho vende a Jacó o direito de ser o primogênito por um prato de lentilhas. O pai abençoa Jacó, mas ao descobrir o engano, Jacó deixa a terra palestina para não ser morto e fica muito tempo na Síria, ganha dinheiro e volta. Quando chega de noite ao rio Jordão, sente medo de atravessá-lo, pois não sabe como o irmão irá recebê-lo, decide passar a noite sozinho do outro lado e aparece um estrangeiro e o ataca, ele luta a noite toda, mas na verdade não era um estrangeiro, era um Anjo enviado pelo Senhor. Jacó não sabe disso e no final quase sufocando o estrangeiro, ele pede que não o mate e o deixe ir embora. Jacó o liberta e nesse momento o anjo aplica-lhe um golpe e rompe sua coxa, assim ele fica mancando. Então, o Anjo revela que este vai ser o selo da aliança de que ele havia sido eleito pelo Senhor e seu nome não vai ser mais Jacó, a partir de agora será Israel, que significa aquele que lutou com o Senhor e ganhou. Assim, ele atravessa o rio Jordão onde o irmão o acolhe de maneira amorosa e aí começa a aliança do povo judeu e Deus. Essa é uma história muito bela de quando as histórias da Bíblia tinham uma função de fantasia mítica dos animais humanos.

Assim pensei neste grupo eleito, onde todos são coxos, a que não é (a imigrante chechena) para ser admitida será necessário dar-lhe um golpe na coxa, ela tem de se uniformizar, por isso existe esse



resíduo; no espetáculo dá para ver claramente uma zona à qual pertence um grupo de pessoas que podem fazer o que quiser, ir, sair, descer, entrar, enquanto outras não podem, somente através de um rito de passagem muito particular, neste caso quebrando-lhes a coxa e ficando coxos como os outros podem se integrar. Além disso, há outros que podem aceder somente como turistas ou os que procuram o seu pai como Sofia. Na lógica do espetáculo, ela pode entrar porque não quer se integrar, ela somente quer saber onde está seu pai e talvez voltar à Colômbia.

Por que eu não explico tudo isso ao espectador? Poderia, mas isso para mim não é fazer teatro, meu interesse não é contar uma história, mas chegar a uma espécie de experiências que estão sendo constituídas, da parte do espectador, de alusões, impressões, atmosferas, turbulências emocionais, é como a diferença entre a prosa e a lírica. Por isso gosto de fazer teatro, é a possibilidade de criar essa linguagem, o efeito que somente pode existir se eu interrompo ou quebro os processos habituais de compreensão. O primeiro que eu tenho de conseguir é que o espectador não me compreenda, mas nesse momento posso operar sobre ele através de efeitos de música, luz, silêncio, todo o dinamismo e a riqueza expressiva porque não somente a palavra é compreensível, é tão somente um dos três idiomas do ator, os outros dois são a sonoridade, a maneira com a qual diz o texto, o canto; e o seu dinamismo, quer dizer, sua postura, sua mobilidade, as ações físicas.

J&A. Você dispunha desse material que ia encontrando relacionado com a sua morte onde os atores tinham diversas maneiras de se

apropriar de você, somado a isso você fez um pacto com eles de relacionamento durante este período de trabalho, diminuir sua impaciência, como você recebia tudo isto?

EUGENIO. Na primeira parte do processo, eles parodiaram a minha maneira de ser, o tom da voz, a palavra, os clichês que utilizo sempre, algumas expressões que me acompanham nas minhas explicações. Eu permanecia indiferente porque não era isso o que eu procurava, mas como chegar a algo que me surpreendesse e ajudasse? Tudo é por intuição. Nesse momento, não sei o que eu estou fazendo nem aonde eu quero ir. Recebia alguns elementos e sabia que 99% da paródia não podiam sobreviver porque era profundamente medíocre, se não dizia nada a mim mesmo também não diria nada aos espectadores.

Fiz um pacto com meus atores de que não iria ser severo, nem me irritar, nem gritar, que não iria expressar as minhas reações emocionais durante o trabalho, que iria me conter, me colocar um freio. Isso foi e é muito duro para mim, acredito que no primeiro mês eu consegui, às vezes, gritei e imediatamente meus atores me fizeram perceber isso, é algo que posso compreender muito bem, só que eu sou incapaz de me controlar porque é muito forte o que acontece comigo. E não porque fique com vontade de me queixar deles, é que de repente enxergo algo que é importante e não sei como retê-lo, uma pequena expressão vocal, um olhar, uma forma de ficar parado, de pegar algo. Nisso há, para mim, algo importantíssimo, embora não saiba o porquê, nem qual o significado, onde vou colocá-lo, nem em qual contexto, mas se eu vir



PERFORMANCE (ensaio): The chronic life. Foto: Rina Skeel.

que o ator está perdendo isso, é terrível, é como descobrir uma faísca de vida que se está sufocando, por isso reajo com um grito desesperado. E isso desespera os meus atores porque pensam que eu estou irritado. Quando começamos a trabalhar, eu lhes disse que eu percebia que eles reagiam contra as minhas maneiras e prometi tentar ser o mais calmo possível, sentado e em parte isso é verdade. Somente na última parte da montagem é que voltou esse jeito que agora irrita profundamente os meus atores; quando eram jovens aceitavam isso, era como uma espécie de injeção de energia, agora lhes parece um frenesi da parte do diretor.

J&A.. O processo teve reviravoltas muito duras, desde o acidente da Iben até a morte de Torgeir, o que poderia deter vocês ou até onde poderiam continuar sem que nada conseguissem ou os impedissem?

EUGENIO. O que poderia me deter era o fato de não encontrar um sentido profundo. Agora, há uma lógica, é de uma coerência emocional que me diz algo ainda que eu não saiba explicar, mas isso não me preocupa, pois toda a vida do ser humano está baseada no incompreensível das nossas ações e reações, você quer seu filho porque ele o é, não tem nada a ver com compreensão, mas com seu sistema nervoso. Você pode ter, às vezes, uma grande aversão ao seu filho, apesar de ser seu pai. Acreditamos compreender a realidade à nossa volta, temos jornais, especialistas, a televisão que, constantemente, explicam esta realidade para nós, mas a gente lê algo e o tempo todo diz: é incrível, como é possível que um povo como o italiano se deixe governar por uma pessoa como seu primeiro

ministro? Como é possível que o povo argentino tenha conseguido aceitar uma ditadura como a que tiveram? Você pode explicar, mas esse “como é possível?” significa que há uma parte fundamental na nossa vida, relações, na maneira em como estão construídas as redes, as estruturas da nossa sociedade, que não se deixa compreender. Essa zona do incompreensível é a que eu quero que o espectador experimente no espetáculo.

No começo, eu não sabia de que se tratava o espetáculo nem o que eu iria contar. Teve um momento no qual eu tinha todo o material e disse: isso acontece no futuro e se acontece no futuro eu não consigo entender, foi como uma espécie de alívio. Quer dizer que tudo isto é incompreensível. O que faz que todo o processo de trabalho tenha funcionado é que há uma sabedoria técnica, porque sei o que não funciona em termos de ritmo, de ação física e vocal, de como construir uma cena que tem o aspecto do sistema nervoso, isso eu sei construir. Mas ainda essa cena não lhe disse algo a essa parte dos espectadores que vivem no exílio, quer dizer, que reagem o tempo todo a esse incompreensível que os rodeia.

J&A. Essa forma compulsiva de trabalho durante a doença de Torgeir, ensaiando uma montagem com ele e outra sem ele, não era uma reação pessoal frente ao que estava acontecendo?

EUGENIO. Sempre foi assim, a doença de Torgeir não mudou nada na minha forma de ser. Quando eu começo a fazer um espetáculo, os primeiros meses são muito duros para mim. A única imagem que me ocorre é a da gestação de um bebê por parte de uma

mulher, que vê algo em seu corpo que a deforma, muda, os terrores que tem, eu vivo isso com imensas náuseas e é tão forte essa sensação física que nem a minha família nem meus filhos podem influenciar o que vivo nesse momento.

No início, quando fiquei sabendo da doença de Torgeir, não acreditei no que os doutores falavam porque também na minha família teve casos e ainda hoje as pessoas sobrevivem, todos me falavam que era um tipo de câncer que não perdoava, então durante muitos meses criei as condições para que Torgeir conseguisse ficar completamente livre de preocupações e não ter problemas de consciência em relação aos seus companheiros. Mudei todos os espetáculos do Odin para que ele não tivesse a sensação de que era débil e de que obrigaria a paralisar o teatro. O primeiro que fiz foi parar os ensaios e tentar dar a Torgeir a possibilidade de se curar e ao mesmo tempo ao Odin de sobreviver.

Uns meses depois fizeram novos exames e descobriram que ele tinha metástase no cérebro, então aceitei que todos tinham razão. Mas é estranho, é a vida que deve ser salientada, não a morte. Se há alguém que está morrendo não é sobre isso que devemos nos concentrar, mas no que está vivo perto dele. Para mim, o espetáculo era o trigo que estava embaixo da terra e que tinha de subir à luz. Claro que foi muito duro do ponto de vista pessoal, mas isso não influenciou em nada o trabalho. Aconteciam situações particulares, nós tínhamos duas versões do espetáculo, uma onde ele estava presente e outra na qual ele não estava e que tinha sido desenvolvida alguns meses depois, assim que era muito difícil para o restante do elenco lembrar. Era grotesco, uma mistura de trágico e cômico porque Torgeir por causa do seu câncer não conseguia lembrar de algumas coisas, então Roberta Carreri ou outro colega dizia: Torgeir tem de fazer isto, mas isso também acontecia ao resto dos atores porque eles estavam nos dois espetáculos e não se lembravam, assim os outros se diziam entre eles: você tem de me dar esse pedaço de papel e todas as pessoas riam, quem não sabia nada disto era Torgeir e isso ficou para mim como a mais bela manifestação da vida que aconteceu durante todo esse período. A vida não é somente trágica e alegre, é esse grande abraço de um casal apaixonado, em que, às vezes, você não sabe de quem é este braço e aquele pé.

Há algo importantíssimo quando um de nós se concentra e põe no máximo a sua atenção sobre

alguma coisa, não conseguindo pensar em nada mais. Se você está pensando como solucionar um problema de trabalho ou consertar uma cena, você não tem como pensar num colega que está morrendo. Um cirurgião quando está operando não pode ficar pensando que a sua mulher o está traíndo ou que seu filho toma morfina, ele deve estar 100% concentrado no bisturi que está abrindo o peito do paciente. Isso tem sido um enorme apoio e ajuda para os atores do Odin durante todo esse período de intenso trabalho, colocar todos os esforços em solucionar os problemas do espetáculo. Os ensaios faziam com que a gente pudesse suportar, ao mesmo tempo, o que estava acontecendo a Torgeir.

J&A. Kai propôs pegar uma passagem autobiográfica do livro seu “Queimar a casa”. É a primeira vez que você aparece tão exposto num espetáculo?

EUGENIO. Sabia que isto era uma inspiração para Kai, mas a mim não interessava, ele podia ser a ave de rapina, todos somos, cada artista é. Para ele era importante se nutrir disso, por muitas razões, a sua relação comigo, essa imagem da mulher com o revólver na mão que cuida do marido fascista que está morrendo. Mas não significava nada para mim e nunca tem me interessado o aspecto autobiográfico, apesar de saber que as minhas experiências dão cor às minhas decisões, mas não é o meu interesse contar a minha vida. Ele utilizou essa mulher que por coincidência é a minha mãe e tudo isso deu-lhe a possibilidade de construir algumas cenas com fatos concretos, como o gelo. E quando você introduz um elemento concreto que ao mesmo tempo tem uma função naquilo que você está contando - o gelo para baixar a febre-, então, você pode utilizar isso em muitas outras coisas. O aspecto autobiográfico não me interessou, mas a história de Kai começou a oferecer uma série de informações ao processo que me guiaram e abriram possibilidades de associações, assim quando descubro que a refugiada chechena também é uma viúva, tenho aí todo um elo narrativo de duas viúvas. Da viúva basca, a única informação que temos é que o marido lutou sempre em guerras do lado equivocado. Um terrorista? Pertencente ao ETA? E porque o pai deixa o revólver para o filho? O que significa? Tudo isso me ajuda a construir um elo para meu próprio subtexto, minha própria maneira de contar uma teia de fatos concretos apesar de não estarem conectados a nível

narrativo, segundo causa e efeito, somente através de uma simultaneidade que os coloca juntos. Mas o espectador recebe todas essas informações.

Um dos procedimentos conscientes que eu aplico ao espetáculo é que o espectador não saiba da convenção, no geral quando um espectador vai ao teatro compartilha a convenção com os atores. Aqui não, as convenções fogem dele e ele tem que construí-las lentamente, as convenções, não a história, alguns conseguem e veem que o ator, às vezes, é uma personagem e vai de um lado para o outro e que o mesmo ator tem diferentes papéis apesar de não mostrar quando muda de personagem.

J&A. Há certas conexões entre todos seus espetáculos, uma das mais recorrentes é a presença do pai que é visto desde o Ornitofilene, por que essa ponte?

EUGENIO. Está em todos os espetáculos - em Kaspariana ainda mais - isso da geração adulta, que tem experiência e que deve transmitir não somente essa experiência à próxima geração mas também alguns valores, isso é fundamental na maneira de construir todos os espetáculos do Odin. Você vê isso em Mitos, onde todas as personagens míticas e clássicas são pais e mães que traíram seus filhos. Medeia mata seus filhos. Dédalos perde o filho, Édipo perde seus filhos em uma guerra civil. São pais incapazes de fazer crescer a geração com base em diferentes valores. Isso veio a ser um *leitmotiv* de maneira explícita e implícita, muito mais implícita. Não me interessa mostrá-lo, isso vem porque o penso assim, é uma parte da minha forma de ver a vida, cada um de nós tem, em parte, uma responsabilidade para com aquilo que eu chamo os antepassados, e em parte também com os que serão seus netos, que ainda não têm nascido mas vão viver as consequências do que tem sido as minhas decisões hoje.

J&A. Ferdinando Taviani, cita a *A lenda negra*, referindo-se à escuridão dos espetáculos seus, à ausência de esperança, no entanto em *A Vida Crônica* há uma luz final, o riso de uma criança, o que mudou?

EUGENIO. *A lenda negra* está presente, mas, ao mesmo tempo, Taviani indica que há uma certa

desconfiança à história, mas tudo isso tem uma visão otimista por causa da força vital desse teatro, criando em você uma complementaridade ou uma tensão, entre o que pode ser a insensatez da história e o seu contrário, o grande esforço, a grande vontade, o máximo do que você está fazendo. É impossível para um teatro, um espetáculo ou um ator, tocar o espectador se ele somente esboça um aspecto da vida, ele deve ao mesmo tempo trazer o que Pirandello chamava de sentimento do contrário: na obra vê-se algo terno, duas crianças que vão embora tocando uma melodia de Puccini muito sentimental, mas um deles leva um revólver e o guarda, então essa imagem de paz é impregnada de uma força e de uma potencialidade complementar.

J&A. Como foi se desenvolvendo o conceito espacial do espetáculo e a disposição do público, tendo em conta que os ensaios começaram na menor sala do Odin (a Azul) e foram se deslocando até terminar na sala vermelha, que é a maior de todas?

EUGENIO. Muitas dessas transformações são para romper com o que tem sido os resultados de uma etapa e criar toda uma série de problemas, desorientações e impossibilidades. Quando construímos o que mais tarde viria a se chamar de *balsa*, cobria na primeira sala todo o espaço e não tinha em absoluto a sensação de uma *balsa*, você vê simplesmente um praticável e aí trabalhamos. No começo, pensava como sempre compartilhei com meus colegas: vamos fazer um espetáculo que possamos colocar em quatro malas, nada de grandes cenografias e pensava também que os espectadores poderiam estar nesta pequena sala, com espectadores. Só que era extremamente difícil ter sempre oito atores sobre esse praticável, o espectador sofreria uma sensação de sufoco, a qual não permitia criar essa alteração de sufocar e respirar, porque essa deve ser uma das tantas maneiras de viver o espetáculo.

Quando o levamos para a sala maior, a primeira consequência foi que o espaço era muito estranho porque havia um praticável e um espaço vazio, o qual dava uma sensação de fratura no espaço, no começo muito inorgânico. Mas isso nos permitiu visualizar de forma muito concreta um espaço que não está permitido a alguns dos atores, quer dizer,

que esse praticável ou balsa se converte no lugar onde alguns podem navegar e outros, ao contrário, estão fora e tem que se afogar e isso o descobrimos dessa forma, tudo o que você vive no espetáculo tem sido a consequência de coincidências derivadas de uma maneira quase científica de trabalhar.

Eu crio situações que não domino e essas representam estranhas soluções ou circunstâncias e começo a integrá-las, não desde o ponto de vista narrativo senão a partir de uma lógica espacial. Então, por que há essa fratura? Porque alguns têm a possibilidade de estar nos dois espaços e outros somente em um? Mas isto, uma vez que você começa a desenvolver, cria imediatamente associações nas nossas experiências cotidianas. Aqui na Europa, por exemplo, todos os extra-europeus não têm acesso ao nosso continente senão for como turista, com visto especial etc. Não é que eu quis fazer um espetáculo sobre esta situação, tão evidente a nível político! Vou votar por um partido que tenta lutar contra isso, mas não é que eu me dedique a fazer espetáculos com esse assunto, pois sei que não irei convencer ninguém, cada um tem suas ideias bem precisas sobre isto e não é um romance ou um espetáculo que vai lhe fazer mudar.

Dessa maneira se desenvolve todo o espaço, que queria manter pequeno, mas em certo momento, percebo que isso não me permite da essa respiração profunda que eu quero que a representação tenha, então abro o espaço ainda mais. Assim, é criada a sensação de que o praticável é somente a parte de um espaço maior. Mas é o processo que me leva a isso e não uma originalidade do diretor.

J&A. E a luz, como você pensou a iluminação, descobriu-a do mesmo modo?

EUGENIO. A luz, desde o começo, decidi que seria simples e eu imaginei que viria de baixo, por isso construímos a balsa que não era balsa, sua forma é devido a que entre uma ripa de madeira e outra há uma separação de 2 cm havendo passagem de luz que permite iluminar desde baixo. A ideia era luz simples de néon, que podíamos montar em dois minutos, só que em certo momento se tornou algo extremamente monótono, não se podia fazer um espetáculo dessa maneira. Então começamos a agregar luzes embaixo da balsa, as quais iluminam outras partes, uma série de luzes escondidas. Agora, no final, temos perdido um pouco essa coerência,

porque já não é necessária. No começo, você tem que colocar regras muito severas porque elas obrigam a encontrar soluções, depois quando o espetáculo acontece, que a luz seja ou não coerente, não tem a menor importância.

J&A. Na última etapa do trabalho, quando você se coloca do lado do espectador, até onde o olhar deste pode modificar o trabalho e como você pensa esse espectador fetiche?

EUGENIO. Há toda uma série de elementos que definem esses espectadores, porque são vários, com características diferentes. Primeiro está o espectador espacial, se estiver sentado à extrema esquerda, então esse já muda algumas das posições dos atores, senão eu os veria o tempo todo de costas. Como permitir à dinâmica, ao comportamento do ator, integrar também esse espectador da extrema esquerda?

Em segundo lugar, há um espectador que deve ver a precisão do relógio biológico que é esse espetáculo. Quando um ator realiza uma ação, pega um copo, uma pedra, joga um olhar para esquerda, e de repente isso provoca algo, exatamente como um relógio, onde cada elemento, no interior da engrenagem faz um movimento e há uma série de consequências. Há um espectador que é como um relojoeiro e eu trabalho somente para ele, mas ao relojoeiro não interessa se esse relógio vai ser de um rei ou de um mendigo, somente que funcione, e eu me ocupo disso, de como esse espetáculo vai ser entendido na Argentina, Dinamarca ou França.



PERFORMANCE (ensaio): The chronic life. Foto: Jan Rűsz.



Há outro espectador que é o espectador geográfico, onde eu posso colocar uma palavra a mais ou não, poderia dizer para os europeus que Sofia é uma moça que procura seu pai, mas não é, digo que é um moço “colombiano”, desta maneira automaticamente os latino-americanos se identificam e dizem: ele é um dos nossos e veem nas vicissitudes de Sofia as suas próprias. Eu posso eliminar essa palavra e para vocês o espetáculo seria muito diferente.

É dessa maneira que coloco pequenas informações no texto ou no programa que dou ao espectador, por exemplo, não digo que é durante a guerra, mas depois. É importante que seja depois porque há toda uma espécie de caos, desordem, em que as pessoas têm uma esperança de vida ao mesmo tempo. No nível prático, concreto, os diferentes espectadores têm uma enorme importância.

Também tenho um espectador tradicional que não entende, então aí, por exemplo, não lhe faço entender e ele se zanga, depois o gratifico e lhe faço entender, dessa maneira brinco muito com esse pobre espectador tradicional que veio casualmente ou por coragem, desafio, curiosidade, a assistir o Odin.

J&A. O trabalho começou se chamando *XL Extralarge* e logo mudou para *A Vida Crônica*, por que a mudança?

EUGENIO. Desde o início eu já sabia que ia se chamar *A Vida Crônica*, mas não quis dizer aos atores imediatamente, sempre foi assim, quando começamos um espetáculo eu lhe dou um título, geralmente o primeiro que me vêm na cabeça. Mas aqui estava seguro que iria ser esse. É de um verso de Leminski, um poeta brasileiro. Nasceu da circunstância. É o fruto de uma amizade porque quem me fez descobrir Paulo Leminski foi o querido amigo e diretor brasileiro Aderbal Freyre Filho e sempre que nos encontramos no Rio de Janeiro tomamos vinho uruguaio, conversamos e como estávamos falando de Leminski, ele me deu um dos seus livros e aí descobri esse poema que tem um verso com a vida crônica e gostei muitíssimo, não sei o porquê, e decidi que iria utilizá-lo como título, mas não sabia de quê. No início, não quis dizer aos atores porque é um título sugestivo.

J&A. Roberta Carrieri marcava coisas que pela primeira vez são feitas com este espetáculo, por exemplo, despedir-se de *O Sonho de Andersen*, em Bogotá, avisando aos espectadores que iriam assistir a sua última apresentação. Abrir os ensaios e permitir o acesso ao trabalho dos seus atores. Você pensa *A Vida Crônica* como uma despedida do ensemble?

EUGENIO. De jeito algum. Muitos pensam que o Odin tem 47 anos, que são velhos, todos estão muito preocupados pela velhice do Odin e muitos estão aterrorizados, quase tem medo de vir a assistir este espetáculo porque se perguntam, ainda são capazes de fazer espetáculos interessantes nessa idade? É estranho porque todos nós vivemos a cada dia o desmoronamento da nossa força biológica própria de uma certa fase da vida humana adulta, mas esse desmoronamento não nos tem afetado mentalmente. Acredito que *A Vida Crônica* não fica perto, no absoluto, dessa problemática da idade, da velhice.

Assim que isso da idade e da despedida não é dramático, para mim o fato da despedida, se vier um dia, é como a morte de Torgeir, haverá continuidade. Somos seres responsáveis, eu tenho falado com os meus companheiros e temos decidido como o Odin deve continuar, e permanecerá enquanto ficar um dos atores do núcleo velho, veterano, depois o Odin não deve existir mais. Os últimos que ficarem devem tentar proteger estes locais, de maneira tal que outros possam usar para a cultura, que não se transforme em um armazém ou pequeno supermercado, mas não deve se chamar Odin Teatret. Odin Teatret era um grupo de atores com um diretor, que pensavam e trabalhavam de uma certa maneira e quando eles morrerem ou desaparecerem, desaparecerá o nome. É justo que outra geração entre com a sua própria identidade, sua própria necessidade e suas próprias aspirações e ambições.

Sempre que eu termino um espetáculo digo que é o último, faz 20 anos que está acontecendo, todos meus atores dizem com ironia: sim, o último. A minha mãe viveu 97 anos e era extremamente vital, eu tenho somente 73, assim que tenho quase 25 anos mais de vida.

ENTREVISTAS



Regina Dourado. Foto. Arquivo pessoal Paulo Dourado.

memórias

Regina Dourado (1952-2012)

A cidade de Irecê, na Bahia, foi o palco do nascimento da atriz Regina Maria Dourado, em 22 de agosto de 1952. Com apenas 15 anos, inicia sua profícua carreira teatral na Companhia Baiana de Comédias e a partir de então estuda canto, participa do Grupo de Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia, do Coral Ars Livre e do Grupo Zambo. Foi apresentadora de televisão, em Salvador, durante alguns anos, mas foi o especial *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'água*, dirigido por Walter Avancini em 1978, na TV Globo, que tornou a atriz conhecida nacionalmente. A TV foi um espaço onde Regina pode explorar toda a sua capacidade e versatilidade como atriz. Foram muitos personagens marcantes na TV, como Lalá Sereno (1983) na *ela Pão, pão. Beijo, beijo* e Lucineide (1995) de *Explode Coração*, com seu inesquecível bordão “Stop, Salgadinho!” ambas da Rege Globo, que conquistaram definitivamente o público.

Regina era uma atriz que prezava demais o seu ofício e que possuía uma ética irretocável. Fumante toda a vida não aceitava participar de publicidade de cigarros ou bebidas. Sua alegria e a defesa dos valores de sua terra e de sua cultura foram marcas de sua personalidade que impressionaram a todos que tiveram contato com ela.

Foram muitos seriados e minisséries: *Lampião e Maria Bonita* (1982); *O Pagador de Promessas* (1988); *O Sorriso do Lagarto* (1991); *Tereza Batista* (1992). Peças de teatro como *Vidigal*; *Memórias de um Sargento de Milícias*; *Declaração de Amor Explícito*; *Rei Brasil 500 Anos - Uma Ópera Popular*; *Tratado Geral da Fofoca* e nos dois últimos anos de sua vida atuou na *Paixão de Cristo* (2011 e 2012, em Salvador) como Maria, mãe de Jesus dirigida pelo diretor teatral Paulo Dourado, seu irmão na vida e nos palcos.

No cinema, participou de *Sandra Rosa Madalena* (1978) como uma cigana dançarina, *Amante Latino* (1979); cantando na trilha sonora de *O Encalhe – Sete Dias de Agonia* (1982); *Baiano Fantasma*, em 1984; *Tigipió – Uma Questão de Amor e Honra*, (1986); *Corpo em Delito* (1990); *Corisco & Dada* (1996); *No Coração dos Deuses* (1999); *Espelho D'água – Uma Viagem no Rio São Francisco* (2004).

Em um de seus momentos marcantes com o público encarnou uma Tieta “porreta” no carnaval de 1997, em Salvador, numa bela homenagem ao escritor Jorge Amado, ao lado de Gilberto Gil, Maria Betânia e muitos outros artistas. Regina entregou-se ao seu ofício convertendo-o na alegria de viver e de atuar.

Introdução à seção Teatro de Grupo

Por. Paulo Atto.

O Teatro é por natureza uma atividade que se dá no seio de uma grupalidade, embora nem todo teatro possa ser denominado de teatro de grupo, o teatro resulta da ação grupal. Ontologicamente é uma arte coletiva, desenvolvida através da integração de conhecimentos e pessoas diversas. Assim parece natural que a prática coletiva do teatro leve à criação de grupos seja por motivo de sobrevivência, por uma opção política, estética ou social. A formação de elencos e repertórios estáveis está na raiz da criação de uma cena brasileira desde os primórdios, sobretudo a partir de segunda metade do século XX.

Entretanto, a expressão -teatro de grupo- não traduz apenas uma forma de organização do seu coletivo, não significa apenas uma estrutura organizacional para a produção de espetáculos. A expressão tem sido muito utilizada em oposição ao chamado "teatro comercial", sem negar a parte de valor econômico que deveria ser conquistada pelo teatro de grupo, mas sim negando aquele derivado do *star system* tão comum no século 19, onde atores e atrizes levados ao posto de primeira estrela das "companhias" captavam o "gosto do público" para criar obras auferindo grandes bilheterias e possuindo fôlego para temporadas sucessivas.

A denominação de teatro de grupo, terminou por produzir a construção de uma nova cena no campo estético e a orientar novos modos de produção e atuação também no âmbito ético. Seja arquitetando novas formas de relação entre os elementos do grupo, entre o coletivo e sua produção e também entre o grupo e o seu entorno, convertendo-se em muitos casos numa proposta de atuação artística, ideológica e política constituindo não apenas uma categoria de organização e produção teatral porém englobando um *modus operandi* próprio na concepção de um projeto estético e ideológico através do qual o grupo acaba por construir uma linguagem e um modo de auto-gestão que o identifica.

O Teatro Brasileiro foi profundamente influenciado nos anos setenta pelo trabalho do diretor teatral polonês Jerzy Grotowski, quando preconizou em sua obra "Em busca de um teatro pobre" que: "Não monto uma peça para ensinar aos outros o que eu já sei. Só depois da montagem ficar pronta, e não antes, é que terei aprendido mais. Todo método que não se abre no sentido do desconhecido é um mau método." O teatro enquanto linguagem e processo estavam em profunda transformação. Na mesma obra encontra-se uma entrevista realizada pelo diretor teatral Eugênio Barba em 1964, ano no qual o próprio Barba fundou o Odin Teatret, grupo que em 2014 faz 50 anos de atuação. Barba junto ao Odin criou um estilo de "teatro de grupo" que ainda influencia a cena atual. A entrevista possui o sugestivo título de "O Novo Testamento do Teatro" e foi também publicada em 1965 no seu livro *Alla Ricerca del Teatro Perduto* (Barba, Eugênio - Marsilio Editore, Pádua, 1965, Itália). Talvez esta seja ainda a busca do "teatro de grupo", a busca de um "teatro perdido" entre a excessiva mercantilização do teatro do circuito convencional e a desenfreada *comoditização* das artes convertidas em puro entretenimento.

O crescente movimento de grupos teatrais que se iniciou ainda na década de 50, terminou por originar dois grupos míticos do teatro brasileiro, o Arena (1953) e o Oficina (1958). Inspirados nos dois modelos o movimento do teatro de grupo ainda navegou, em grande parte, em ondas de resistência ao puro

comercialismo e inspirou modelos alternativos de produção. Os dois grupos, Arena e Oficina, possuíam como marca um projeto coletivo de criação que instaurava uma autonomia e uma ação política com um discurso ideológico articulado e consequente. Desta forma se tornaram fonte de inspiração para várias outras iniciativas em todo o país. Há muito do reflexo destas experiências emblemáticas no que viria a acontecer nos anos subsequentes.

A década de 70 assistiu ao florescimento de uma série de iniciativas que poderiam ser incluídas no rol do chamado Teatro de Grupo, embora os próprios coletivos procurassem evitar este rótulo. No entanto é evidente o caráter coletivo de suas criações. Esta foi a tônica dos grupos Teatro do Ornitórrinco, Asdrúbal Trouxe o Trombone, A Comunidade, Grupo Pão e Circo, Macunaíma, Mambembe e Pod Minoga no eixo Rio-São Paulo. Na Bahia surgiram iniciativas como Avelãs e Avestruz, o Teatro Universitário, Sonhos e Concretos, Carranca, Grupo Encontro dentre outros.

Porém foi nos anos 80 que em Salvador nasceram uma série de iniciativas que se assumiram como teatro de grupo como , o Pessoal do Ubu, Artes e Manhas, Cia de Teatro Avatar e Bando de Teatro Olodum, entre outros.

A década de 90 representou um momento de mudança na trajetória do teatro de grupo que se orientou mais pelos aspectos de experimentação centrando suas premissas na própria filosofia de atuação do grupo. O marco inicial foi a realização do 1º Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo, em Ribeirão Preto, São Paulo, em 1991, reunindo 15 grupos de vários estados. Dentre os presentes podemos citar o Grupo Galpão de Minas Gerais; Parlapatões, Patifes & Paspalhões, São Paulo; Teatro de Anônimo, Rio de Janeiro; Ói Nós Aqui Traveiz do Rio Grande do Sul e o Grupo Imbuça de Sergipe. O Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo foi fundado na ocasião, e terminou por construir o projeto editorial da revista *Máscara*, além de seminários e encontros, com espetáculos e mostras de trabalho abertos ao público.

O movimento de teatro de grupo contribuiu ao longo dos anos para a construção de uma dramaturgia brasileira, descentralizou a produção dos espetáculos criando salas fora do circuito tradicional, investiu numa linguagem teatral que reflete a nossa realidade, ampliou o espaço para o teatro produzindo uma diversidade de propostas e tornou-se um elemento essencial para a reflexão sobre o modo de produção teatral no nosso tempo.

Acessando a conferência.

Formas de acesso ao processo de pesquisa, montagem e à recepção do espetáculo.

A Conferência.

Grupo Oco Teatro Laboratório.

Por. Luis Alonso.

"O teatro não pré-existe nem transcende aos corpos no palco. Todo espetáculo nasce com data de vencimento, como a existência profana e material se dissolve no passado e não há forma de conservá-la.

Não há, em consequência, fórmula para conservar o teatro. Lembrar o teatro passado desde o presente significa consciência de perda, de morte, percepção de dissolução e do irrepetível"

Jorge Dubatti "Teatro Perdido" ¹

Num possível julgamento, o meu depoimento. A fisiologia inovadora da arte.

Arte é uma experiência humana de conhecimento estético, capaz de formular e transmitir ideias e emoções na forma de um objeto artístico. Conhecimento estético por sua vez, significa a faculdade de sentir, de compreender pelos sentidos. É por meio dos sentimentos que a arte amplia e matura o nosso universo emocional.

Mas como poderemos evitar que essas formas amalgamadas em objetos artísticos não se convertam em duras peças de concreto? Como fazer da arte um espaço de fruição e surpresa? Como poderemos permitir nos deixarmos surpreender pela própria arte e seu processo em questão?

São perguntas muito difíceis, sobretudo quando estamos acostumados a gerar um produto artístico a partir de fórmulas de sucesso que, usadas por qualquer um, nem sempre têm o mesmo resultado.

Numa sociedade em que discursa a inversão de valores é mais do que oportuno que a arte também se insira neste exercício. A maioria dos criadores deixou que a arte ficasse ao seu serviço ao invés de ficarem eles ao serviço da arte que é como deveria ser.

¹ Breve nota: Início este escrito com as palavras do pesquisador professor e crítico argentino Jorge Dubatti, quem conheci por ventura na travessia/tradução do livro Cenários Liminares da pesquisadora e professora Ileana Dieguez Caballero, livro que jogou uma fâsca revolucionária na minha vida ética e estética na arte.

Se a arte fica ao nosso serviço tudo é muito mais fácil, pois, como criadores, geramos fórmulas carregadas dos mesmos significados muito parecidos conosco. Quer isto dizer, que para identificar este artista é simplesmente saber o que já você espera dele, já você sabe o que ele como criador vai lhe oferecer. Mudando um tantinho daqui e outro de lá constroem roupagens que servem para cada situação, que ainda sendo novas não se apresentam com autenticidade. Disto podemos padecer todos, basta ficarmos atentos para não nos tornarmos repetitivos.

Ficamos a serviço da arte sempre e quando somos capazes de não temer ao risco, de não temer se perder, é como entrar numa embarcação sem saber o rumo, mas a cada novo vento descobrimos novas ilhas, novas paisagens e você vai se surpreendendo.

Arte tem vida própria, somos nós os empregados dela. Então o mais pertinente para não deixarmos de fora a sua fisiologia inovadora é deixarmos fruir a arte com a surpresa e assim acharmos a cada passo novos caminhos de originalidade.

A arte, a nossa arte teatral, precisa ser tirada dos museus e palcos italianos. Precisamos ter o valor de gerar novos conceitos. No processo é necessário abrir um abismo, um espaço oco, vazio. Vazio como valor não como perda, para dentro dele encontrar novos caminhos.

Precisamos nos deixar seduzir pelo caos, andar sem pé muito firme. Mas sempre conscientes do que estamos fazendo.

Há que –sobretudo no teatro- trabalhar em coletivo, pois no percurso da nossa história na arte as transformações foram todas feitas por grupos de pesquisa continuada. O resto é teoria.

Precisamos matar essa iniciativa voraz de ser um escrito o que nos impulsiona, de ser um diálogo o que nos move, pois o texto dramático é um elemento a mais dentre tantos na encenação. Uma simples ideia pode gerar um belo caos.

Precisamos tirar o ator do centro da nossa arte e colocá-lo num lugar onde interaja com os demais recursos do andaime teatral sem que ele perca a sua essência humana,.

Precisamos ser corajosos e de uma vez matar o teatro que já está morto.

Primeiro encontro com As Cidades Invisíveis.

Li Ítalo Calvino ao mesmo tempo em que li Nietzsche, justo aos 18 anos. Um me ofereceu de maneira elaborada e para mim muito ingênua naquela idade, espaços imaginários, belos, confusos e difusos. Pegava e largava o livro com muita facilidade, pois era de uma repulsão espantosa, mas ao mesmo tempo adorável. Esse foi meu primeiro encontro com espaços entrecortados, fantásticos e mágicos na literatura, chamemos, mais elaborada. O outro, o Nietzsche, foi quase uma perdição, fiquei quatro dias no sofá de casa pensando no que aquele homem engraçado de bigode enorme queria me dizer com *Ecce Homo*, até descobrir definitivamente o ser humano e esse foi o “trágico” incidente. Divisei aquilo que me cercava e aquele no qual eu devia me converter no meio de uma humanidade subserviente da ilusão e da utopia, descobri uma sociedade que vive mais de imaginações, de mentiras próprias e de naturezas doentes do que de realidade.



Espectáculo "A Conferência". Foto: Hercília Lustosa.



Passaram-se os anos e nunca mais encontrei *As Cidades de Ítalo*, nem nos livros, nem nas viagens. Depois de anos de estudos nas escolas de teatro de Havana, anos de práxis teatral junto a grupos e mestres que me cederam diversas ferramentas de estimado calibre, lembrava aos poucos, a cada espaço novo, a cada novo país em que pisava fazendo arte, daquelas cidades que ficavam na minha memória, cidades as quais eu nunca prestei atenção ao adjetivo que o Ítalo utilizou para designá-las, elas eram cidades invisíveis, somente com o tempo consegui perceber isto. Somente com o tempo percebi que Marco Polo era um viajante que falava das histórias para Kublai Khan conforme ele conseguia lembrar ou adicionar sua cota de imaginação. Nunca lembramos os lugares como eles realmente são! –Eu dizia a mim mesmo.

Reencontrei Nietzsche novamente, desta vez em outras obras, as quais estavam relacionadas ao tema da arte. Nietzsche enxergava o mundo como um acontecimento estético, acreditava que a arte tem um potencial redentor e que desta forma criamos para que a realidade não nos destrua. Mas, se ao mesmo tempo ele me ofereceu aos 18 anos uma humanidade que vive mais de imaginações do que de realidades, então para mim o tema da arte estava solucionado. Há que fragmentar, há que destruir os moldes imperantes pois a ilusão da humanidade parece demais com a ilusão do teatro, há que ir de encontro à humanidade, pois ela não enxerga a realidade tal qual é. Assim, furando seu espaço de

convívio e possibilitando a intervenção dela com suas conjecturas mais objetivas escondidas por uma aparente cegueira, é que conseguimos ficar mais perto da verdadeira obra de arte, calçada de técnicas e tecidos que façam suporte para sua arquitetura.

Assim, se o mundo é um acontecimento estético, como continuar pensando a arte a partir dos espaços fechados em caixas e museus? Como continuar pensando a arte a partir da ilusão de uma representação, se para atuar –neste caso, no teatro- bastaria parar de interpretar em sociedade?

Falar daquelas cidades invisíveis era um luxo, mas não podia ser a partir de tantos espaços ilusórios. Precisava focar naquilo que não enxergamos e extrair de Calvino o escondido por trás do seu mundo fantástico. Tinha de ser político sem ser panfletário.

O Processo denso e tortuoso. Pesquisa e montagem.

Neste ponto, o coletivo Oco Teatro Laboratório soma entre tantas vivências uma qualidade particular no seu processo de pesquisa e é ofato da entrega diária ao ofício de fazer e jogar fora; o ofício de se despir, com calma e sem pressa, procurando algo que, na maioria dos casos, não sabemos nem o que é, mas uma pergunta nos deixava sempre alerta: como acessar as cidades invisíveis? Era de fato a grande interrogação. Passaram dois anos de pesquisa, de leituras intermináveis, de discussões de processos, de jogar fora material construído com tanto afincio e de assumir novas formas, lembrar que nada nos pertence só se for para sempre, e esse estado da permanência está relacionado mais com o nosso universo interior do que com o mundo físico que está em volta de nós. Então, percebemos que o que nasce no início de cada processo é o nosso consciente menos depurado, é a repetição das formas e conceitos, dos clichês e assim aos poucos, como desvestindo um boneco e tirando dele seus órgãos, vamos achando a sua matéria essencial e espiritual, a massa de conluios que se estabelece entre a forma e o conceito e, sobretudo, pedindo –sem pedir- a cada passo nos surpreender.

Eu falo para os atores do Oco Teatro que na humanidade, com raras exceções, se perdeu a

capacidade de se surpreender na arte, de fruir com o encontro casual, de priorizar esse encontro e tirar dele proveito. Na arte, sobretudo nesta que desenvolvemos, se há de continuar se chamando teatro, estabeleceram-se fórmulas tão rígidas, as quais não permitem o surgimento dessa surpresa e ganha terreno o glamour e a necessidade de se mostrar e ser superior a ela. As artes plásticas ganharam espaço e interação com todo o universo ao nosso redor, a música não fica atrás com suas polifonias e descobrimentos, minimalismos, experimentos, com o abraço a novas formas, instrumentos. O teatro e a dança – que são de alguma maneira inseparáveis – continuam incólumes, como colunas que ao tempo custa trabalho corroer. O teatro, no geral, e salvo algumas exceções, converteu-se num Parthenon de atores.

Conjuntamente com os atores do Oco Teatro, neste processo de trabalho, brincamos às formas, esquecendo todo o conteúdo inicial que cedi para eles. Não queria saber de texto (como verbo) decorado, nem de diálogos, queria somente descobrir novas formas que nos fizessem encontrar caminhos mais originais. Mas detrás de cada forma há um imenso espaço guardado de conteúdo, pois a forma não surge do nada, ela surge de um percurso de absorção, degustação, assimilação e processamento das informações que portamos nas nossas vivências cotidianas, sejam elas subjetivas ou puramente objetivas, na nossa memória afetiva, na nossa memória ancestral. -Não há por que ter medo da forma na construção cênica!- Foram as minhas palavras de enfoque.

Como trabalhar para um espectador especializado e cego?

Quando falam que gostam do nosso espetáculo mas que não sabem o que queremos dizer com ele eu respondo: se soubesse dizer com palavras não destinaria tanto tempo na construção de uma obra de arte.

Quando falam que o espetáculo é belo, mas perguntam, por exemplo, *onde está Shakespeare?* ficamos calados, e com um simples olhar lembramos que ele morreu no século XVII, exatamente no ano 1616, não achando nada prudente procurar Shakespeare em pleno século XXI.

A humanidade está imersa na própria caverna de Platão, de frente às imagens que reproduzem a vida somadas às imagens que herdamos de tradições anteriores. A sociedade está cega e não enxerga mais a realidade, somente rascunhos imagéticos de universos muito distantes de nós.

O nosso espectador, o espectador do Oco Teatro, tem de fazer, na maioria dos casos, um enorme esforço para acessar a nossa arte, aliás, este esforço não seria necessário se ele não estivesse contaminado com essa cegueira que polui a nossa existência. O esforço ao qual me refiro aqui não está relacionado com o entendimento da obra de arte, mas com a assimilação desta através da percepção, através de discursos fragmentados que em muitos casos não tem nada a ver um com o outro. Há casos muito curiosos de espectadores fazedores de teatro, especialistas, poderíamos dizer, que não conseguem acessar as nossas produções despossuídos do rigor gerado pelas formas ancoradas num teatro já morto. No entanto, o espectador despossuído destes conhecimentos acessa *A Conferência* livres de pecado com os sentidos abertos e dispostos ao risco e ao acaso.

Uma única dramaturgia possível.

Não há como continuar negando a pouca importância que pode vir a ter a literatura dramática (termo este já bastante discutido) num processo de construção cênica através de impulsos criadores relacionados unicamente com o corpo -sem palavra-, isto não é novidade. Assim como vem sendo suficientemente antigo o fato de pegarmos um texto dramático e estudá-lo exaustivamente para encená-lo. Nem aquele que parte de impulsos “a-textuais” nem o outro que parte de recursos “textuais”² tem maior valia. O importante é reconhecer que tanto iniciando por um quanto pelo outro a dramaturgia não é o produto de um pedante ofício de um ser sentado no agora universal teclado de um computador, isso é obra literária e nada mais. A dramaturgia é

2 Texto é tudo aquilo que informa, do emissor ao receptor, não somente a palavra falada.



o conjunto de ações³ que postas e superpostas uma com/a outra, como numa grande costura, informa-nos algo, a partir de todos os instrumentos que compõem o andaime "teatral"⁴.

O espetáculo *A Conferência* veio se conformar através de uma única dramaturgia possível, costurando ações geradas pelo diálogo e a interseção dos elementos que compõem a cena. Não priorizando a literatura dramática, mas fazendo dela um elemento a mais, às vezes propulsor, às vezes resultante, onde o

3 A ação é gerada pela interseção e diálogo entre cada elemento que compõe o espetáculo: luz + som / ator + verbo / som + figurino / figurino+verbo / elementos cenográficos + voz / luz + elementos cenográfico / e assim sucessivamente todas as probabilidades de interseção e diálogo que podem ser criados entre estes elementos.

4 Temos tratado o teatro como uma linguagem à qual lhe colocamos uma série de atributos para diferenciá-lo de outras manifestações tanto no fenômeno da sua construção quanto da sua recepção, limitando assim seus espaços de abrangência, para quem faz e para quem recebe. Não existe assim, na atualidade, diferença nas artes. O que a elas diferencia é o uso dos instrumentos para sua construção, por enquanto, não o resultado. O resultado pode ser percebido como bem desejar o receptor. Definitivamente, fazemos única e absolutamente arte, sem restrições.

escritor começava a redigir textos em forma de conferência a partir dos impulsos criadores que nós, no coletivo lhe oferecíamos. Assim como ele também nos incentivava com impulsos textuais ou fortes ideias que poderiam gerar faíscas que impulsionaram o nosso trabalho.

E é essa a única dramaturgia possível em qualquer peça teatral, pois ainda o maior minimalismo e até a imobilidade geram significados, os quais agregam às estruturas da criação informações –textos- que conformam a mesma.

O ator como veículo e não como princípio essencial da ação ou o recurso mimético de redução simbólica.

Temos vivido enganados durante muitos anos, o ator achando que é o centro da cena. De fato, o que mobiliza a maioria dos atores a atuar é o fenômeno da presença, do estar no palco, ser observado, aclamado e aplaudido, e para isto ele dedica o maior esforço e tempo da sua vida. Uma confusão entre *glamour* e verdadeiro ofício e nas sociedades que levamos agora conosco isto se agrava, pois há que somar a pressa e a rapidez das nossas sociedades as quais traduzimos ao nosso universo como as nossas produções.

O ator tem de entender que assim como o texto dramático ele é uma ferramenta dentre outras no fenômeno da arte, isto fica muito claro quando observamos um "artista plástico" realizando uma instalação ou uma *performance*, onde ele não se sobrepõe ao que está discursando, ele se integra à obra em questão e assim seu discurso ganha força e verdade. As terminologias porém chamam ele de "artista plástico" em *performance*; eu chamaria de ator; alguém lá no futuro chamará simplesmente de artista. A herança do ator, na maioria dos casos, tem sido excêntrica, partindo de uma figura geométrica que o coloca no eixo central da ação cênica e este é um dos erros que tem provocado a paralisação da nossa arte. Pois uma vez que o ator precisa ficar no centro ele precisa ser quem porta o discurso e se o discurso é essencialmente verbal então é aí a grande e enorme importância que tem se dado à literatura dramática. Assim como na natureza ao homem custa entender que



ele não é o centro, mas que faz parte dela, no teatro também acontece o mesmo fenômeno, por aquilo que chamo de recurso mimético de redução simbólica.

Em *A Conferência*, seus atores, os meus colegas de trabalho, são desenvolvedores de uma maquinaria, não o centro dela. Eles não são marionetes, eles são seres humanos, criadores, fazedores de arte e de grande importância, pois são os seres pensantes do discurso teatral. Mas na matéria do teatro quanto na matéria da vida, tudo se dá por equilíbrio entre as partes, então o ser pensante deve ceder, pelo menos, uma grande proporção de energia aos elementos "mortos" da cena para assim, nesse equilíbrio, poder dialogarem e finalmente conformar a viva arquitetura teatral.

A arte do político na arte.

O conhecimento é um espaço de abrangência incalculável, possuindo diversas fontes desde que nascemos até a nossa morte, somando a isto o conhecimento herdado, aquele pré-existente ao momento no qual chegamos ao mundo, que não tem como ser lido e na maioria das vezes não tem como ser sentido, percebido. Ele atua numa região do nosso subconsciente e aflora nos nossos atos e decisões.

Ser político é uma maneira de ser social. É como colocar uma tábua de xadrez e jogar de por vida com um adversário, tentando ganhar. Só que as regras impostas neste jogo são, na sua maioria, as justas regras sociais de convívio e intercâmbio. Ser político significa ser, dentre das acepções da palavra, ser cívico, cortês, urbano. Não haveria então como desligar "as cidades invisíveis" de uma energia do ser político, isso foi inevitável para nós.

Ítalo Calvino nos fala em *As Cidades Invisíveis* de espaços ficcionais que, de fato, relidos em outras dimensões são também discursos políticos, são discursos de relacionamento com o entorno que nos tocou viver. *As Cidades Invisíveis* foram um empuxo para *A Conferência* que, de fato, retoma a arte do político na arte. Não o político como bandeira partidária, mas como discurso análogo e conclusivo da nossa real existência de convívio – não por parte dos criadores – mas a partir do receptor. Cada um lê, em *A Conferência*, aquilo que o apraz, lembrando que prazer não está somente ligado às questões de divertimento, ligadas a riso ou burla, mas também ao fenômeno da reflexão sobre o que somos e em qual espaços nos denominamos cidadãos a cada momento da nossa existência.



Do caminho, do tempo e do espaço.

Sobre o Segredo da Arca de Trancoso.

Grupo Vila Vox.

Por. Claudio Machado.

Resumo

Em dois textos é apresentado um recorte nos dois últimos anos da história do Grupo Vilavox, com 12 anos de existência, compartilhando o percurso de mudança de sede e as transformações geradas pelo novo espaço, sempre em paralelo com a criação do último espetáculo: *O Segredo da Arca de Trancoso*.

Palavras chave: Teatro de grupo; processo; espaço; máscara.

Resumen.

Presentamos en dos textos un fragmento de los dos últimos años de historia del Grupo Vilavox, con 12 años de existencia, compartiendo el camino de cambio de sede y las transformaciones generadas por el nuevo espacio, siempre en paralelo con la creación del último espectáculo: *O Segredo da Arca de Trancoso*.

Palabras clave: Teatro de grupo, proceso, espacio, máscara.

*Se a casa guarda a alma do caminho
E a mala leva o seu dono pela mão
Se a porta aponta para dentro e para fora
E o peito leva o seu dono coração
(...)*

Jarbas Bittencourt

Trecho da Canção final – *O Segredo da Arca de Trancoso*

Do Vila à Casa.

Quando pensamos em procurar um novo espaço onde o Vilavox pudesse realizar as suas atividades não sabíamos o quanto isso nos transformaria. Sabíamos que não seria fácil, mas que talvez fosse o melhor caminho para continuar criando e não parar. Mudar de lugar após quase dez anos de convivência com outros grupos e artistas entre as paredes e sobre o palco do Teatro Vila Velha, além de inevitável, era o movimento que precisávamos naquele momento para amadurecer e repensar as “estruturas” criadas até então, lançando-nos no “mundo” como um menino que sai da casa de seus pais em busca de autonomia e passa a traçar seu próprio caminho levando na bagagem toda experiência, diversa e intensa, vivida no dia a dia da sua casa. Da casa, onde avistamos a porta, da porta a rua, da rua a cidade... e seguimos em frente... até o encontro de um novo endereço: a Casa Preta.

Da Casa à rua.

Um pulo do “Vila” ao bairro Dois de Julho e tudo muda de figura. Outras responsabilidades e uma forte identificação com o novo espaço e, principalmente, com a comunidade, colocam em cheque o que vínhamos construindo até então. Estávamos agora numa casa que pertencia a uma comunidade e precisávamos de uma apropriação desta nova realidade. Essa mudança geográfica gerou uma transformação do dia a dia de produção à criação artística que estávamos acostumados. Limpar a casa, consertar um cano, comprar pão, produzir e ensaiar um novo projeto ou resolver alguma questão com os vizinhos passaram naturalmente a ter uma importância tão parecida que, envolvidos, quase não conseguíamos estabelecer fronteiras e distinções entre uma tarefa e outra.

Impossível passarem despercebidos os temas que afetavam o bairro e a nós mesmos por consequência. Chegamos a iniciar um processo que nos colocaria frente a frente com questões sociais e políticas pertinentes a um bairro do centro da cidade como o Dois de Julho, mas em dado momento, percebemos a necessidade de uma aproximação mais sutil com a comunidade e daí surgiu o encontro com *O Segredo da Arca de Trancoso*. Propus ao grupo como possibilidade de estabelecer este primeiro contato com os vizinhos, fazendo-os e fazendo-nos enxergar a beleza e a poesia do lugar, apesar dos aspectos difíceis da realidade local. Isto nos interessava tanto quanto nos víamos no texto, pois “O Segredo” representava muito de tudo que estávamos vivendo: movimento, mudança, amadurecimento, transformação e identidade. Era o que, ávidos, procurávamos.

Começamos então com convite a novos parceiros para formar o elenco, uma leitura, projetos, projetos e projetos e, sem esperar pelas “respostas”, partimos para pesquisa.

Tinha em mente alguns caminhos para a estética da encenação: rua, máscaras, músicas e pernas de pau eram elementos indispensáveis que construíam as primeiras imagens desde que li, me encontrei e me perdi no texto de Felipe e desejei a montagem, há mais ou menos cinco anos. Para o Vilavox seria um grande desafio, pois a encenação trouxe uma série de novidades: primeira vez em

que montaríamos um texto pronto, um infanto-juvenil, que faríamos um trabalho de interpretação com máscaras, a rua e outros tantos desafios que sequer sabíamos que enfrentaríamos e que espero compartilhar ao longo deste texto.

Para tantas novidades, nada como as grandes e fundamentais parcerias: Emília, Isa e Líria, que chegaram e muito contribuíram na condução do processo. Dos primeiros encontros com Emília e seu rico acervo de instrumentos tradicionais de várias partes do mundo surgiram as primeiras ideias do universo musical que permearia o nosso espetáculo, os instrumentos que seriam criados e recriados para dar cabo dos sons que imaginávamos nas cenas.

Frases musicais também escritas no tempo e no espaço dos primeiros encontros com Isa, onde começamos materializar as cenas antes mesmo de “nos entendermos” com o texto de Luiz Felipe. Atiramos nas máscaras, no trabalho de interpretação e muitas vezes acertamos em músicas ou em propostas musicais que nem sabíamos que estávamos criando junto com as cenas que, posteriormente, foram retrabalhadas e permaneceram no espetáculo. Nossas primeiras músicas brotaram dos estados dos personagens e atmosferas das cenas experimentadas em sala com Isa e os parceiros do *Pra Nós a Máscara* e se misturaram às outras músicas e canções criadas pelo elenco, por Gordo e Jarbas ao longo da montagem.

Com Isa também realizamos nossos primeiros encontros, neste processo, com a rua e seus reais, mas quase fantásticos personagens que transitam nas ruas, becos e largo do Dois de Julho. Nas “saídas” que fizemos entendemos perfeitamente o quanto precisaríamos estar abertos ao diálogo



“O Segredo da Arca de Trancoso – Público”.
Foto: João Meirelles.

com as “figuras” que encontramos e as situações que surgem a todo momento na rua. Se o que queríamos era movimento, a rua tinha muito a oferecer e por isso mesmo aí estávamos. Sabíamos da importância deste “cenário” para o que estávamos criando, mas muitas questões ainda precisavam ser resolvidas (se é que resolvemos alguma!). Para um elenco habituado à criação dentro da caixa cênica, onde a relação espacial permanece intacta, lidar com a dinâmica que prevíamos n’O *Segredo* era um grande desafio.

Da rua ao terreno.

Eis que o espaço se impõe, não como um problema, mas como um parceiro essencial para estimular novas formas e soluções para a encenação. Daí a presença de Líria neste processo, que além de ter sido preparadora e coreógrafa do grupo em outros espetáculos, em seu mestrado havia pesquisado composição e criação em tempo real por dançarinos-intérpretes e vinha pesquisando no doutorado as relações da criação com o espaço. Tudo a ver com que precisávamos “experimentar” e essa foi a palavra de ordem do trabalho de preparação corporal e criação coreográfica em *O Segredo*. Muito mais que a preparação dos corpos, ampliamos o horizonte sobre o “jogo da criação instantânea”

entre os atores, bem como sobre a nossa relação com os elementos do espaço nas ruas e praças da cidade. Ficamos à vontade para interagir e deixar que as diversas interferências nos estimulassem a cada minuto, sem perder de vista ainda o diálogo com o trabalho físico exigido tanto pela máscara quanto pelas pernas de pau utilizadas durante o processo.

Aos poucos, parceiros se foram: Dan (lá no iníciozinho, mas vale a lembrança!), Daniele (com certa estrada percorrida)... titubeamos, sentimos falta e a ambos o nosso carinho e agradecimento pelo que colaboraram no processo. Seguimos em frente e outros chegaram: a inenarrável dupla “Luiz e Guiguo” que encontramos ao realizar as oficinas de teatro no Baixo Sul da Bahia, que vieram à Salvador especialmente para a criação musical (e por que não teatral?) do nosso espetáculo; Lilih, Josi, Manu e Fred somando-se ao grupo e desdobrando-se em múltiplas funções; Agamenon com seu olhar e participação mais que especiais; e mais Vagné compondo o trio de músicos sob o olhar e a condução apurada de Jarbas que veio para fechar a força tarefa da equipe principal de criação e se entregar ao trabalho dirigindo e compondo muito mais que belas canções. Equipe de peso - juntamente com Gordo, Márcia, Ramona e Bruno - a qual devo os meus maiores agradecimentos por toda confiança, dedicação e cumplicidade oferecidas durante o processo.

O “mergulho” no concreto das ruas do Dois de julho foi tão intenso que víamos a nossa história e personagens nas suas esquinas e casas e desejamos muito compartilhar este olhar com o público do espetáculo. Pensamos tanto na itinerância da encenação que acabamos itinerando as cenas em volta do público, buscando conduzir o olhar para o entorno: a cidade como o nosso cenário. Precisávamos jogar com a realidade e extrair o máximo de poesia do lugar, das suas formas, figuras, elementos e situações. Neste ponto, completamente afinados com o que pensamos ao idealizar o projeto de montagem: *“O movimento dinâmico da rua, do público, ou seja, da vida de um bairro ou uma praça, nos parece ambiente (cenário) ideal para o desenvolvimento da nossa história. A apropriação, pela encenação, dos signos presentes no cotidiano das comunidades (construções, monumentos, objetos, pessoas etc.) tem o objetivo de criar novos olhares sobre eles e sobre as suas respectivas funções, convidando*



O Segredo. Público. Foto: João Meirelles.

o espectador a enxergar, na materialidade destes signos, o caminho para alcançar o universo lúdico de imagens e lugares propostos pelo texto”.

Do terreno à baía.

E num extenso processo de experimentações em espaços e tempos tão diversos - de 2010 a 2012, da Bahia a São Paulo - quando, ainda em processo, experimentamos algumas cenas pelas ruas e cruzamentos da Penha buscando discutir com outros grupos, também pela prática, a relação “Teatro e Cidade” proposta pela Cia do Miolo; e à Frankfurt (Alemanha) na não planejada “estreia internacional” no Sommerwerft Festival Am Fluss dos parceiros do Antagon - chegamos ao terreno vizinho à nossa sede para a nossa estreia nacional. Realmente, o terreno tornou-se o “portal” que transcende a barreira de casas amontoadas do lugar, com seus traços de outros tempos que se misturam à vista inesquecível da Baía de Todos os Santos. Dar a volta no quarteirão do bairro - como aos poucos se configurou o início do espetáculo - e atravessar o portão de entrada do terreno para continuar a acompanhar a história da peça tornou-se um ritual realizado pelos atores, espectadores e moradores do Dois de Julho a cada apresentação. Com este ritual, concretizamos tantas reflexões e objetivos em relação, principalmente, à comunidade local que, por algum momento, deixamos de pensar o quanto estávamos modificados pelo entorno.

Desejamos juntos este espetáculo que, desde os ensaios, compartilhamos com o público. Queríamos oferecer a todos, de alguma forma, o caminho que nos levou até ele. Daí a tentativa de percorrer novamente através das palavras o longo processo de montagem. Acredito que este espetáculo não seria possível se não tivéssemos nos colocado em movimento e nos encontrado naquele bairro, naquele lugar. Providencial mudança geográfica, como costume falar, que nos fez perceber o quanto o espaço dá forma às nossas ações reconfigurando muito além das escolhas estéticas de um espetáculo, provocando novas questões e desejos que - sem sombra de dúvidas - atravessam cidades, bairros, ruas, casas, quintais e seguem muito além da linha do horizonte.

Contando Personagens: em busca de uma interpretação narrativa.

*Mostrem que mostram! Entre todas as diferentes atitudes
Que vocês mostram, ao mostrar como os homens se portam
Não devem esquecer a atitude de mostrar.
A atitude de mostrar deve ser a base de todas as atitudes.*

*Eis o exercício: antes de mostrarem como
Alguém comete traição, ou é tomado pelo ciúme
Ou conclui um negócio, lancem um olhar
À plateia, como se quisessem dizer:
Agora prestem atenção, agora ele trai, e o faz deste modo.
Assim ele fica quando o ciúme o toma, assim ele age*

*Quando faz negócio. Desta maneira
O seu mostrar conservará a atitude de mostrar
De por a nú o já disposto, de concluir
De sempre prosseguir. Então mostram
Que o que mostram, toda a noite mostram, já mostraram muito
E sua atuação ganha algo do fazer do tecelão,
algo*

*Artesanal. E também algo próprio do mostrar:
Que vocês estão sempre preocupados em facilitar
O assistir, em assegurar a melhor visão
Do que se passa - tornem isso visível! Então
Todo esse trair e enciumar e negociar
Terá algo de uma função cotidiana como comer,
Cumprimentar, trabalhar. (Pois vocês não trabalham?) E
Por trás de seus papéis permanecem
Vocês mesmos visíveis, como aqueles
Que os encenam.*

O Mostrar Tem Que Ser Mostrado

<http://imanentemente.blogspot.com/2008/05/mostrar-o-que-tem-que-ser-mostrado.html>

Bertolt Brecht – Poemas 1913 a 1956.

Escolhi este poema de Brecht para apresentar alguns pontos que buscamos alcançar no trabalho com a interpretação dos personagens d'O *Segredo* e, até mesmo, dos caminhos escolhidos na construção desta encenação. Desde o início do processo, entendemos que o texto de Felipe traria uma experiência nova para os atores do grupo, posto que a dramaturgia ali presente era delineada pelos personagens que passavam e davam sua forte contribuição à dinâmica da história contada. Vínhamos de experiências com espetáculos onde a história/encenação sempre estava em primeiro plano e a força do coletivo era muito maior do que a presença individual dos personagens que a permeavam, mesmo quando protagonistas de alguma situação.

Em *O Segredo* desejamos uma comunicação com o espectador, tendo a teatralidade como uma meta para a construção das cenas e dos personagens, de forma que o público entendesse imediatamente que se tratava de teatro o que estava vendo na rua. Neste caso, nada mais justo que uma "interpretação narrativa" com a proposta por Brecht em seu poema. E acho que num sentido macro, esta encenação busca corresponder às linhas e entrelinhas desta provocação para a interpretação do ator.

Pretendemos que os atores contassem seus personagens para o público sem que este perdesse de vista que o que viam era teatro. Que tínhamos uma intenção por trás daquelas figuras e situações. As máscaras, por si só, cumpriam em parte este intuito, mas também buscamos nos corpos dos atores os gestos e as ações que construíssem a imagem simultânea do personagem e do ator que o interpreta acreditando no poder de atração que esta dupla imagem poderia gerar nos espectadores, mesmo que no campo da percepção. O próprio trabalho de interpretação com máscara nos colocava a necessidade de materializar cada coisa, cada estado, em ações e gestos. Um por vez... E muitas vezes experimentamos a criação de uma de cena transformando diálogos inteiros em ações. E o que resultava deste trabalho já materializava de alguma forma o "contador" da história, do personagem. Isto, sem falar na dilatação da percepção para a construção de um jogo sempre aberto às interferências e apropriação das emergências tão peculiares ao trabalho

da máscara e do teatro de rua. Aí me vem em mente um trecho de outro poema *Sobre o Teatro Cotidiano*, também de Brecht, que diz o seguinte:

*A misteriosa transformação
que supostamente se dá em seus teatros
Entre camarim e palco: um ator
deixa o camarim, um rei
Pisa no palco, aquela mágica
Da qual com frequência vi a gente dos palcos rir
Copos de cerveja na mão, não ocorre aqui.
Nosso demonstrador da esquina
não é um sonâmbulo, a quem não se pode tocar.
Não é
Um Alto Sacerdote no ofício divino. A qualquer
instante
Podem interrompê-lo; Ele lhes responderá
Com toda a calma e prosseguirá
Depois que lhes tiverem falado
Com sua apresentação.*

Assim, nós atores, como "demonstradores da esquina", começamos a dar forma às ações dos personagens. Para o que tínhamos levantado durante o processo tentamos estabelecer "marcações permeáveis: para cenas. Marcações por estado e intenções que materializavam uma "leitura", um ponto de vista da cena, mas que permaneciam formalmente abertas para o encontro com novos espaços e situações que certamente reconfigurariam o estabelecido. Estas mudanças, sabemos, poderiam ser feitas antes de começar o espetáculo, mas também durante, posto que na rua contamos com toda sorte de agentes para interferir no rumo previamente combinado. Desta forma, a segurança e autonomia dos atores eram de fundamental importância para o bom andamento da encenação e por isso mesmo dedicamos bastante tempo para treinamentos com este fim.

E como nos prepararmos para isso? Perguntamos-nos muito e fomos para a rua buscar respostas. Diretamente para "contracenar" com o público! Por vezes, tímidos e cautelosos. Outras vezes, firmes e confiantes na força de uma ação coletiva, como nas "saídas de máscaras" pelas



"O Segredo da Arca de Trancoso – Público e Gordo Neto". Foto João Meirelles.

ruas. Entoando canções e provocando encontros espontâneos com as figuras locais. Descobrimo comparsas, parceiros, relações e emoções diversas que fundiam pessoas reais com os personagens da ficção que apresentávamos, misturando e criando uma outra realidade, mas deixando a vida sempre à mostra.

(...)

Assim

*Máscara, verso e citação tornam-se comuns,
Mas incomuns*

*A máscara vista com grandeza, o verso falado
bonito*

E a citação apropriada.

*Mas para que nos entendamos: mesmo se
aperfeiçoassem
o que faz o homem da esquina, vocês fariam
menos*

*Do que ele, se o seu teatro fizessem
menos rico de sentido, de menor ressonância*

*Na vida do espectador, porque pobre de motivos
e*

Menos útil.

Assim finaliza Brecht em *Sobre o Teatro Cotidiano* e aproveitou para concluir o que vimos pensando na prática desta nossa criação. Não para dizer que atendemos, nem que buscamos fielmente corresponder a estas ideias, mas para refletir sobre a influência e permanência delas em nosso trabalho. Pois, quando penso sobre o “distanciamento” proposto por Brecht, penso que brotam de uma aproximação tão forte com o que é comum “com (unidade)”, de um desejo de conexão com a realidade que, do mesmo modo, sempre nos foi tão cara e que cada vez mais se torna um motivo primordial para o nosso trabalho.

**TEATRO
DE GRUPO**



Perspectivas com e para além da universidade.

Grupo Finos Trapos.

Por. Poliana Nunes Santos de Carvalho.

Resumo: O presente artigo aborda aspectos sobre a criação e a trajetória do Grupo de Teatro Finos Trapos ligados às suas relações com a Universidade Federal da Bahia. O interesse da abordagem é fornecer ao leitor algumas razões de ser do Grupo, encontradas por meio da realização de seus Projetos, apresentando como uma de suas principais fontes a experiência da autora enquanto integrante do Coletivo desde a sua criação, na perspectiva de confirmar fatos sobre o histórico do Grupo que foram concretizados através do envolvimento direto com as vivências acadêmicas de seus membros.

Palavras-chave: Grupo de Teatro Finos Trapos, Trajetória, Projetos, Universidade.

Abstract: This present article approaches aspects on the creation and trajectory of the Theater Group Finos Trapos linked to its relations with the Universidade Federal da Bahia. The interest of the approach is to provide the reader with some reasons to be of the Group, found through the achievement of their projects, presenting as one of its main sources the author's experience as a member of the Collective since its creation, in the perspective of confirming facts about the history of the Group that were achieved through direct engagement with the academic experiences of its members.

Keywords: Theater Group Finos Trapos, Trajectory, University.

Em meados de 2003, nas dependências da então Residência Universitária III, integrante dos Serviços de Assistência Estudantil da UFBA, localizada no Bairro do Canela em Salvador, ocorreu uma reunião entre alguns estudantes recém chegados na Escola de Teatro da UFBA. Este encontro pretendia lançar uma discussão sobre os possíveis rumos da formação daqueles artistas para além da Universidade. O que os levou até ali foram algumas inquietações, muitas delas foram decorrentes dos contatos recentes com a capital soteropolitana, seus artistas, as ideologias e os modos de operar vigentes na vida daqueles que viviam de seu fazer artístico na cidade de Salvador.

Este encontro marca o início da jornada do Grupo de Teatro Finos Trapos que chega aos seus primeiros 10 (dez) anos em 2013, com uma bagagem carregada de histórias para contar, inúmeras reflexões acerca da sua prática cotidiana e muitos planos concretos e não concretos para a continuação de sua até então pequena trajetória.

O presente artigo pretende fornecer ao leitor, algumas razões de ser do Grupo de Teatro Finos Trapos, encontradas através da concretização de seus Projetos, estes tentam na medida do possível, estar aliados às ideologias de seus integrantes, construídas em torno de sua experiência prática e de suas relações com o contexto da Universidade.

Uma poesia de Estrada.

O Finos nasce junto à experiência de seus primeiros integrantes na Universidade Federal da Bahia, a aprovação no Exame Vestibular e a consequente saída de sua cidade de origem, Vitória da Conquista, localizada a 509 km de Salvador. Os que ali estavam, localizavam-se na importante fase da vida em que se dá adeus à adolescência e adentra na idade adulta. No primeiro ano da Faculdade, não foi apenas uma crise que circundou o então mundo de descobertas que pairava na vida daqueles integrantes. Muitos foram os questionamentos, individuais e coletivos, que inquietaram os jovens artistas do Coletivo tão recente, tão não formatado por completo, tão nebuloso até. Por conta disso, o início da trajetória do Finos se misturou em idas e vindas de seus artistas pela estrada da BR que levava e trazia seus sonhos e perspectivas artísticas e profissionais, em viagens de Salvador para Vitória da Conquista e ao contrário.

Quando ingressaram na Faculdade, Conquista proporcionava a seus artistas uma importante fase de crescimento, conquistas políticas e momentos de efervescência cultural. Esses artistas, em grande maioria eram integrantes de grupos. A cidade fomentava o fortalecimento bem como o surgimento de novas organizações coletivas e os grupos finalmente colhiam algumas conquistas importantes, frutos de suas labutas junto à Comunidade local e ao Poder Público, omisso à sua existência e resistência aos arquétipos culturais impostos pela indústria do consumo. Este contexto de esperanças renovadas acabou diretamente dificultando a partida “de vez” daqueles que ousaram arriscar sair do umbigo de sua terra natal e tentar a sorte na Meca soteropolitana.

Os membros fundadores do Finos Trapos integravam o corpo de atores de Grupos como o Núcleo de Teatro da UESB, atualmente Grupo Caçua de Teatro, Família PAFATAC de Teatro e Cia. Operakata. Trata-se de importantes Grupos que foram responsáveis direta e indiretamente por uma mudança de postura na forma de ver e de pensar o fazer teatral na cidade, com integrantes na sua maioria jovens, advindos de Escolas Públicas, então ávidos por conhecimentos e possibilidades de trocas.

No cenário atual, a Cia. Operakata experimenta uma fase de protagonismo na produção do teatro conquistense. Pelo menos vem deste Coletivo as notícias recentes de concretização de Projetos Culturais que atingem uma parcela mínima de reconhecimento de público e de crítica local e regional.

Voltando ao Finos, foi difícil aceitar que a nova etapa os distanciava daquelas recentes conquistas, que a partir de então seriam novos os desafios a enfrentar e que a batalha estava recomeçando, em um lugar que inspirava a sensação de não pertencimento e não identificação, uma cidade grande com seu calor praiano, sua selva de pedras, de clima tão diferente do friozinho que aconchegava e sugeria encontros calorosos de criação e partilha artística. Ali prevalecia o teatro pensado e feito em grupo, coletivamente.

A poesia dos primeiros anos do Finos foi então tecida neste ir e vir da estrada longa. No seu primeiro espetáculo, *SUSSURROS...* (2004), o Grupo levou para a cena exatamente essas inquietações que por vezes o apavorava, não gerava entendimento mínimo do que significava morar em uma zona de desconforto, distante da família, dos amigos e do teatro de grupo produzido em Conquista.

Tão logo o tempo passou e de fato, aos poucos foi impondo o costume à nova realidade, inclusive a que dizia, ou melhor, berrava que queria que encontrássemos um lugar ao sol, que as inúmeras horas passadas nas salas da ETUFBA, da Residência e no Porão do Restaurante Universitário fizessem um sentido



“Espetáculo Auto da Gamela (2007)”
Foto: Aroldo Fernandes.

maior, mais relevante para nós mesmos e consequentemente faria para os outros, para o possível público. Nossa caminhada era em busca de uma identidade artística, do encontro com uma poética própria que fizesse sentido nas pesquisas e consequentemente nos resultados cênicos.

O Grupo e as matrizes culturais do sudoeste baiano.

Em 2005 o Grupo estreia o seu segundo espetáculo de repertório, celebrando o encontro de seus artistas-pesquisadores com algumas de suas matrizes poéticas, aspectos culturais identitários do sudoeste da Bahia, a cultura pungente em muitas cidades do interior do Estado que não dialogavam diretamente com a cultura litorânea e estavam fortemente presentes no discurso que os artistas iam construindo ao longo do exercício de sua prática artística.

O espetáculo *SAGRADA FOLIA* (2005) iniciou a jornada do Finos na construção do que veio a ser concluído anos mais tarde, como sua primeira trilogia cênica. Junto com *SAGRADA PARTIDA* (2007) e *AUTO DA GAMELA* (2007) o Coletivo culminou em cena o resultado de seu mergulho em diferentes processos de pesquisa, que levavam em consideração inúmeras fontes de inspiração tais como lembranças da infância, aspectos da religiosidade católica, figuras enigmáticas do folclore local e personagens das ruas, da zona rural e do cotidiano dos artistas integrantes do Grupo.

Todo o material levantado no trabalho realizado nas Salas de Ensaio foi fonte para exercícios de um fazer teatral que dialogava com o Processo Colaborativo de Criação, iniciado de maneira inconsciente pelos artistas do Grupo, um trabalho que até hoje se faz presente nos processos de investigação engendrados pelo Finos e que foi sistematizado na Dissertação de Mestrado de Roberto de Abreu, um dos primeiros membros a ingressar no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

O trabalho intitulado *O Teatro como a Arte do Encontro* foi o resultado de um mergulho do então pesquisador junto aos demais integrantes do Finos num processo de pesquisa acadêmica-prática que culminou na encenação do espetáculo *GENNESIUS - Histriônica Epopéia de Um Martírio em Flor*, quinta montagem de repertório do Grupo de Teatro Finos Trapos estreada em 2009.

Relações com as pesquisas acadêmicas - oportunidades de desenvolvimento.

Nos últimos anos, as pesquisas empreendidas pelo trabalho dos grupos de teatro vêm ganhando cada vez mais destaque em investigações de diferentes naturezas tais como artigos de caráter científico, publicações em revistas especializadas e pesquisas acadêmicas de nível de Mestrado e Doutorado.

Tais estudos têm contribuído de maneira significativa para o entendimento de que todo o trabalho edificado pelos grupos de teatro brasileiros ao longo dos anos de suas diferentes trajetórias representa uma das formas mais expressivas de produção artística desenvolvida no Brasil, trabalho este que está minimamente presente em cada estado brasileiro e não apenas no sudeste do Brasil como até hoje é comum ouvirmos falar.

Nas palavras do Professor André Carreira:

Esse conjunto de coletivos organizados sob as mais diversificadas formas de estruturação responde por uma produção espetacular que constitui a ampla maioria do teatro que se faz no Brasil nos últimos trinta anos, e tem conquistado um espaço cada vez maior nos



circuitos de apresentação. Ainda que saibamos da importância crescente do teatro de grupo, seria um equívoco supor que o termo “teatro de grupo” nos permita definir um formato de trabalho e organização claramente definidos. (CARREIRA, 2012, p. 09)

Os grupos de teatro representam uma das muitas formas de organização de artistas. Geralmente estão em permanente estado de estruturação de seus procedimentos de atuação e ao conquistar cada vez mais relevância no seio de trabalhos atrelados a pesquisas acadêmicas adquirem a oportunidade de fortalecer os seus modos de produção tendo também como resultado uma ampliação de sua visibilidade diante de públicos distintos.

O Finos Trapos experimenta a sua segunda oportunidade enquanto objeto de investigação científica. Um de seus Projetos o *Oficinão Finos Trapos* está no foco da pesquisa de Mestrado em desenvolvimento de Francisco André, artista membro do Grupo que desenvolve junto ao Coletivo, atividades como Intérprete, Dramaturgo e Coordenador de Projetos.

Em seu surgimento, o *Oficinão Finos Trapos* era uma das ações que integrava um Projeto de Temporada do Espetáculo Auto da Gamela, executado em Vitória da Conquista no início de 2008. Devido à grande repercussão do processo da Oficina e de seus resultados em curto prazo, a ação foi novamente integrada em Projetos do Grupo, o *Abrigo e Morada* (2008-2010) e o *Afinações* (2012) ganhando independência em 2013. No primeiro semestre desse ano, o *Oficinão* foi realizado nas cidades baianas de Juazeiro, Jequié e Ilhéus. A culminância do trabalho realizado em cada uma das cidades, bem como aspectos referentes ao histórico do Projeto, estará reunida na segunda publicação concretizada pelo Grupo com previsão de Lançamento para o final do mês de setembro próximo.

Neste sentido, podemos afirmar que os grupos de teatro também podem se configurar como espaços de formação, tanto de seus membros quanto de públicos externos, como é o caso do Projeto *Oficinão* oferecido pelo Grupo, cuja característica principal é ser um Curso de Capacitação Profissional com sólidas bases pedagógicas formatadas ao longo de suas cinco edições até então executadas.

No caso do Finos, mais da metade de seus integrantes são licenciados em Artes Cênicas, um deles concluiu o Doutorado recentemente e dois estão cursando Mestrado, todos pelo PPGAC/UFBA.

Partindo da premissa de que os artistas que se encontram em grupos de teatro fazem em função de ideais e objetivos comuns criando assim ambientes propícios a transformações teatrais consideráveis, concluímos que estes espaços são potenciais oportunidades de formação contínua, ligadas ao trabalho desenvolvido por todos numa rotina de atividades que independe de um processo de montagem teatral.

No cotidiano dos grupos em suas *salas de ensaio*, os integrantes criam suas relações com a cultura, com seu trabalho artístico, posicionam-se politicamente e, conseqüentemente, discutem sobre o seu lugar na sociedade da qual fazem parte.

O Grupo segue em direção à concretização de novos Projetos, atrelados ou não às experiências de seus membros junto à Universidade, acreditamos que esta aproximação é propícia a muitos desdobramentos positivos, envolvendo também em suas produções, outros artistas, seus distintos públicos e a comunidade acadêmica no objetivo de contribuir com o crescimento e a solidificação do movimento do Teatro de Grupo em todo o estado da Bahia.

Referências:

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. **Teatro de Grupo: a busca de identidades**. In: Revista SUBTEXTO - Galpão Cine Horto. Ano V, Nº 05, Belo Horizonte, Dezembro 2008.

FERNANDES, Sílvia. **Grupos Teatrais – Anos 70**. Campinas: Editora Unicamp, 2000.





“Oficinão 2013 – Ilhéus, Bahia”. Foto Aldren Lincoln.

Oficinão Finos Trapos: formação, processo colaborativo e interiorização do teatro de grupo baiano.

Por. Francisco André Sousa Lima.

Resumo. O trabalho analisa as contribuições do movimento Teatro de Grupo para a Pedagogia do Teatro a partir da descrição dos procedimentos adotados na ação Oficínio Finos Trapos, realizada em cinco cidades do interior do Estado da Bahia, onde foi utilizado o processo colaborativo de criação como dispositivo de formação e capacitação de artistas cênicos e coletivos teatrais.

Palavras Chave: teatro de grupo – pedagogia do teatro – processo colaborativo – Grupo Finos Trapos.

Abstract. The paper analyzes the contributions of the movement for the Group Theater for Theater Pedagogy. From the description of the procedures adopted in the vocational course and recycling Oficínio Finos Trapos held in five towns in the state of Bahia, defends the collaborative process of creation as a vocational device and training of performing artists that the appearance of new groups.

Keywords: theater group – pedagogy of the theater – the collaborative process – Theater Group Finos Trapos.

O cenário atual brasileiro é palco de um eferescente desejo de mudanças de atitudes e da solidificação de políticas e diretrizes culturais, a exemplo das discussões sobre a Criação da Secretaria Nacional de Economia Criativa, a proposição do Plano Nacional da Cultura, bem como a recente aprovação da Lei Orgânica da Cultura da Bahia. De fato, são questões contemporâneas e emergenciais já que o nosso país caminha a passos largos rumo ao desenvolvimento econômico. A cultura, parte integrante desta locomotiva, não deve ser desprivilegiada. Nesse contexto, projetos que intentem o diálogo e a capacitação de artistas do interior baiano possuem notável relevância, especialmente porque possibilita a democratização do acesso aos mecanismos de financiamento, o incentivo ao surgimento de novos coletivos de trabalho e a sistematização dos grupos já existentes.

Muito se tem discutido, nos Territórios de Identidade Cultural relacionados pela Secretaria de Cultura da Bahia e nas Reuniões Setoriais da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb) acerca da concentração dos recursos destinados ao desenvolvimento da Cultura do Estado nas mãos dos artistas independentes e grupos teatrais da capital. Apesar do esforço institucional verificado nos últimos anos em direção à democratização, poucos destes financiamentos chegam às mãos de grupos e/ou artistas populares residentes no interior do Estado. Um dos fatores determinantes dessa problemática é a precária sistematização das práticas artísticas desses grupos aliadas às dificuldades de domínio do estilo de formatação de projetos e demandas de documentação de editais públicos. Outro fator que contribui para dificultar a organização cultural das cidades é que muitos artistas cênicos trabalham de forma independente, tendo que enfrentar sozinhos desafios que em grupo poderiam se resolver com maior facilidade.

Até que esse quadro se modifique por completo, reciclagens e capacitações dos fazedores de cultura tornam-se necessárias possibilitando àqueles que residem em regiões periféricas possam disputar a sua fatia de financiamento, para gerar uma estruturação mínima de seus trabalhos. Para tanto, urge a necessidade do domínio de habilidades para além das competências artísticas. Noções mínimas de gestão e administração, direito público, normatização e formatação de projetos para concorrer aos editais de fomento, dentre outros tópicos, passaram a fazer parte do cotidiano dos artistas e coletivos.

Neste cenário se destaca a figura do Artista-Produtor, perfil de profissional polivalente, na maioria das vezes personificada na figura dos diretores artísticos ou encenadores, seja em produções individuais, seja nos coletivos. Para estes, o desafio de lidar com essas novas demandas não altera substancialmente o seu cotidiano, pois,

Nos contextos culturais regionais, ou periféricos, o diretor tem a função teatral multiplicada e expandida. As próprias práticas inerentes à direção do espetáculo teatral, tais como interpretação do texto dramático, construção do projeto cênico, direção dos atores, adquirem características novas ao se contatarem com tarefas que estão estreitamente relacionadas ao papel de animador cultural.- (CARREIRA, 2003, p. 34)

A formação do artista de grupo.

O perfil de Artista-Produtor é característico da formação proporcionada pelo Teatro de Grupo, especialmente nesses contextos culturais. Um saber que emerge do fato de esse fazer artístico encontrar ainda maiores dificuldades fora dos grandes centros de produção, menos privilegiados no que diz respeito à infraestrutura necessária ao seu desenvolvimento. No Estado da Bahia poucos relatos se ouvem de espetáculos que sobrevivam apenas do capital gerado na bilheteria havendo sempre a necessidade de um financiamento oriundo de fontes públicas e/ou privadas, fato que se agrava ainda mais no caso dos coletivos teatrais pelas peculiaridades de sua organização.

Segundo Rosyane Trotta, no contexto contemporâneo “a prática dos grupos teatrais brasileiros tem reivindicado - dos pesquisadores, do público, dos patrocinadores - uma atenção especial ao seu modo de produção e criação, como também às suas dicotomias e impasses.”(TROTТА, 2006, p. 155). Por um lado a produção em grupo proporciona vantagens como, por exemplo, a pouca rotatividade de seus membros, maior duração do repertório de produtos cênicos, a experimentação e o desenvolvimento da linguagem, formação de plateia, reflexão sobre a prática artística, dentre outras. Por outro, geram problemáticas como, por exemplo, a elaboração de estratégias de captação de recursos que abarquem o financiamento das atividades continuadas desenvolvidas pelo grupo, que geralmente não se encerram no período de criação ou exibição de seus produtos cênicos, uma postura diferenciada dos seus membros no que diz respeito à criação em colaboração e a necessidade de conciliação entre competências artísticas e administrativas, o que evoca a polivalência e autonomia como características necessárias ao perfil desses profissionais.



“Oficínio 2012 - Salvador, Bahia” Foto: Eduardo Oliva.

Para além dessas dicotomias o Teatro de Grupo é uma prática que delinea uma visão de mundo, uma forma que alguns artistas encontraram para interagir com o teatro e com o público de seu tempo. Uma filosofia de trabalho marcada pelo encontro. Encontro de ideias, de desejos, sonhos, de tensões entre individualidades e alteridades, hierarquias, resistência político-ideológica, utopias, e necessidades que se assemelham ou se complementam. Encontros que resultam em poéticas e teatralidades das mais diversas.

É realmente difícil apontar um motivo único que traduza o que impulsiona alguns artistas a permanecerem nesse estado de encontro trabalhando juntos por tanto tempo, enquanto que outros coletivos duram por tão pouco, mas o fato é que agrupamentos sem princípios bem definidos, sem um senso ético que defina a sua conduta artística, sem uma preocupação ideológica ou sem uma pesquisa estética que transpasse os seus produtos cênicos raramente se sustentam por mais de um ou outro trabalho consecutivo.

Esses e outros fatores indicam que não é todo tipo de artista que se adapta às rotinas e necessidades de um grupo, o que ainda o caracteriza como via alternativa de produção. Neste sentido, ao demandar de características diferenciadas essenciais a esse tipo organização a criação em grupo passa então a exigir também um processo de formação e capacitação profissional específico que dê conta do perfil necessário a esse artista.

Entretanto, a dinâmica do fazer teatral em grupo ainda é apreendida essencialmente no *campo empírico*. Na Bahia, as poucas instituições de ensino técnico e superior que teoricamente teriam a responsabilidade formadora ainda seguem padrões e modelos que pouco se adequam às necessidades dessa prática. Apesar das conquistas recentes no âmbito da formação como, por exemplo, a criação dos cursos de Licenciatura em Dança e Teatro (2012) na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - Campus Jequié, primeiros cursos superiores na área implementados no interior do Estado, o que certamente repercutirá positivamente no cenário em médio prazo, o aprendizado do Artista-Produtor interiorano se dá a partir dos desafios encontrados na prática cotidiana dos coletivos, seja intuitivamente nos processos de educação

informal, seja através de processos de formação organizados ou proporcionados pelo próprio agrupamento.

Grupos teatrais e ações de formação.

O *aprender fazendo* transforma desafios e dificuldades travadas no seio dos coletivos teatrais em uma experiência altamente pedagógica. Os aspectos inerentes ao labor artístico de um grupo de teatro proporcionam vivências enriquecedoras e geração de conhecimentos uma vez que “A constituição de um grupo que, com a experiência de diversos processos, tem a oportunidade de amadurecer suas relações pessoais e artísticas e sua intimidade criativa, se apresenta como um terreno propício ao exercício da autoria coletiva.” (TROTТА, 2006, p. 158-159).

Não é à toa que muitos grupos de teatro são agentes formadores revelando novos talentos artísticos e/ou cumprindo o papel de formação humana e cidadã através de projetos de arte-educação. Não encontrando instituições educativas que deem conta das demandas evocadas pela prática, esses grupos passam a traçar suas estratégias de formação e capacitação. Os mais antigos e de exitosas e reconhecidas práticas surgem como referenciais, investindo em ações multiplicadoras que contribuem para a disseminação de suas técnicas, estéticas e da filosofia de trabalho em grupo.

Desde a década de 90 ações dessa natureza se multiplicam pelo território nacional. São iniciativas como: o “Oficínio do Galpão Cine Horto” promovido desde 1998 pelo Grupo Galpão (MG); a “Escola Giramundo”, núcleo de estudos de teatro de bonecos fundado em 2004 pelo grupo Giramundo (MG); o Terreira da Tribo, espaço de pesquisa e capacitação profissional, fundado em 1984 pelo grupo Oi Nós Aqui Traveis (RS); O “Oficínio Clowns”, cursos de capacitação promovido desde 2010 pelo grupo Clowns de Shakespeare (RN); o núcleo Universidade Antropofágica criado em 2011 pelo Teatro Oficina Uzina Uzona; dentre outros. Vigorosos exemplos de ações dos grupos com vistas a promover atividades de formação, seja como contrapartida social ao financiamento público de espetáculos, seja pela organização política dos coletivos teatrais:

A articulação dos coletivos em nível nacional se dá por meio do Redemoinho - Movimento Brasileiro de Espaço e Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral, iniciativa do Galpão Cine Horto, de Belo Horizonte, a partir de 2004. O Redemoinho logo se assume enquanto movimento político e os cerca de 70 grupos de 11 Estados, a ele ligados, reivindicam a aprovação de uma lei federal de fomento. (GUINSBURG; FARIA; LIMA; 2009, p.311).

Na Bahia, além do trabalho realizado pelo Bando de Teatro Olodum que em 22 anos de história vem revelando artistas de renome nacional através de ações educativas como o “Projeto *Erê*” (SILVA, 2003, p. 256-272) e o “Teatro de Cabo a Rabo” (MEIRELLES, 2004), iniciativa realizada em parceria com a equipe do teatro Vila Velha (2003-2005), nos últimos anos outros grupos vem se destacando com ações de formação: o premiado projeto “Arte Para a Comunidade”, desenvolvido desde 2000 pelo grupo Caçuá de Teatro (Vitória da Conquista-BA); os cursos e oficinas da Casa do Teatro Popular promovidos pelo grupo Teatro Popular de Ilhéus (Ilhéus-BA); a oficina “Escola Itinerante de Teatro” ministrada em 2012 pelo Oco Teatro Laboratório (Lauro de Freitas-BA); e iniciativas dos grupos Vila Vox, a Outra Companhia, Via Palco, Dimenti (Salvador-BA) e o Finos Trapos - grupo ao qual pertencem e que desenvolve a ação de formação intitulada *Oficinão Finos Trapos*, estudo de caso da pesquisa de mestrado desenvolvida por mim junto ao PPGAC-UFBA.

Oficinão Finos Trapos.

Formado majoritariamente por artistas oriundos de cidades do interior do Estado da Bahia, o Grupo de Teatro Finos Trapos surgiu em junho de 2003 na cidade de Vitória da Conquista e hoje, com sede em Salvador, realiza projetos de pesquisa e montagem de repertório de espetáculos; leituras dramáticas; oficinas e cursos de preparação e aprimoramento do trabalho do ator; seminários e palestras com o intuito de refletir a prática teatral e artística contemporânea. A trajetória artística do Grupo é marcada por uma poética que se inspira e busca valorizar o universo das matrizes

culturais do nordeste brasileiro. Além disso, busca fundir tradição cultural e o que há de mais atual na cena contemporânea, como é o caso, por exemplo, do processo colaborativo de criação dramaturgica - uma das maiores contribuições do *modus operandi* Teatro de Grupo para a cena contemporânea. Esses fatores, aliados ao entendimento de que a cultura regional não está alheia a questões políticas, poéticas e estéticas de ordem global motivam também o desejo do grupo de discutir questões relacionadas à dramaturgia produzida abaixo da linha do Equador, fomentando com seus projetos a produção e difusão artística no campo da teoria e da prática, lastro inspirador que impulsiona a maioria das suas atividades.

Os membros do Finos são em sua maioria graduados em Licenciatura em Teatro pela UFBA. Esse fator aliado ao anseio do Grupo em compartilhar suas tecnologias e filosofias de trabalho nos promoveram a iniciativa de sistematizar uma atividade de formação denominada “Oficinão Finos Trapos”, executada pela primeira vez em 2008, na cidade de Vitória da Conquista, em razão da execução de uma contrapartida social do projeto “Auto da Gamela Temporada 2008”, contemplado com o Prêmio Carlos Petrovich da Fundação Cultural do Estado. Ao todo, 35 jovens durante 30 dias de atividades ininterruptas, totalizando uma carga horária de 64h, participaram de um intenso processo de pesquisa e sistematização de conhecimentos sobre as Artes do Espetáculo, além da vivência sensível e poética sobre teatro de grupo e criação dramaturgica. O primeiro *Oficinão* culminou Mostra Cênica intitulada “Escravos de Jó: Fragmentos de



“Oficinão 2013 – Juazeiro, Bahia” Foto: Adren Lincoln.



um Discurso”, realizada em fevereiro de 2008 no Teatro Carlos Jehovah, que versava sobre a arte do ator e as agruras do fenômeno da criação. A ação revelou diversos talentos conquistenses que até hoje movimentam a cena teatral da cidade. Outros alçaram voos mais ousados, e hoje seguem como estudantes dos cursos de Artes Cênicas de algumas Universidades baianas e mineiras.

Os resultados obtidos na primeira edição do Oficínio foram tão animadores que impulsionaram o Finos a incorporar a ação no projeto “Afinações” contemplado no Edital Demanda Espontânea 2011 do Fundo de Cultura do Estado. A segunda edição foi realizada em Salvador entre os meses de Abril e Maio de 2012 e culminou na mostra cênica intitulada “A Primeira Vez que Vi o Mundo Foi Pra Mim que Olhei”, exibida na Sala do Coro do TCA, que discutia as relações de identidade e alteridade no mundo contemporâneo. Essa edição do Oficínio Finos Trapos obteve um número de 54 candidatos em apenas doze dias de inscrições, o que fez com que repensássemos o número de vagas, ampliando de 20 para 30 (trinta) a quantidade de contemplados.

Com essas duas primeiras experiências, o grupo Finos Trapos pôde perceber os empolgantes resultados obtidos e a importância da realização de atividades dessa natureza, inclusive na capital do Estado, seguramente melhor privilegiada que o interior de ações dessa natureza. É então que surge a iniciativa de investir no Oficínio como projeto independente. Com apoio financeiro do Edital Demanda Espontânea 2012 da Secretaria de Cultura, em 2013 foram realizadas então mais três edições da ação nas cidades de Juazeiro, Jequié e Ilhéus-BA. Essa etapa do Oficínio teve uma carga horária de 40h em cada cidade e contemplou um total de 83 participantes que se debruçaram durante 10 dias sobre a pesquisa do processo colaborativo de criação, resultando em uma mostra cênica que traduzia as inquietações daqueles artistas sobre suas cidades a partindo de distintas abordagens.

Em Juazeiro, navegamos sobre o imaginário cultural do Rio São Francisco; as percepções sobre a cidade, seus habitantes, com os espaços e as políticas públicas de manutenção e preservação do patrimônio histórico, resultaram na mostra

“Águas de Ferro”, exibida dia 27 de Abril no Centro de Cultura João Gilberto. Em Jequié, levamos a cabo uma pesquisa de encenação em espaço alternativo, a fim de transformar o espectador em estrangeiro tornando-o personagem central de uma história permeada pelo teatro físico e o olhar dos artistas sobre o caos urbano e a intolerância nas relações interpessoais. De tudo isso resultou a mostra “Preto no Branco”, exibida dia 18 de maio no Espaço Cultural Waly Salomão. E em Ilhéus confrontamos o imaginário Jorgeamadeano com a Ilhéus cotidiana com suas mulheres, o consumismo e a sombra do coronelismo. “Eu Nasci Assim, Eu Cresci assim... Mais Agora Mudei” foi apresentada dia 09 de Junho na Tenda do Teatro Popular de Ilhéus.

Cada experiência desvelou para o Finos Trapos o potencial criativo dos artistas de regiões que ainda não tinham sido visitadas pelo Grupo. Cada encontro resultava em troca de saberes, poéticas, e, principalmente, na ampliação do imaginário cultural sobre o Teatro Baiano. Sim, porque o que nos mostra a historiografia oficial é a ausência quase que total de traços e fatos que deem conta, ao menos parcialmente, da dramaturgia e encenação produzida nos demais 416 municípios que compõe o nosso Estado, concentrando esta apenas nas referências da capital.

Processos colaborativos.

O Oficinão Finos Trapos tem como dispositivo pedagógico a criação colaborativa, modo que tem se propagado em todo o território nacional como sendo um dos mais utilizados pelos grupos teatrais contemporâneos. Do mesmo modo tem repercutido com frequência como objeto de pesquisa nos Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas de todo Brasil, especialmente no que tange à criação dramaturgica. Esta é uma metodologia que também pode ser aplicada a vários outros aspectos da área teatral (encenação, elementos da cena, gestão e produção, etc.).

Sua popularização deu-se principalmente pelas contribuições de Silva (2002) ao destrinchar o processo de criação do espetáculo “Paraíso Perdido” do grupo Teatro da Vertigem (SP). É um ponto intermediário entre o método de *criação tradicional*, onde as funções do processo de produção estão bem delimitadas havendo sempre

a hierarquia de uma determinada função, variável de acordo com o período histórico - teatro clássico/dramaturgo, teatro moderno/encenador, teatro pós-moderno/ intérprete (CAETANO, 2006 p.147), e a *criação coletiva*, onde “rompem-se as fronteiras que demarcam uma produção cênica em favor de uma produção igualitária de acordo com um projeto e interesse comum” (FISCHER, 2003, p. 14).

Na criação colaborativa, a obra é construída no formato *work in progress*, onde todos os envolvidos podem opinar e contribuir em todas as etapas do processo, mas há sempre um responsável artístico que possui a palavra final:

O processo colaborativo, portanto, prevê não apenas um novo dramaturgo, com um estatuto de precariedade e provisoriedade igual aos outros criadores da cena, mas também um novo ator e um novo diretor, capazes de perceber o texto em toda a sua efemeridade, de ver o dramaturgo como um parceiro da cena em construção, *pari passu* com a criação dos intérpretes e do espetáculo. Apalavra, os diálogos, as rubricas ou os roteiros de ação deixam de ser “inimigos” da cena - tal como poderia parecer num “teatro do encenador” ou num “teatro da imagem” - para se tornarem elementos úteis e tensionadores do processo criativo. (SILVA, 2006, p. 130)

Ainda que outras formas de organização possam experimentar o modo de criação em colaboração este parece encontrar terreno fértil no Teatro de Grupo, especialmente por suas características peculiares, em especial o trabalho continuado, a pouca rotatividade de seus membros e a investidura no desenvolvimento da linguagem.

Na medida em que é difundido enquanto prática metodológica no meio teatral brasileiro e desperta o interesse no âmbito acadêmico, lançando luzes a essa rica ferramenta de criação artística, considero de grande relevância para o desenvolvimento da Pedagogia do Teatro o registro e a sistematização do processo colaborativo de criação sob a perspectiva de ferramenta didática, aspecto ainda pouco estudado no meio acadêmico.

Conclusão.

O compromisso ético e político assumido pelos membros corporativos do Finos Trapos foi o principal motivo que nos impulsionou a desenvolver o “Oficinão Finos Trapos”, iniciativa que contribui para a diminuição de algumas das lacunas anteriormente citadas na medida em que promove a capacitação de artistas cênicos e coletivos teatrais no que se refere à metodologias e modos de encenação e produção em teatro de grupo, tendo como referência os modos de operar desenvolvidos durante os nossos dez anos de existência. Nós do Finos Trapos acreditamos no Teatro de Grupo e na Produção Colaborativa como uma metodologia instigante e corporativista de se fazer teatro. Investir, incentivar e multiplicar a prática do teatro de grupo na Bahia é mais do que uma forma de exercer um ofício, é compartilhar do que há de mais essencial na arte teatral: o estar com o outro, a necessidade do outro.

As edições anteriores do “Oficinão Finos Trapos” nos dão uma breve perspectiva das importantes contribuições que o Teatro de Grupo pode proporcionar à Pedagogia do Teatro, com empolgantes resultados que poderão ser obtidos a curto e a médio prazo com a realização de atividades dessa natureza. A promoção de projetos de formação e capacitação possibilita o intercâmbio de informações e o desenvolvimento das Artes Cênicas não apenas nas cidades que sediam esses encontros como também nas cidades circunvizinhas que integram os Territórios de Identidade em que estão inseridas. O caráter multiplicador do Oficínio terá impactos significativos na cultura local na medida em que os intérpretes, encenadores e produtores são antes de tudo agentes culturais.

Oficinão Finos Trapos seguramente é um dos projetos mais relevantes na curta e já tão bem sucedida História do Grupo de Teatro Finos Trapos.

Certamente contribuirá para fortalecer, destacar e documentar o teatro popular-erudito que está para além das fronteiras côncavas da Capital do nosso Estado, que se firmou nas igrejas, nas ruas, nas feiras, nas praças e nas casas de espetáculo do interior da Bahia.

Como artista e incentivador desse tipo de prática artística, vejo com empolgação os desdobramentos políticos e pedagógicos da filosofia e prática do teatro de grupo. Seguramente temos nessa prática preciosos mecanismos de fomento às diversas etapas da cadeia produtiva não apenas do teatro como também de outros ramos das artes cênicas.

Referências:

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. **Teatro de Grupo e a construção de modelos do trabalho do ator nos anos 80-90**. Memória Abrace X. Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Rio de Janeiro-RJ, p. 75-76, 2006.

FISCHER, Stela Regina. **Processo Colaborativo: Experiências de Companhias Teatrais Brasileiras nos anos 90**. (Dissertação de Mestrado). São Paulo:UEC, 2003.

GUINSBURG J.; FARIA, João Roberto; e LIMA, Mariangela Alves; (org.). **Dicionário do Teatro Brasileiro – Temas, Formas e Conceitos**. São Paulo: Perspectiva: Editoras Sesc-SP, 2009.

SILVA, Antonio Carlo de Araújo. **A Gênese da Vertigem - O Processo de Criação de O “Paraíso perdido”**. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: USP, 2002.

_____. **O processo Colaborativo no Teatro da Vertigem**. In.: **Revista Sala Preta**. São Paulo: ECA/USP, 2006.

TROTTA, Rosyane. **Autoridade, Grupo, Encenação**. In.: **Revista Sala Preta**. São Paulo: ECA/USP, 2006.

TEATRO
DE GRUPO



A ATeliê voadOR e o espaço da heterotopia.

Por. Djalma Thürler e Duda Woyda.

“Não aguento mais ver, de tanto que já vi: hospitais, ruínas gregas, estações de purificação reconstituídas e animais com pelo de verdade. Sempre, cada vez mais, um monte de cenários - mas vi muito pouca carne de homem, ouvi pouco as consoantes, os ritmos, vi muito pouco o ator entrar de verdade-.”
(Valère Novarina, *Para Louis de Funès*, p. 25)

Resumo. Este artigo descreve os princípios estéticos e políticos da ATeliê voadOR, Companhia de Teatro que há cinco anos está radicada em Salvador (BA) e desde sua peça de estreia, *O Lustre*, à bem sucedida “Trilogia sobre o Cárcere”, vem marcando espaço importante na cena brasileira. Sob um viés interdisciplinar e apoiados em teorias como os Estudos Pós-Coloniais, os Saberes Subalternos e a Teoria Queer suas *encenações anfíbias* – aquelas construídas através do hibridismo entre Arte e Política – reivindicam o teatro contemporâneo como espaço de debate e confronto contra-hegemônicos.

Palavras-chave: ATeliê voadOR – Teatro Contemporâneo – Teatro Baiano – Saberes Subalternos.

Resumen. En este artículo se describen los principios estéticos y políticos del ATeliê voadOR Theatre Company que hace cinco años reside en Salvador (BA) y desde su pieza debut, “*La Lámpara*”, el éxito de “Trilogía sobre la cárcel” ha marcado el espacio importante en la escena brasileña. Bajo un estudio interdisciplinar y apoyado en las teorías como los estudios Post-Coloniales, los Conocimientos Subalternos y la Teoría Queer sus *escenarios anfíbios* – aquellos construidos por la hibridación entre Arte y Política – reclaman el teatro contemporáneo como un espacio para el debate y la confrontación contra-hegemónica.

Palabras clave: ATeliê voadOR - Teatro Contemporâneo - Teatro Baiano - Conocimientos Subalternos.

A notícia ao lado, destaque da Revista MUITO, de 02 de junho de 2013 destacada pelo jornalista Ronaldo Jacobina sintetiza, em linhas gerais, o trabalho que a ATeliê voadOR Companhia de Teatro vem desenvolvendo no teatro baiano desde que se radicou em Salvador, em 2009.

Não estamos falando apenas de um repertório coerente que tenha ganhado destaque junto a crítica e a mídia nacional e internacional, mas, e, sobretudo, de uma série de ações e pensamentos que convergem no teatro, na cena e na estética propostos pela ATeliê voadOR.

Do francês Valère Novarina, além do nome de batismo da Companhia (título de uma peça do autor), extraímos alguns princípios, algumas metáforas que alinham e alimentam nosso trabalho. Poderíamos destacar inúmeros, como a epígrafe que abre esta sessão, mas preferimos aqueles que são base fundamental, seja política, como a ideia de que nossas peças “desmontam um pouco a mecânica social e mostram, principalmente, suas doenças” (1999, p. 13); seja poética, com a ideia de que “nosso prazer não é que o

ator devolva as antigas falas impostas, mas, antes, ver o velho texto todo queimado, todo destruído pela dança do ator levando todo o seu corpo dentro dele” (idem).

Conjugando, pois, uma - a estética - e outra - a poética -, foi que conseguimos, como apontou Jacobina, ganhar certa notoriedade nos cenários baiano e (inter)nacional e o reconhecimento latino-americano daquilo que denominamos Teatro de Grupo, ou seja, a manifestação da importância atribuída ao coletivo como vetor dos processos de criação, a rejeição de um teatro fechado em si mesmo e uma produção que se propõe, de modo privilegiado, a articular Arte e Sociedade intervindo efetivamente na realidade e na vida social.

A ATeliê voadOR é escrita assim mesmo, com destaques para as letras que iniciam a palavra ateliê e para as que finalizam a palavra voador: AT OR. Essa opção em registrar o nome da Companhia remete a sua origem, em 2003, no Rio de Janeiro.

O Diretor da Companhia, Djalma Thürler, durante muitos anos, deu aulas na Escola de Teatro Martins Pena que, em 2008, completou um século de existência, tornando-se a mais antiga escola de teatro da América Latina em atividade e que se orgulha de, ao longo de sua história, ter formado nomes importantes do teatro brasileiro a exemplos de Procópio Ferreira, Sadi Cabral, Tereza Rachel, Jayme Periard, Denise Fraga, Ilya São Paulo, Joana Fomm, Claudia Jimenez, Maria Ceixa, Alexandre Braga, Luiz Antonio Pilar e outros. Paralelamente às aulas de Interpretação fazia acabamentos em sua Tese de Doutorado, *O ator do teatro da escrita no palco entre a tradição e a modernidade - metamorfoses do teatro imaginado como forma de absorção e do moderno e do cosmopolita* que, apesar do barroquismo do título tinha um objetivo muito claro, o de refletir, sob a luz de Walter Benjamin, pensador da Escola de Frankfurt, acerca da *desaturatização* do ator contemporâneo, sobre a dessublimação da arte, a degradação da profissão - de certo modo - a *morte* do ator contemporâneo.

Nesse ano, o de 2003, o então Diretor da Escola, Sérgio Sanz, decidira que a Escola não mais serviria para a formação técnica, que esse tipo de formação não interessava mais e que a Escola, por ser pública e porque agregava alunos de todo

o Brasil, deveria ser apenas espécie de pátio de convivências, ou seja, assim como pensara Benjamin, o que estava acontecendo naquele momento com os atores da escola, aconteceu com os poetas da modernidade aludidos por Benjamin, a perda da aura por causa de seu enquadramento na modernidade, ou seja, “o preço que é preciso pagar para adquirir a sensação do moderno: a desintegração da aura na vivência do choque” (BENJAMIN, 1989, p. 145).

Essa experiência de choque foi o estopim para a criação da ATeliê voadOR. A primeira peça, a peça inaugural, *O Lustre*, de Antonio Hildebrando era dentro desse contexto e, deveria ser, uma resposta ao processo de desaturatização impetrado pelo então Diretor da Escola, pois, na Arte, quando se rompe

o envoltório, o halo, o brilho das coisas, põe os homens, qualquer homem, o homem de massa, em posição de usá-las e gozá-las. Antes, para a maioria dos homens, as coisas, e não só as de arte, por próximas que estivessem, ficavam sempre longe, porque um modo de relação social lhes fazia parecer distantes. Agora, as massas sentem próximas, com a ajuda das técnicas, até as coisas mais longínquas e mais sagradas. (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 74)

O Lustre nascia, pois, marcado sob o signo da reaturatização e, de algum modo, foi o caminho que seguiu. Não importava nesse trabalho, num primeiro momento, o que queríamos dizer, muito mais importante era criar uma encenação-resposta, uma encenação que afastasse o “homem comum” do espaço sagrado, do mundo encantado, mágico e auratizado do palco, um espaço que só atores pudessem pisar, dançar, saltar. Essas ideias acabaram por encontrar em Valère Novarina (1947) repercussão estética e política e, por isso, as ideias do autor francês são até hoje importante material de estudo e reflexão para a Companhia. Palavras como as que usamos, à guisa de epígrafe, abrindo este texto, dão a medida do que é a principal característica da ATeliê voadOR, o investimento e a crença de que é no ator que se concentra a maior força do fazer teatral, a ideia mesma de

“No *Ateliê voador*, não se trata de representar mas de se gastar. É preciso atores de intensidade, não de intenção. Colocar o corpo para trabalhar. E, em primeiro lugar, materialisticamente, farejar, mastigar, respirar o texto. É partindo das letras, tropeçando nas consoantes, soprando nas vogais, triturando e titubeando tudo isso, que se encontra a respiração e o ritmo. Parece até que é se gastando violentamente dentro do texto, perdendo seu fôlego, que se encontra seu ritmo e sua respiração. Leitura profunda, cada vez mais baixa, mais próxima do fundo. Matar, extenuar seu corpo primeiro para encontrar o outro - outro corpo, outra respiração, outra economia - que é o que deve atuar.” (NOVARINA, 1999, 17.)

O Lustre estreia, em 22 de março de 2002, na Mostra Fringe do Festival de Curitiba e, em meio a 133 peças, consegue destaque na crítica local. A jornalista Adriana Perin, fazendo um balanço dessa mostra, lança a seguinte matéria no jornal *A Gazeta do Povo*, sob o título: “Uma coisa de cada vez: Performance dos atores de *O Lustre* destaca-se no conjunto do Festival”. No corpo da matéria ela escreve:



“O Lustre – Adriana Rabelo e André Carvalho” Foto: Djalma Thurier.

“*O Lustre* (que encerrou sua participação segunda-feira, no Teatro Cultura) é uma fortíssima candidata a uma das melhores do Fringe 2002. Dois atores confundem a plateia, aproximando-a das loucuras que fazem, bem reais em alguns momentos. O cenário é mínimo e ganha contraponto dos atores em brilhantes performances. A tensão estabelecida entre os personagens, que se amam e se odeiam com a mesma intensidade, leva a plateia no embalo. De maneira impressionante e envolvente, a dupla se opõe e se atormenta, expondo os pontos fracos às claras. É desta tensão que se alimenta todo o espetáculo, que mergulha no cinismo, sarcasmo, ironia e egoísmo das relações humanas. Muito bom, mesmo”. (PERIN, 2002, 03).

O Festival de Curitiba, assim, acaba revelando *O Lustre* que, logo em seguida, através do Palco Giratório, projeto nacional do SESC que promove o intercâmbio de espetáculos por todo o Brasil, percorreu dez estados, cerca de 40 cidades brasileiras e foi visto por mais de 40 mil espectadores. Além do Palco Giratório, *O Lustre* participou de diversas mostras universitárias, teve duas temporadas, uma no Rio de Janeiro e outra em Belo Horizonte e ficou em cartaz por oito anos, tornando-se, sem medo de hipérboles, um fenômeno anônimo do teatro brasileiro. O ator André Carvalho participou de todas as sessões, mas a personagem feminina defendida originalmente por Adriana Rabelo teve mais duas intérpretes, Natália Maeda e Patrícia Ramalho. Quando André Carvalho se transferiu para estudar em Barcelona, vimos nessa mudança a chance de lançar a estreia internacional da peça, o que acabou acontecendo junto à atriz italiana Valentina Carlone no Teatro La Riereta, em 2010. *La Lámpara*, como se chamou em espanhol, também virou longa metragem, o primeiro do artista argentino Damián Pissarra *La Lámpara (el ensayo)*, lançado em 2012.

Se num primeiro momento, era a estrutura, a engenhosidade de *O Lustre* o que mais importava, com o tempo fomos percebendo que essa “encenação-resposta” era, também, discurso e pensamento, era revisão do nosso passado colonial, da nossa pedagogia sentimental e já tocava em temas que, mais tarde, seriam fundamentais para a Companhia. Damián Pissarra

aponta esses temas numa entrevista sobre o lançamento do filme, quando diz que *La Lámpara*

habla de muchísimos temas; la sexualidad, la religión, la política y también varios hechos reales. En ella sus dos protagonistas desencadenan un diálogo entre la cordura y la locura, lo que genera el hilo conductor de la lucha entre los personajes. Ambos hablan abiertamente de sus sueños y miedos, de la inseguridad ante el concepto del amor y cómo las relaciones de dependencia y la dificultad de comunicación chocan con su visión de enfrentarse al mundo. (PISSARRA, 2013).

É possível afirmar, então, que o nascimento da ATeliê voadOR foi uma reivindicação do ator de teatro, do ator que tem domínio sobre seu ofício, sobre sua técnicas e seus rituais, em contraponto ao ator “fetiche”, aquele que tinha a sua função mitificada pela espetacularização de um mundo profissional desencantado. Reivindicação essa captada pela crítica especializada de Curitiba e por todas as cidades por onde a peça circulou e que marcaria também todas as demais produções da Companhia. Ao lado do destaque dos intérpretes, Adriana Perin destaca, também, outra característica marcante das encenações que a ATeliê vem fazendo nesses 10 anos, desdobramento evidente de sua primeira preocupação, a simplicidade dos cenários ou a aposta no *vazio metafórico*, baseando-nos no pensamento de Peter Brook para quem “o espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e

música só pode existir se a primeira for nova e original. Mas nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem para recebê-lo” (Brook, 2002, 04).

Dados os destaques necessários a essa política da cena devemos, agora, destacar outra face importante, que são os temas sobre os quais a ATeliê voadOR vem se debruçando. Se é verdade que o tema não importava muito para a encenação de *O Lustre*, logo no início de suas apresentações públicas, ainda mesmo durante os ensaios abertos, passamos a perceber que a história de amor das duas personagens ganhara contornos de uma tragédia contemporânea e a emoção do público surpreendia-nos a cada sessão.

A peça já mostrava em si determinadas características pós-estruturalistas, porque era a personagem “Ele” que, ao final, era abandonado pela personagem “Ela”, invertendo de alguma forma as expectativas criadas em torno do desempenho social de gêneros na sociedade em relação ao amor, ou àquilo que chamamos assim, tão descuidadamente, ambigualmente e apressadamente de amor. Assim, interessou-nos estudar o amor como um bem cultural, colonizado e colonizador, com regras, como uma pedagogia das emoções e, assim, pela primeira vez encontramos-nos com Félix Guattari ainda pelas mãos cuidadosas de Suely Rolnick, com quem entendemos alguns modos de constituição de territórios do desejo, em especial os constituídos a partir dos conceitos de *máquina simbiótica* e *máquina celibatária*. Guattari foi, assim, ponto de partida para a elaboração do Projeto de Pesquisa “A insustentável leveza do amor - peças sobre o amor e suas catástrofes”, projeto que inauguraria o processo de criação da ATeliê voadOR como um ato entre os Estudos Pós-Estruturalistas e a cena.

Você já foi à Bahia nego, não? Então vá!

Da nossa história de 10 anos importa destacar aqui os anos que a ATeliê voadOR está radicada na Bahia, que somam quatro. Essa migração, gerada pela entrada do Diretor Djalma Thürler no quadro de Professores e Pesquisadores da Universidade Federal da Bahia é importante para a história que a Companhia vem escrevendo,

“Valerie O’harah em A alma encantadora do beco” Foto: Izabella Valverde.



sobretudo pelo aprofundamento feito a partir das pesquisas que passou a desenvolver no importante Centro de Pesquisas do CULT (Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura) através do Grupo de Pesquisa que coordena, o Cultura e Sexualidade (CuS).

Gerada a partir do pensamento de Guattari, dos Estudos Pós-Coloniais, dos Estudos Queer e dos Estudos Culturais, a pesquisa da ATeliê voadOR se debruça, hoje, sobre como as formas de poder são estruturadas, como a cultura ocidental veio construindo ao longo de sua história alguns “dispositivos de verdade” e, como esses dispositivos¹ precisam, com urgência, ser compreendidos e enfrentados. Foucault (2000) nos ajuda a pensar esse enfrentamento quando diz que:

o estudo desta microfísica supõe que o poder nela exercido não seja concebido como uma propriedade, mas como uma estratégia, que seus efeitos de dominação não sejam atribuídos a uma “apropriação”, mas a disposições, a manobras, a táticas, a técnicas, a funcionamentos; que se desvende nele antes uma rede de relações sempre tensas, sempre em atividade, que um privilégio que se pudesse deter; que lhe seja dado como modelo antes a batalha perpétua que o contrato que faz uma cessão ou a conquista que se apodera de um domínio. (FOUCAULT, 2000, p. 26)

Assim, a ATeliê voadOR vem marcando suas produções calcada naquilo que o seu Diretor chama de “encenações anfíbias”, expressão que toma emprestada do pensador Silvano Santiago (2004) para classificar as peças construídas através do hibridismo entre Arte e Política, binômio que sustenta suas incursões na cena baiana. Ou como bem definiu o Autor e Diretor João

1 Dispositivo é um termo que se refere ao conjunto de discursos e práticas sociais que criam uma problemática social, uma pauta para as políticas governamentais, discussões teóricas e até mesmo embates morais.

das Neves² (1935), quando da apresentação de SALMO 91 na VIII Mostra Latino-Americana de Teatro de Grupo, em São Paulo, em abril de 2013: “Vocês falaram do ser humano no planeta Terra, que ele precisa ser reinventado com verdadeiro afeto em suas relações sociais para que se possa reinventar a dignidade e a alegria de vivermos na Terra.” (NEVES, 2013, 13)

Somos (os brasileiros, os colonizados) fundamentalmente marcados pela exterioridade, nossa verdade foi encerrada no mais profundo de nós mesmos, estranha à nossa consciência e à leitura livremente artística do mundo em que vivemos. O sentido mesmo da *reinvenção* apontada por João das Neves, para o espetáculo da ATeliê voadOR, é o sentido maior de todas as suas peças, que desafiam princípios, regras, valores, práticas e realidades utópicas. Em todas as produções realizadas, *O melhor do homem*, *Salmo 91*, *A Alma encantadora do Beco* e *O Diário de Genet*, a ATeliê voadOR se propôs, não a uma representação mimética do mundo, mas a agir sobre esse mundo, no limite, transformando-o. Assim, a heterotopia, seria o espaço concreto no qual todas as representações se encontrariam presentes, causando contestações, fragmentações e inversões de regras devido aos seus conflitos, problematizando um centro hierárquico de poder muito complexo, entre eles: a divisão internacional do trabalho composta por centros metropolitanos e periferias subordinadas; uma hierarquia de classe; uma hierarquia etnoracial; uma hierarquia de gênero; uma hierarquia onde se privilegia a heterossexualidade; uma hierarquia espiritual; uma hierarquia linguística e; finalmente, uma hierarquia estética na qual se privilegia os gostos e conceitos de beleza e de sublime (Grosfoquel, 2012).

2 Dramaturgo, diretor, ator e escritor, João das Neves tem um currículo eclético que inclui prêmios como o Molière (vários), Bienal Internacional de São Paulo, APCA, Golfinho de Ouro e Quadriênio de Praga. Dirigiu o teatro de rua do CPC da UNE até a sua extinção pelo golpe de 1964. Nesse mesmo ano foi um dos fundadores do Grupo Opinião que ficaria em atividade por 16 anos, onde trabalhou em parceria com autores como Vianinha e Ferreira Gullar. O grupo estreou com o antológico “Show Opinião”, reunindo no palco, num protesto contra a ditadura, Nara Leão, Zé Ketí e João do Vale.

Referências:

- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas – III**. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. A aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BROOK, Peter. **A porta aberta** – reflexões sobre a interpretação e o teatro. Tradução: Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Rio de Janeiro: Grall, 2000.
- GUATTARI, F. & ROLNICK, S. **Cartografias do desejo**. Petrópolis, Ed. Vozes, 2008.
- GROSFOQUEL, Rámon. **Descolonizar as esquerdas ocidentalizadas: para além das esquerdas eurocêntricas rumo a uma esquerda transmoderna descolonial**. Tradução: Larissa Pelúcio. Dossiê Saberes Subalternos. São Paulo: Contemporânea, Vol. 2, Nº 2, p. 337-362, 2012.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- NEVES, João das, Salmo 91 - Crítica. *Jornal Latino-Americano*. São Paulo, 2013. Disponível em <http://www.mostralatinoamericana.com.br/?p=2301>. Acessado em 10/07/2013.
- NOVARINA, Valère. **Carta aos atores e para Louis de Funès**. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- PISSARA, Dámian. Disponível em <http://www.abcguionistas.com/noticias/entrevistas/el-artista-argentino-damian-pissarra-habla-sobre-la-lampara-su-primera-incursion-en-cine.html>. Acessado em 10/07/2013.
- PERIN, Adriana. **Uma coisa de cada vez: Performance dos atores de O Lustre destaca-se no conjunto do Festival**. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 27/03/2002.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura anfíbia*. In: **O cosmopolitismo do pobre** – crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.



TEATRO
DE GRUPO

Da quimera que chamamos dança nos domínios do teatro.

**Grupo Viansatã.
Por. Amanda Maia.**

Resumo. O texto se configura como um objeto simultâneo de reflexão sobre os caminhos artísticos trilhados pelo Núcleo Viansatã de Investigação Cênica que desembocaram no advento de seu primeiro espetáculo, intitulado *Lumus*, ao passo que expressa seus desejos para este intento, tal qual uma carta ao tempo que os levou até ali, evidenciando assim a crença orobórica que norteia o grupo em sua poética.

Palavras-chave: Teatro Ritual, Criação Compartilhada, Artaud, Processo Criativo, Registro, Sacerdócio.

Abstract. The text is configured as a concurrent object of reflection on the artistic paths trodden by Núcleo Viansatã de Investigação Cênica that have wound up in the advent of their first show, titled *Lumus*, while expressing their desires for this purpose, like a letter to time that took them up there, thus underlining the Oroboros belief guiding the group in his poetics.

Keywords: Ritual Theatre, Shared Creation, Artaud, Creative Process, Record, Ministry.

O Núcleo Viansatã que, no passado outubro, fez 4 anos de existência, aprecia a escrita de cartas para o Caos para nortear seu processo criativo. A cada intento artístico, escrevemos diversos escritos¹ que lançam lampejos sobre aquilo que podemos tatear enquanto nos embriagamos da prática. A carta que segue, escrita por ocasião da feitura do primeiro espetáculo do grupo, após uma longa sequência de experimentos cênicos que chamamos *Théâtre des Vampires*², dá conta de analisar de forma sinóptica e vertiginosa a trajetória do Viansatã até aquele marco.

O valor do registro se mostra no rastro que permite ao grupo construir o caminho enquanto o trilha e aprender que Vontades o moveram e o movem. De fato, *Lumus*, como intitulamos nosso primeiro espetáculo, marcou a densa poeira que revolvemos quando dançamos para carnificar o que nos desperta nervos e coração, tal qual nosso poeta Artaud sussurra em nossos ouvidos, na medida em que foi posto em cena aquilo que nos traduzia em cada mínimo pormenor. O espetáculo tornou-se um Manifesto, capaz de nos representar em absoluto, para além de qualquer tentativa de montagem linear, um verdadeiro vórtice para onde converge tudo o que somos.

1 Disponível no endereço www.nucleo.teatrosaladistar.com

2 Escolhemos intitular todos os nossos experimentos cênicos de *Théâtre des Vampires* para evocar uma lendária casa de espetáculos da Paris vitoriana, o Grand Guinol, especializada em peças de terror. Um de seus grupos era conhecido por encenar a história de um grupo de vampiros que fingia ser humano para atrair a plateia para aquele lugar. Em dado momento, um dos espectadores era escolhido na plateia para servir seu sangue aos atores. A cena era tão perturbadora que nenhum dos presentes saía com a certeza de que havia assistido apenas ao fruto muito bem feito da arte do fingimento ou se realmente havia presenciado o assassinato e canibal de alguém. 'A realidade mágica do sonho', como diria Antonin Artaud.

Compartilhar agora esse caminho, expondo um veio fundo por onde escorre vivo e caudaloso nossa poética, com palavras elipses, livre sintaxe, liturgia viansatânica, muito nos honra. Eviscerar cada nota de nossos acordes no Universo nos dá a certeza da expansão tão absolutamente necessária para manter viva nossa pretensão de eternidade. Desejamos assim que outros grupos se inspirem e se deixem gritar, e que suas vozes adornem esse Tempo que nos foi dado.

Da quimera que chamamos dança nos domínios do teatro ou notas sobre a encenação de Lumus, primeiro espetáculo do Núcleo Viansatã.

Apreendi que neste Núcleo nada pode ser posto sem contar com o caminho que percorremos.

Primeiro nos encontramos do lado de fora. Éramos tão diferentes há trêsprimaveras. Éramos tantos. Talvez inconscientemente quiséssemos ser os super-heróis das histórias mais recônditas

que inventamos quando aprendemos a ter prazer na fantasia. Mas nossa natureza era um tanto diferente, sempre foi. Então, os que escolhemos admirar eram aqueles que se deixavam queimar no ardor da paixão sanguínea. Aqueles que bebiam fogo até embriagar-se de maldição. Eram os malditos das linhas que o Tempo consagrou. Vestimo-nos deles, doze seres inventados em diferentes épocas, unidos pela danação que sua escolha os destinou. Rei Arthur e Lancelot. Rei Davi e Príncipe Jonatã. Rainha Cleópatra e Marco Antônio. Príncipe Hamlet e Ofélia. Sansão e Dalila.

Quando aprendemos a nos vestir, os seres tornaram-se tatuagens em nossa história. Sua força, sua sanha, sua Crueldade, nos guiou para dentro de nós, até que nos fizéssemos sacerdotes e aprendéssemos a nos despir. Porque talvez tenha sido esse o maior dos desafios desses tão longos pequenos três anos. Traçar o círculo sagrado com os olhos embaçados da poeira do Caos, o circumponto para dançar o Ouroboros. Afinal, aprender a dançar, pressupõe saber dar início e conduzir o final. Assim, nos despedimos do primeiro Enlace.

“NÚCLEO VIANSATÃ em cena”. Foto. IzabellaValverde.



“NÚCLEO VIANSATÃ em cena”. Foto. Izabella. Valverde.





Daí, quando nossos olhos verteram-se em janelas, faróis ou ímãs nos despimos. É através dos olhos que agora os Sacerdotes Viansatã dançam cingidos de qualquer pele.

E foi das marcas deixadas no Universo quando cortamos o ar em movimentos que nasceram os primeiros seres que o Tempo nos mandou delinear em origem. Esses do agora são pedaços de nossa pele em outros fractais, criaturas de universos paralelos vistos com um olho esquerdo enquanto nos integrávamos à nossa sagrada alquimia.

Iremos nos vestir deles como para com as serpentes, na maturidade dos que agora sabem muito bem aquilo que são, e disso não fogem. Se somos cruéis, assim escolhemos. Para além das tesouras e dos medos, para além da mediocridade e da inércia, não há sacrifício, só há a Vontade que nunca é só, abraçada pelo Sacerdócio daqueles que são amantes da aventura.

E por ser sagrado o nosso processo artístico, agora nenhum de nossos intentos navega solto, estamos sempre sobre a égide do Arco. Nesse, o Arco Cuprum-Lumus, partimos de uma confissão para agarrar os fios de cobre que conduziram ao nascimento de três histórias e que culminará com a integralidade de suas trajetórias.

Em Cuprum, mais um *Théâtre des Vampires*, o primeiro grande entreposto do Arco do agora, vimos nascer em trevas esplendorosas seis indivíduos: Amelie, Cecília, Jussef, Sávio, Milena, Inácio. Sequer sonhamos enquanto nos debruçávamos nas palavras o quanto em comum eles teriam, para além da eletricidade. Tampouco que suas histórias gerariam não três, mas seis fractais. Compulsivos, senhores de seus desejos, imperiosos sobre a excitação que os toma, sorvem o mundo, têm sede, têm pressa.

É chegada a hora do ápice. A outra ponta, aquela que lançará suas linhas em teia, aquela que emaranhará definitivamente nós a eles, ora se aproxima. Lumus. A luz sobre as trevas. E já aprendemos que luz pode ser negra.

Dessa vez nos despiremos em absoluto também do compromisso com os pré-dramas. Levaremos seus contos a outros patamares, romperemos as convenções que outrora nos abrigou. Porque temos algo a dizer, nomearemos essa ponta com o tão famigerado título de espetáculo.

Adentraremos em um espaço fora daquilo que se chama palco, misturaremos níveis de visão, focos de narrativa, aqueles que assistem e aqueles que encenam, estouraremos a linearidade, daremos a cada um a oportunidade de ligar os pontos que conseguir encontrar em um labirinto de cadeiras. Construiremos castelos de vozes, sons e elementos. Multiplicaremos os perigos das lâminas, dominaremos os gritos para transformá-los em poções mortais. Traremos à tona a santidade da sujeira que mora neles e nos outros que escolheram amarrar no braço o Encontro. E acima de tudo, dançaremos a espiral coroada de nosso prazer, aquele que se completa quando estamos juntos, quando triangulamos, quando vivemos o presente, quando nos despertamos, quando somos carne fresca e sangrenta aveludada, quando bebemos da realidade mágica do sonho.



Pequenas ações não são ações pequenas: Teatro Máquina e novas políticas de invenção de grupo.

Grupo Teatro Máquina (Ceará).

Por. Danilo Castro e Fran Teixeira.

Resumo. Este artigo apresenta a ação *Pequenos trabalhos não são trabalhos pequenos* como atividade mensal criada pelo grupo Teatro Máquina (Fortaleza-CE) em sua sede. Tal ação é defendida como uma política de invenção de grupo e abre a discussão sobre estratégias para difusão das artes em espaços desinstitucionalizados, possibilitando um olhar analítico sobre o investimento público em manutenção de grupos.

Palavras-chave: Teatro Máquina, ação política, teatro de grupo.

Abstract. This article presents a monthly activity created by the group Teatro Máquina, from Fortaleza-CE. This activity occurs in the group space. Such action is defended as a political action and opens the discussion on strategies for dissemination of the arts in de-institutionalized spaces, offering an analytical view on public investment in maintenance of theatre groups.

Keywords: Teatro Máquina, political action, theater group.

Na esquina da rua João Lobo Filho com rua José Euclides, no Bairro de Fátima, em Fortaleza (CE), toda última quinta-feira do mês, à noite, algo efervesce. Do lado de fora, um grupo de curiosos observa o desabafo sentimental do artista visual Max Uchôa, que registrou sua arte na fachada da casa. No quintal, As Travestidas Verónica Valentino (Jomar Carramanhos), Yasmin Shyrran (Diego Salvador) e Deydianne Piaf (Denis Lacerda) se jogam em números de canto, dança e dublagem. Em seguida Thiago Arrais improvisa em uma espécie de "leitura-show" ao som do violão de Bob (Ayrton Pessoa).

Na sala de ensaio, o dramaturgo Rafael Barbosa apresenta-se em um texto seu, que relata os causos sexuais de uma mulher histriônica. Márcio Medeiros dança seu *Desespero para Felicidade ou Se Eu Não Gostar Nada é Para Sempre*. Diego Landin faz a leitura dramática de um conto perdido de sua gaveta. A cozinha da residência se transforma no Bar do Edí, gerenciado pelo ator Edivaldo Batista, com direito a cerveja e cachaça a preços de botequim. Na sala de estar, o bazar Delorrette, da atriz Loreta Diaila, traz roupas femininas para quem curte o estilo vintage. Nas paredes, quadros e cartões postais da fanzineira Fernanda Meireles estampam o ambiente.

Estas são apenas algumas das atrações que já passaram pela mostra *Pequenos Trabalhos Não São Trabalhos Pequenos*, encabeçada pelo grupo Teatro Máquina, na Casa da Esquina, sua sede. A ideia saiu do papel, em agosto de 2012, como uma forma de abarcar os ideais do grupo em transformar sua sede num espaço cultural de diálogos e encontros aconchegantes entre artistas e admiradores. Algumas obras, se for desejo do autor, podem ser vendidas para o público.

O Teatro Máquina atualmente é composto por sete artistas. O grupo faz parte da nova geração brasileira que se engaja na defesa do teatro de grupo, através do desenvolvimento de um trabalho continuado, da afirmação de uma criação compartilhada e da luta pela manutenção de um espaço de ensaios, pesquisa e arquivo que ofereça condições de trabalho e sustento aos seus integrantes.

O grupo se insere dentro da história do teatro feito em Fortaleza como um dos novos grupos cearenses. Rogério Mesquita (2012), integrante do Grupo Bagaceira de Teatro, também de Fortaleza, escreveu um texto introdutório sobre o teatro cearense que compõe a publicação Cartografia do teatro de grupo do Nordeste (YAMAMOTO, 2012), no qual o Teatro Máquina é um dos grupos entrevistados. Nesse texto, Mesquita trata do teatro de grupo no Ceará e apresenta o contexto de surgimento dos grupos mais recentes:

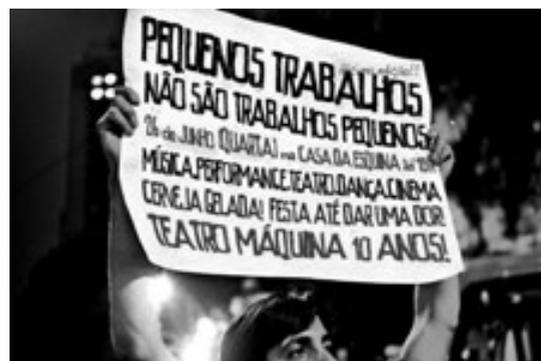
Nesse novo milênio, os grupos surgidos a partir de 2000, são frutos diretos ou indiretos da prática de produção instalada pelo Colégio de Direção ou surgem dos novos cursos de graduação em teatro do IFCE, URCA e UFC. Os festivais de esquetes da cidade são a vitrine viva dessa nova produção e primeiro palco de vários grupos. No início da década de 2000 surgiram o Palmas Produções, Grupo Bagaceira, Teatro Máquina, Pavilhão da Magnólia, Grupo Parque de Teatro, Grupo 3x4, Cia Vão, Teatro de Caretas, Grupo Mimo, Grupo Imagens, Coletivo Cambada, Grupo Ninho, entre outros. Esses grupos todos com novos autores, diretores e atores recolocaram o Ceará no mapa do pensamento da produção teatral do Brasil, aproveitando o investimento feito na produção nordestina através de editais nacionais que serviram como modelo para editais estaduais e municipais. (MESQUITA, 2012, p.27).

Já o estudo de Dourado (2011) qualifica os grupos de teatro nordestinos através das suas atividades estéticas e políticas, traçando um panorama sobre o teatro de grupo feito no Nordeste. O autor elogia a diversidade dos modos de fazer teatral da região. O Teatro Máquina é um grupo que, segundo Dourado (2011, p.33) se destaca, assim como os grupos Dimenti (BA), Coletivo Angu (PE), Magiluth (PE) e Piollin (PB), por realizar “[...] um teatro que investiga as configurações do urbano

no contexto nordestino, interagindo com várias linguagens e referências culturais.”

O teatro que o grupo pratica se afirma através de práticas colaborativas. Todos desempenham múltiplas funções nas rotinas criativa e organizacional do grupo. Os processos criativos que podem ou não gerar novos espetáculos são, em sua maioria, proposições da encenação que são desenvolvidas através de procedimentos variados de improvisação com os atores. As proposições podem ser textos ou ideias. O importante é como o grupo se apropria dessas proposições e experimenta em conjunto. Os processos criativos do grupo acontecem em diferentes fases. O trabalho de encenação tem sido o de convocar a criação compartilhada e também de participar dela através de colaborações para o texto e para a cena. Os atores têm produzido os projetos e espetáculos, planejando ações de circulação e formação, promovendo atividades abertas no espaço do grupo, gerido as atividades administrativas e têm, cada vez mais, pensado e desenvolvido estratégias para manter o grupo como lugar de pesquisa e produção.

A prática do grupo se pauta na investigação da linguagem teatral, realizando trabalhos que têm nas dimensões da pesquisa e do processo colaborativo sua principal base. A linguagem narrativa, os aspectos épicos e diferentes modelos de composição gestual e vocal são desenvolvidos a cada novo trabalho. Cada trabalho novo deve se apresentar com um campo inseguro, desafiador. Dessa forma, o grupo alinha seu trabalho de criação a um trabalho de formação. Além dos espetáculos, faz parte da pesquisa do grupo a realização de debates, desmontagens, demonstrações técnicas e a oferta de cursos e oficinas.



“Cartaz Décima Edição” – Foto: Levy Mota.

O grupo realiza continuamente experimentos em torno de textos diversos, que vão de Nelson Rodrigues a Harold Pinter, passando por Büchner, Tchekhov, Brecht e Heiner Müller. Desde 2003, o grupo acumula a produção de sete espetáculos, cinco deles em repertório, e a participação em inúmeros festivais nacionais e internacionais. O grupo tem realizado também experimentos em vídeo e dança-teatro (PRIMO; ROCHA, 2011). A pesquisa do grupo é aberta a um campo bastante diversificado de interesses, mas busca se orientar através deles por princípios formais de composição, que encontram especialmente na exploração do gesto (em sua construção, definição e decupagem) e na noção expandida de narração (como contraponto aos elementos dramáticos) os principais focos de investigação.

O Teatro Máquina tem realizado seus trabalhos com diversos colaboradores, que se tornaram parceiros dos projetos. Ayrton Pessoa e Consiglia Latorre na preparação musical, Andréia Pires na preparação corporal, Frederico Teixeira na comunicação visual e cenografia e Diogo Costa com os figurinos. Para cada trabalho, há outros colaboradores ocasionais para o desenho de luz, as trilhas sonoras e algum treinamento específico. O grupo se interessa também por intercâmbio criativo com outros grupos, o que já aconteceu em residências artísticas com os grupos cearenses Teatro de Caretas, Oficarte, Artejucá e os paraibanos Alfenim e Piollin.

Mesmo há tempos sem vencer editais em nível municipal e estadual, o grupo vem desenvolvendo suas atividades em interação com a comunidade no seu entorno e com a classe artística. Todos os membros do coletivo abraçaram a causa e abrem seu local de trabalho para comungar com outros artistas e com a cidade. Ainda que possuam pouca verba e, com a pequena ação, gerem mais gastos para o grupo, há algo maior e subjetivo que perpassa cada membro com a realização da mostra. Teatro é partilha, comunhão. Hoje, o tempo do Teatro Máquina é um tempo de teatro que não é o "tempo de teatro" - agilidade, atenção e jogo - tempo reivindicado a um espetáculo especialmente por quem faz teatro. É como se fosse o tempo literal, sem enfeites, mas ao mesmo tempo fora do tempo. Porque meio século de grupo, por exemplo, não significa meio século desse tempo que o grupo agora atinge. Um

tempo que sedimentou no grupo a vontade de se pluralizar e a mostra *Pequenos Trabalhos Não São Trabalhos Pequenos* é resultado disso.

O teatro de grupo no Brasil tem se caracterizado, especialmente nas últimas duas décadas, por práticas colaborativas de criação. Cada grupo desenvolve sua forma de trabalho. As funções criativas, pedagógicas e administrativas são divididas entre seus integrantes, mas é preservada a figura de alguém (um ou mais artistas do grupo) que realiza uma síntese do material improvisado e reunido durante a criação e estrutura o processo colaborativo. A prática colaborativa se difere das práticas de criação coletiva. Sobre o tema vem sendo produzida uma vasta literatura por críticos, pelos grupos de teatro e por grupos de pesquisa ligados às universidades: Abreu (2011), Carreira (2007; 2011), Piccon-Vallin (2011) e Trotta (2008).

No Teatro Máquina, a prática colaborativa se organiza de tal forma que, na divisão de tarefas e funções, cabe à direção o papel de lançar um olhar distanciado, ordenador do que está em cena, mas a obra é de todos - literalmente, porque construída por todos. A partir de *O Cantil* (2008), o grupo se envolveu mais intensamente no processo criativo. Nesse espetáculo, a encenação elegeu elementos de representação com suporte principal na plasticidade gestual e cenográfica, além de criar campos sonoros e desenhar uma gestualidade baseada no jogo, na manipulação direta e aparente e na repetição. Nesse processo, o ator Márcio Medeiros, que possui vasta experiência em dança, trouxe vários exercícios corporais para o trabalho. *Répetér*, o espetáculo de 2010, por exemplo, é um exemplo de co-direção no grupo, em um trabalho que se arrisca pelo campo da dança-teatro.

Mas qual a relação do trabalho artístico do Teatro Máquina com a ação mensal que acontece na Casa da Esquina? Simples: o trabalho de um grupo não pode ser avaliado apenas pelos espetáculos que apresenta. Por conta de uma prática analítica enviesada de encarar a arte como um produto. Muitas vezes, percebemos a presença da direção em um espetáculo como a entidade responsável por toda a criação e os outros artistas seriam apenas instrumentos disso, como peças de um jogo jogado por um só. Infelizmente, as ações em teatro de grupo muitas vezes ainda são avaliadas somente a partir dos produtos, das obras, então as outras ações acabam aparecendo

inferiores. Por isso é preciso reafirmar que o Teatro Máquina, como muitos outros coletivos brasileiros, só consegue chegar a produzir os espetáculos que possuem por causa dessas outras ações por vezes invisíveis: os encontros diários, os ensaios, as ações pedagógicas e a abertura de sua sede para outros grupos e para o público.

Um grupo pode ser encarado para além de uma célula de teoria e prática artística, pois também pode ser um espaço concreto de transformação social e cultural, por isso a importância do investimento público na manutenção dos grupos e de suas sedes. É preciso que lutemos o tempo inteiro por políticas públicas para o teatro, mas é preciso também que lutemos o tempo inteiro para não dependermos apenas disso. Política pública não significa mais verba para eventos ou espetáculos. Significa poder entender as conexões profundas entre teatro e sociedade para que ações possam ser construídas numa lógica não mercantil e com continuidade.

Seria possível definir um território de felicidade para o Teatro Máquina? Esse espaço seria físico ou metafórico? Os dois. A ação *Pequenos Trabalhos Não São Trabalhos Pequenos* é um bom exemplo da divisão de tarefas em prol de uma importante questão grupal que está além de suas obras artísticas. Com isso, a Casa da Esquina se transforma cada vez mais em um lugar para exercício de cidadania e de ação social concreta, afora os estereótipos do termo “ação social”. A Casa da Esquina se torna uma política pública independente, contemporânea e efetiva, gerida por uma tendência grupal politizada, crítica. Caso houvesse investimento governamental, isso amplificaria a contrapartida natural, livre, para o entorno do Teatro Máquina e dos grupos brasileiros que desenvolvem ações em suas sedes, em suas comunidades.

Fomento para espetáculos não é suficiente, é preciso que os gestores públicos compreendam a importância do fomento contínuo para ações maiores, profundas, que não estejam pautadas apenas em produtos ou em eventos de cunho espetaculoso. O Teatro Máquina não é o único exemplo, mas é uma experiência válida por, aos poucos, inventar formas de se desvencilhar da carência de espaços culturais na capital cearense, abrindo as portas da sua casa para o público, longe dos moldes burocráticos dos centros culturais oficiais.

Referências.

ABREU, K. *Da retomada ao dissenso. Notas sobre experiência e forma no teatro brasileiro contemporâneo*. In: ARAÚJO, A.; AZEVEDO, J.F.P.; TENDLAU, M. (Org.). **Próximo ato: teatro de grupo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

CARREIRA, André. *Teatro de grupo: diversidade e renovação do teatro no Brasil*. **Subtexto** (revista de teatro do Galpão Cine Horto), Belo Horizonte, nº4, nov. 2007.

_____. *Teatro de grupo: um território multifacético*. In: ARAÚJO, A.; AZEVEDO, J.F.P.; TENDLAU, M. (Org.). **Próximo ato: teatro de grupo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

DOURADO, R. *(Des)centramentos e (re) apresentações: identidade e política no teatro de grupo nordestino*. In: ARAÚJO, A.; AZEVEDO, J.F.P.; TENDLAU, M. (Org.). **Próximo ato: teatro de grupo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

MESQUITA, R. *No Ceará é assim...* In: YAMAMOTO, F. M. **Cartografia do teatro de grupo do Nordeste**. Natal(RN): Clowns de Shakespeare, 2012.

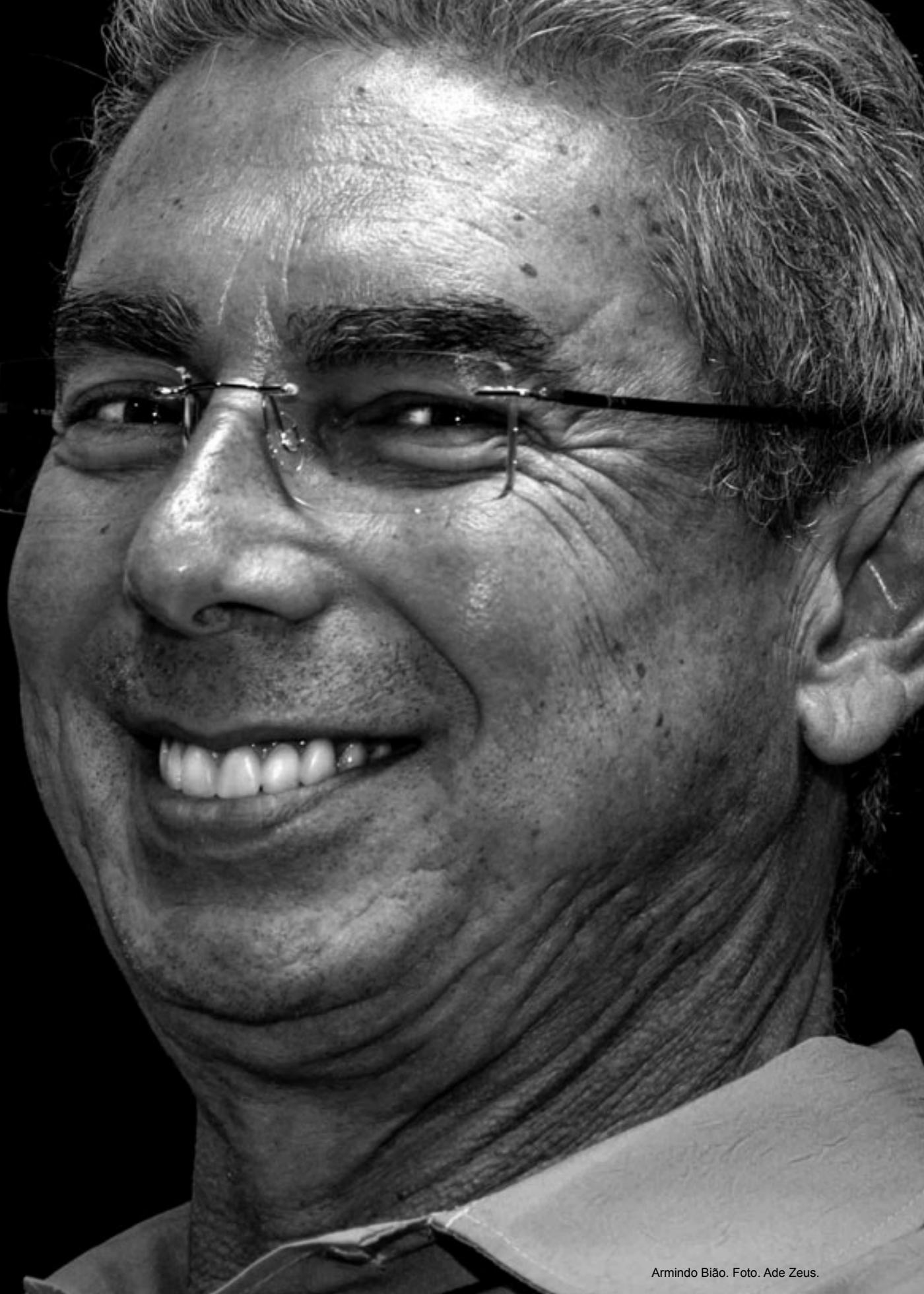
PICON-VALLIN, B. *Os novos coletivos. Teatro e utopia*. In: ARAÚJO, A.; AZEVEDO, J.F.P.; TENDLAU, M. (Org.). **Próximo ato: teatro de grupo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

PRIMO, R.; ROCHA, T. **Bienal Internacional de Dança do Ceará: um percurso de intensidades**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.

TROTTA, Rosyane. *Grupos de teatro no Brasil: convergências e divergências*. **Subtexto** (revista de teatro do Galpão Cine Horto), Belo Horizonte: Edições CPMT, n.5, dez. 2008.

YAMAMOTO, F.M. **Cartografia do teatro de grupo do Nordeste**. Natal (RN): Clowns de Shakespeare, 2012.

_____. *Teatro de grupo no Rio Grande do Norte, Maranhão e Ceará (RN/MA/CE)*. **Subtexto** (revista de teatro do Galpão Cine Horto), Belo Horizonte, nº4, nov. 2007.



Armando Bião. Foto. Ade Zeus.

Armindo Bião (1950-2013)

Ator, encenador, professor, produtor, pesquisador. Armindo Jorge de Carvalho Bião foi antes de tudo um navegador de muitas ondas. O desbunde dos 1970, as vivências do exílio em Londres, o movimento hippie, o ativismo literário do Verbo Encantado de 1971 a 1972, a América e sua academia de Fine Arts, o Teatro popular e o cordel encantado, Paris (da qual jamais se dissociou) e a etnocenologia. Todas estas viagens parecem ter desembocado na rota para uma sólida carreira acadêmica. Foram muitas as vivências, as trilhas, as paisagens. Nascido em Salvador, em 1950, participou ativamente da vida cultural da cidade. Mas seu palco principal foi a Escola de Teatro da UFBA da qual foi Professor Titular Associado e, na Europa, na Université de Paris Ouest Nanterre La Défense e ainda à Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord. Foi também Professor Visitante na Université de Paris Nord Villetaneuse Saint Denis (Paris VIII), de 1997 a 2000, na Université Ouverte des Cinq Continents (Mali, 2005), na Cátedra Valle-Inclán/ Lauro Olmo (Universidad de Alcalá de Henares, Ateneo de Madrid) e no Instituto Politécnico de Leiria (Portugal), em 2007/ 2008 e, pelo Programa ERASMUS MUNDUS em Artes do Espetáculo, nas Universidades Paris Nord Villetaneuse Saint Denis, Nice Sophia Antipolis, Goethe Frankfurt am Main e Libre de Bruxelles, de 2008 a 2010.

Sua trajetória como ator e encenador produziu cerca de 50 obras teatrais e audiovisuais. Foi premiado em teatro (1980, 2001, 2008, 2010) e por suas atividades acadêmicas (1998, 1999, 2007), na Bahia. Recebeu, na França, o título de *Chevalier des Arts et des Lettres*. Mas suas trilhas definitivamente se fixaram na vida acadêmica que começa com a Licenciatura em Filosofia também pela UFBA, depois o mestrado em Arte Teatral pela University of Minnesota (EUA) e por fim Mestre e Doutor pela Université en Antropologia Social e Sociologia Comparada pela Université René Descartes Paris V Sorbonne e Pós-Doutor em Estudos Teatrais e Literários pela Université de Paris Ouest Nanterre La Défense (França). Foi o primeiro Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/ UFBA (1997/ 2003). Na gestão pública de 2003 a 2006, assumiu a direção geral da Fundação Cultural do Estado da Bahia e foi um dos criadores da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, ABRACE, em 1998.

O navegador de tantas ondas colaborou para fomentar uma série de grupos de pesquisa em artes cênicas onde a Contemporaneidade, o Imaginário e a Teatralidade encontraram um porto de confluências. Saindo de cena em 2013, Bião deixou um valioso legado acadêmico em dezenas de artigos e capítulos de livros no Brasil e no exterior, e os livros «Teatro de cordel e formação para a cena», «Etnocenologia e a cena baiana» e «Teatro de cordel: peças e ensaios».

O “se” e o “é” em xeque-mate ou o pensamento que calcula e o pensamento que medita no processo de criação.

Por. Meran Vargens.

“Pensar é um ato, sentir é um fato.”
Clarice Lispector, *A hora da estrela*.

Encontrei inspiração para traduzir algo que em meus processos de criação são determinantes numa conferência proferida por Nancy Unger. Ela expôs, em poucas palavras e com muita simplicidade, a dança ou o diálogo entre o *pensamento que calcula* e o *pensamento que medita* ao apresentar seu livro *Da foz à nascente o recado do rio*, no qual traça um percurso filosófico através de uma peregrinação pelo Rio São Francisco.

Era o que precisava para desvendar aspectos arditos que em mim sempre atuavam como duelo e conflito, ao vê-la dançá-los como num diálogo *amorosoforte* pude redimensionar-me e alcançar maior propriedade sobre a minha *guiança* cênica.

É preciso que, primeiro, se perceba como atua, ou atuava, em mim o pensamento que calcula. Começamos pelo joguinho “meu corpo é minha cidade” associado ao “meu corpo habita uma cidade”. Preciso combinar tempos. Se a minha cidade que é meu corpo quer leite e está sem leite, na cidade em que meu corpo habita o leiteiro passa às sete da manhã. No dia a dia natural dos fatos, tenho algumas opções. Citarei duas:

Primeira: acordar minha cidade e ir encontrar-me com o leiteiro. Segunda: combinar com o leiteiro para ele deixar o leite na porta (mesmo correndo o risco de ser roubado, porque, todos sabem, na cidade em que minha cidade que é meu corpo mora existe ladrões de leite). Pergunto-me: prefiro acordar e pegar o leite ou correr o risco de descansar um pouco mais e ser roubada? A situação vai determinar. Se estiver tranquila e disposta a acordar e o leite é muito importante pra mim, levanto e, tenha certeza, o leiteiro vai me encontrar. Se estou muito cansada e o leite não é tão importante vou descansar um pouco mais. Se o leite é muito importante e eu estou muito cansada vou tentar levantar mesmo assim. Se conseguir, ótimo, se não conseguir, a importância do cansaço ganhou da importância do leite. Teremos fome de leite, mas meu sorriso vivo estará presente.

Mas tem o dia em que não se sabe porque o leiteiro não vem. O que terá acontecido? Encontrou uma amante ou simplesmente o *amor de sua vida* e ficou namorando? Ou ainda está namorando até essa hora? E o meu leite? E se ele morreu ou foi atropelado no caminho? Isso parece mais fácil de perdoar, uma fatalidade. Não será o amor também uma fatalidade que nossa civilização nem sempre quer aceitar? E se e se e se? O fato é: temos que providenciar outro leite para aquele dia ou passar sem leite e aguardar a cara do leiteiro no dia seguinte esperando que ele venha. Como receberei o leiteiro no dia seguinte? Serei capaz de perdoá-lo a falta do leite? Minha cidade inteira fez protestos e cobrou de mim, a prefeita, que houvesse leite circulando por todos os órgãos? Como terei convencido os órgãos de que era apenas por um dia? Será melhor inventar a história da amante ou a do atropelamento? Qual delas será mais fácil para os habitantes da minha cidade que é o meu corpo perdoar? Preciso conhecer muito bem esta cidade que é o meu corpo, para apaziguar ânimos porque... imagina se no dia seguinte o leiteiro chega feliz da vida porque algo de muito bom aconteceu com ele e eu sou capaz de matá-lo porque me faltou com o leite no dia anterior. Imagina se

minha cidade só sabe perdoar atropelamentos!!!!. O que será do leite nos dias que se seguirão à morte do leiteiro não pelas rodas de um carro, mas pelas minhas próprias mãos, uma fatalidade? Esta é a forma como o meu pensamento que calcula funciona. Opções plausíveis e inúmeras conjecturas em torno delas que são capazes de me levar à loucura.

Paralelo a tudo isto está o pensamento que medita. Pensamento mais enraizado nos sentidos. Ele me permite estar nos fatos sem perguntas e sem anseios de resposta. Com ele me aproprio dos fatos. Através dele observo como as coisas acontecem, sinto como reajo a cada conquista e frustração, espero, empurro, desvio o caminho, invento histórias, driblo realidades, e mantenho a única ponte que de fato me sustenta: a sinceridade comigo mesma e com a minha cidade. Talvez seja mais difícil falar dele ou explicá-lo. Vou então contar como percebi a sua existência em mim na relação direta com o meu trabalho.



Meran Vargens em: Qualquer coisa a gente inventa. Foto. Zéi.

Encontrando os óculos perdidos sobre a própria cabeça.

“A Voz de um certo alguém que canta como o que pra ninguém”.
Caetano Veloso, Alguém cantando.

Quando estava no *Royal Court Theatre*¹ participando como diretora do curso de verão de dramaturgia tinha como missão dirigir uma *leitura-encenação* de uma autora inglesa. Deram-me um texto totalmente poético e de difícil entendimento de metáforas. Na verdade, era uma peça escrita para rádio e eles estavam me propondo encená-la. Seria como um exercício de 10 a 20 min dentro do curso e eu trabalharia com a autora e atores profissionais. Foi diante desta situação que descobri como funciono e hoje consigo nomeá-la como a relação entre o pensamento que calcula e o pensamento que medita.

Naquela ocasião, estava enlouquecida com o texto. Na verdade, enviaram-me o texto para o Brasil e eu estava muito ocupada e não o li. Quando recebi o telefonema de Elyse Dodgson perguntando-me se havia gostado do texto eu menti: “-Ah é ótimo”. Ela: “-Você gostou mesmo?” Pelo tom com que ela falou percebi que havia algo errado, mas me mantive na minha mentira: “- É... acho que vai ser bacana”. Ela: “-eu fiquei preocupada porque, você sabe, a gente escolheu pra você um texto que foi escrito para o rádio e eu fiquei com medo de você não gostar, mas é um desafio. Como você lida bem com o teatro físico, pensamos em você encená-lo”. Eu: “-ótimo. É uma boa ideia”. Ela, como se adivinhasse a minha mentira: “-mas se você quiser mudar me liga e eu

¹ Participei como diretora do Royal Court International Residency (Londres 2000) baseado na criação de dramaturgias originais. Este curso faz parte da programação de atividades internacionais do Royal Court Theatre e tem duração de 30 dias.



procuro outro”-. Eu: “-Não... fique tranqüila, é bom ter desafios!-” E continuei no meu corre-corre. Quinze dias depois, estava saindo do ensaio do TCA para comprar uma mala colocar as coisas dentro e ir para o aeroporto. Quase perdi o avião. No voo abri o texto e enfim o li.

Li e fiquei em pânico. Não entendia nada. Pensei primeiro que era uma questão de língua. Li novamente. As personagens eram A e B. Não consegui identificar sequer se eram dois homens ou duas mulheres. Li novamente. Pareceram-me duas mulheres e o ambiente poderia ser um hospital, talvez. Mas seria um hospital para que tipo de doente: mental ou físico? Li novamente. Duas mulheres num relacionamento amoroso, pode ser, certamente é um relacionamento amoroso forte, intenso, perturbador, radical. Tomei um café fui ao banheiro. Ah! Podem ser mãe e filha. Uma exerce um poder muito forte sobre a outra. A imagem de uma das partes finais do texto se instalou em mim com muita força: três homens de pijamas ao final do corredor, um em uma cadeira de rodas e os outros dois como que com muletas e objetos de hospital, faziam um som e agiam como se tocassem numa banda de jazz. Guardei o texto pensando: “-meu Deus, o que eu

faço com isso!!!??” Dormi. Naquele momento não havia nada a fazer, ou o melhor a fazer, dormir.

Desembarquei em Londres. O curso começou. Chegou o dia em que durante um almoço de confraternização seríamos apresentados aos nossos autores e diretores: os diretores estrangeiros (no meu caso) a seus autores ingleses, e os autores estrangeiros a seus diretores ingleses. Estava ansiosa na fila para pegar comida quando uma das meninas da organização me apontou do outro lado na outra fila uma senhora de uns 50 e poucos anos e disse: “aquela é a sua autora”. Olhei para ela e pensei: “pôxa, podiam ter me dado uma autora mais bonita, mais jovem, tá todo mundo com gente jovem e eu...” Foi quando ela se virou e começou a andar em direção a alguém e eu vi, e arregalei os olhos num espanto e num achado: ela mancava. Caíram então todas as fichas. Óbvio é uma personagem que tem um defeito físico na perna. Respirei aliviada. Só depois do almoço fomos apresentadas formalmente. Até me esqueci que ela não era nem jovem nem bonita. Olhava para ela simplesmente encantada.

Marcamos nossa primeira conversa. Nos dias que se seguiram, pedi a pessoas que me ajudassem no entendimento do texto, mas todos simplesmente liam e me diziam “não entendo como você vai fazer isso”. “Não dá pra te orientar”. “É, minha amiga... é meio estranho...”. Li o texto mais algumas vezes. O dia do encontro chegou. Fui excitada e sabia que deveria fazer muitas perguntas para que ela me explicasse o texto. Sentamo-nos numa mesa com um café e algumas torradas e começamos a conversar. Ela me perguntou de onde eu era e eu contei. Depois começamos a falar da vida no Brasil e da vida em Londres, e aí começamos a falar simplesmente da vida. Ela me contou sobre o defeito dela na perna e como tinha sido a sua infância. Contei da minha infância e da relação que tinha com minha mãe. Falamos de morte, de sexo, sobre a beleza física na atração sexual, de amor, de sonhos de vida, de casamento, tudo.

Houve um momento em que, enfim tocamos no texto, foi quando ela disse que havia muitos anos que escrevia, mas nunca tinha conseguido escrever sobre o seu problema físico e que este texto era a primeira tentativa e foi feito para a rádio. O marido dela, que era músico, compôs uma

trilha toda orquestrada, mas ela nunca poderia imaginar este texto num palco. Falei um pouco das imagens que me atraíram no texto. Contei que a impressão que tinha era dessa sociedade em torno da personagem, onde os desejos e as formas de amar estavam tão marcadas e para quem teria que andar como quem desliza (*Glide* era o título da peça). Então ela olhou para o relógio. Britanicamente nossa *uma hora de conversa* tinha chegado ao fim. Ela virou-se para mim e disse: “você já escolheu o elenco?” Eu disse: “não”. E levantando-se para sair: “se você quiser, pode pedir mais de duas atrizes”. Eu: “como?” Ela: “Você tem direito a até cinco atores, caso você queira”. Eu: “ah... é?” Quando ela acabou de sair me sentei e olhei para o texto que estava em cima da mesa. Não havia tocado nele. Não havia perguntado sobre nenhuma das minhas dúvidas. E pensei de onde ela havia tirado a idéia de que eu gostaria de ter mais atores do que as duas atrizes? Imediatamente me vieram os três homens em sua imaginária banda de *jazz*.

Quando chegou o dia de escolher o elenco sentei com a produtora de *casting* e disse: “eu quero duas mulheres, uma mais velha e outra mais nova e três homens”. Ela: “Como? Mas são apenas duas personagens”. Eu: “é... mas a Meredith disse que eu poderia ter mais atores se quisesse”. Ela: “A Meredith disse isso?”. Eu: “É... Ela falou que cada diretor tinha o direito de ter até cinco atores”. A produtora respondeu que teria que falar com Elyse. Eu fiquei na sala aguardando. Enquanto isso sua assistente me perguntava: “que tipo de homens você quer?” Eu: “Três homens diferentes

com habilidades do teatro físico e pelo menos um que saiba ou entenda de música. Não quero homens bonitos, quero de idades diferentes, bem normais, cara de cotidiano”. Elyse abriu a porta: “Meran você está pedindo três homens a mais”. Eu disse: “é”. Ela: “Pra quê?” Na hora respondi com certeza absoluta algo que não havia pensado com muita clareza: “para representar a sociedade masculina ao redor das personagens”. Ela fechou a porta. Abriu de novo e disse à produtora: “OK”. Virou pra mim: “Boa sorte”.

Uma passagem no tempo.

“Nossos conhecimentos fizeram-nos céticos;
nossa inteligência, empedernidos e cruéis.
Pensamos em demasia e sentimos bem pouco.
Mais do que de máquinas, precisamos de
humanidade.”

**Charles Chaplin *O grande ditador* [filme]
(1941).**

Estou contando tudo isso para chegar aqui, na noite anterior ao primeiro dia de ensaio. Cruzava com os outros diretores e todos estavam preparando o trabalho do dia seguinte. Uns já tinham passo a passo como iam atuar. Um outro estava indo para o quarto fazer a decupagem final do texto. Eu também fui para o meu quarto trabalhar. Mas não conseguia fazer nada. Pensava uma coisa, outra: “Então vou dividir o texto. Mas ainda nem o entendo direito. Vou pensar em jogos que posso fazer”. Tentava iniciar uma lista, mas não escrevia nada. Fiquei em pânico e me sentindo culpada e incompetente. Como eu não conseguia preparar o primeiro dia de ensaio? Aí empaquei e fiquei irritada comigo mesma e disse: “vou dormir”. Deitei. Deitada pensei: “é melhor eu meditar um pouco para pelo menos preparar meu espírito para a empreitada de amanhã”. Então fiquei de pé e fiz dois exercícios: um de equilíbrio energético onde se leva a consciência para determinadas áreas do esqueleto, em especial a coluna vertebral, e o outro uma meditação envolvendo a expressividade e o equilíbrio dos chakras. Durante estes exercícios em que não se buscam respostas mas *fazer contato com*,

“Cena do espetáculo Cidade Real”. Foto: Léo Azevedo.



duas coisas me vieram. Uma delas era de que precisava começar o trabalho de maneira física. Caso começasse por leitura de mesa estaria fadada ao emperramento intelectual. E esta é a prática dos atores ingleses, o que significava que ao mesmo tempo precisaria estar aberta caso eles insistissem em começar pela mesa. A outra é que, como sempre quando estou meditando ouço músicas, minha meditação sempre tem um BG interno. A música que de repente surgiu em mim foi na voz regional e popular de Nicinha²: “A voz de alguém quando vem do coração de quem mantém toda pureza da natureza, onde não há pecado nem perdão, onde não há pecado nem perdão³.”

Gostei do que se instalou em mim após a meditação e ao me deitar estava pronta para dormir um sono mais tranquilo. No dia seguinte quando subi com os atores para sala de ensaio encontrei a sala preparada com a mesa e as cadeiras. Nos sentamos e começamos a conversar. Vinte minutos depois estávamos afastando a mesa e as cadeiras e fazendo uma análise física e ativa do texto onde os homens, numa dinâmica de jogo, sopravam como um ponto o texto para as mulheres.

Foram dois dias de trabalho intenso e muito rico para a realização de uma leitura dramática. Para se ter ideia, foi o único grupo que conseguiu apresentar-se sem o texto na mão. A partir da tarde do primeiro dia, a autora acompanhou todo o processo. Ao final do segundo dia de ensaio, haveria a apresentação pública para a classe de dramaturgos, críticos e diretores londrinos. Faltavam dez minutos para abrirem as portas para o ilustre público entrar. Fazíamos os ajustes finais e então me veio, de não sei onde, a vontade de fazer o final com a música da meditação. Isso modificaria a encenação no seu último minuto. Meu coração veio na boca. Comecei a suar frio. O pensamento que calcula dizia que era impossível. A iluminadora estava fazendo o ajuste final. Tudo pronto. Fiquei muito inquieta com a ideia e impulso

de mudar o final. Fui ao banheiro. Meu coração continuava batendo forte e descompassado. Minhas mãos suavam frio. O pensamento que medita via os atores ao invés de irem para os lados pararem e olharem para um ponto acima da cabeça da plateia, eu já estaria em baixo por traz da arquibancada de onde ninguém me veria e lançaria por traz de todos a canção numa voz de rezadeira nordestina. O pensamento que calcula lembrava que só havia uma apresentação. O pensamento que medita escutou a informação: a informação do pensamento que calcula, do coração que batia e da mão que suavava frio. Voltei. A produção informou: “Cinco minutos para abrir as portas”. Reuni o elenco e disse: “vamos mudar o final”. Eles: “Como? Agora?”. Eu disse: “é simples, eu vou cantar uma canção em português. O final será assim”. Expliquei tudo e cantei a música para eles traduzindo o significado. Pedi que tivessem em mente na ação final da cena o significado de que toda aquela trajetória vivida pelas personagens era para simplesmente abrir o coração para que a voz do coração falasse, com o seu tom de “não há pecado nem perdão”, e para todo o passado, presente e futuro esta cardíaca sentença da natureza se instalasse nas relações: não há pecado nem perdão.

Só meses depois, percebi o significado disso em termos de minha metodologia de trabalho. Sempre me cobrei atuar com o pensamento que calcula e que organiza. E deixava ou desqualificava este pensamento que medita. Ele estava sempre em segundo plano. Subalterno. Quase inconveniente. Percebi que tinha feito o melhor trabalho naquela noite antes de dormir: gastei uma hora em exercícios físico-energéticos e pude tocar nas questões que me afligiam com uma perspectiva diferente da promovida pelo papel e caneta, e acessar o que era necessário para realizar o trabalho. Passei a qualificar isto. Passei a não ter vergonha nem sentir culpa por estar fazendo de outra forma o que alguns conseguem fazer apenas com papel, caneta e muito raciocínio. Vi que é uma questão de utilizar as nossas potencialidades. O pensamento que calcula é importante e o pensamento que medita também. Estamos mais acostumados a valorizar o que calcula. E, hoje, apoio-me com mais tranquilidade no pensamento que medita e que sabe aguardar até que as respostas se desenhem na nossa frente pelo

2 Nicinha é a cantora da música com voz totalmente popular, que canta esta música no disco *Bicho* de Caetano Veloso de 1977.

3 Fragmento da música *Alguém cantando* de Caetano Veloso no disco *Bicho* de 1977. © Warner Chappell Edições Musicais - 60061154 BRMCA7700174. Disponível em: <http://www.caetanoveloso.com.br/sec_discogra_view.php?language=pt_BR&id=14>.

próprio acontecer dos fatos ao conectar-me com as minhas sensações físicas, emocionais e da ordem do espírito de maneira objetiva.

Como fiz isso objetivamente na Trilogia Baiana? Estava passando por uma crise de saúde grande e ao mesmo tempo vivendo uma fase muito mental devido às pressões do curso de doutorado que para mim tem uma proporção enorme. Que fiz: preparei-me para chegar aos ensaios sempre ativada física e psiquicamente. Marquei os ensaios para 9:30h e criei o seguinte horário para mim: segunda, quarta e sexta fazia aulas de capoeira das 7 às 9h e terças e quintas *Ashtanga Yoga* das 8 às 9h. Ou seja, chegava para trabalhar numa prontidão grande e extremamente afiada nos meus objetivos e por estímulos que ativavam *certo estado* que estas *artes* proporcionam. Da capoeira, interessava-me o espírito do jogo. Ela me colocava em prontidão de guerreira e em contato comigo mesma, meus medos, meu cansaço e me fazia buscar a minha pulsação e a minha ginga para driblar as dificuldades quer minhas quer do meu *adversário*. Meu mestre falava alto: “tá faltando sentimento, escuta a música deixa o corpo *ir no gingado*, confia no corpo, olha a harmonia”. A capoeira trabalha de olhos abertos focados no outro, no espaço a sua volta. Na *Ashtanga Yoga* trabalhava a respiração e a saúde física e mental, a integração no estado de interiorização. É extremamente física e ativa.

Os olhos trabalham abertos com focos direcionados a pontos que o levam a si mesmo e massageiam a *visão*, ou seja, massageiam fisicamente os olhos. Assim estes vão para a ponta do nariz, para o interstício, para o umbigo. Aqui apaziguava o espírito, oxigenava o organismo acompanhando com a consciência o fluxo do oxigênio pelo corpo, realinhava o esqueleto, abria novas possibilidades para o corpo físico e isso certamente se refletia no corpo mental, no corpo emocional e no corpo espiritual. A capoeira e a Yoga de alguma forma me esvaziavam a cada dia para receber melhor o que viria daquele novo dia. A tudo isso, acrescentei uma consulta sempre que precisava com Lia Mara, professora de voz, atriz e fonoaudióloga. Com ela me trabalhava na perspectiva da minha própria expressão.

Hoje, seis anos depois, ao entrar em cena como atriz em *Qualquer coisa a gente inventa*, espetáculo totalmente improvisado com o público, no qual histórias são inventadas na hora sob a interferência do espectador, vejo se desenhar a cada instante cênico esta dança entre o pensamento que calcula e o pensamento que medita. A cada final de espetáculo tenho a sensação de que se instala em nós, público e eu-contadora de histórias, uma nova dimensão de tempo, que certamente vem do mergulho compartilhado no pensamento que medita.



Corpo e treinamento no trabalho do ator: corpo-vida¹.

Por. Leonel Henckes.

Resumo: Trata da noção de corpo a partir do diálogo entre teorias contemporâneas e os mestres da tradição teatral do ocidente europeu para pensar o lugar do corpo no trabalho do ator. Desdobra a questão até a noção de treinamento para apontar um modo transformado de abordá-lo com os ajustes que novas compreensões de corpo sugerem, principalmente sob a perspectiva da organicidade ou consciência orgânica segundo Jerzy Grotowski.

Palavras-chave: treinamento psicofísico, corpo, organicidade, Jerzy Grotowski.

Abstract: This notion of the body from the dialogue between contemporary theories and masters of the theatrical tradition of Western Europe to consider the place of the body in the actor's work. Unfold the question even the notion of training to aim a transformed way of approaching it with the settings that suggest new understandings of the body, especially from the perspective of the organicity or organic consciousness in Jerzy Grotowski.

Keywords: psychophysical training, body, organicity, Jerzy Grotowski.

A totalidade do corpo age como um grande vibrador que desloca os seus nós dominantes e até mesmo as suas direções no espaço. (GROTOWSKI, 2007, p. 162).

De acordo com Franco Ruffini (2000), o século XX do teatro será muitas vezes caracterizado como o século da redescoberta do corpo. O autor estabelece dois pontos de vista para analisar a questão. Um pautado numa cultura discursiva para a qual a descoberta do corpo está associada à higiene, saúde, beleza etc. Outra seria uma cultura ativa à qual uma redescoberta do corpo só pode significar "(ter) consciência do corpo". Todavia, isto implica em uma dificuldade operativa tendo em vista que apenas se percebe o fígado, por exemplo, quando este dói, logo, "(ter) consciência do corpo" passa a significar uma prática sistemática e continuada de dificuldades.

O confronto com as dificuldades psicofísicas e com os pontos de bloqueio no corpo possibilita a tomada de consciência destes espaços e, com isso, a possibilidade de trabalhá-los. Nesse sentido, o tema levado para o teatro, tem duas significações: primeiro, esbarra no aspecto ético trazido por esta arte que busca, ao menos a partir da Grande Reforma², "destruir a mentira", por isso o teatro penetra na pele, passa a ser feito "sob a pele". Segundo, para Ruffini consciência do corpo significa "pensamento em ação", é a luta

1 Este artigo é derivado da minha pesquisa de mestrado(2011) no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia cuja dissertação intitula-se: "*Corpo fora do lugar: movimento, fluxo e desordem no percurso entre treinamento psicofísico e construção cênica pela via das ações físicas*". O trabalho foi orientado pelo Prof. Dr. Luiz Cesar Alves Marfuz.

2 Expressão usada pelos artistas de tradição eslava para designar o movimento teatral do início do século XX.

dos mestres do teatro contra a ação vazia e contra a rejeição da integralidade corpo e mente. Nesse sentido, é coerente ouvir Grotowski quando diz que: “ao homem não é necessária a consciência do corpo, mas o fato de não ser destacado do corpo.” (2007, p. 201)

Nesse sentido, a pesquisadora Sandra Meyer Nunes (2009), no que diz respeito à demora em se conseguir sair do paradigma mecanicista vigente até o final do século XIX, defende que, apenas na segunda metade do século XX, as perspectivas organicistas e das teorias psicofísicas que emergiram no início do mesmo século, começam a efetivamente se estabelecer. O ponto de tensão desta discussão, portanto, retorna à questão da integração entre o visível e o invisível no teatro, ou seja, entre os impulsos, motivações interiores, a “corrente de vida” e a forma, para utilizar uma expressão grotowskiana, a manifestação visível. Portanto, desdobra-se um novo território de desordem no qual as noções de corpo podem ser constantemente ajustadas em função de cada experiência.

Antes de continuar, ressalto que não vou me debruçar, neste artigo, sobre o campo dos estudos cognitivos, da educação somática e nem empreender uma abordagem das ontologias do corpo nas artes cênicas. Estarei recorrendo apenas às teorias que contribuem para o estabelecimento de uma compreensão operativa de corpo para este trabalho. Para tanto, recorro à obra do encenador polonês Jerzy Grotowski, cujos experimentos compreendem um marco das transformações poéticas e estéticas da cena no século XX, como referência fértil para o desenvolvimento deste debate.

Nunes (2009) defende que Grotowski e Stanislavski buscavam afastar o ator da sua consciência analítica que se manifesta numa mente discursiva e fria que bloqueia a faculdade de adaptação e invenção própria do corpo em ação. Fala em criar condições de “silêncio” de modo que pensar fosse agir e vice-versa.

Pode-se pensar não na ausência de consciência, mas num tipo de consciência “pré-reflexiva”, mais imediata e menos mediada por verbalizações internas, e distribuída no organismo como um todo. O corpo, neste sentido, não é um objeto técnico, mas um estar no mundo. (NUNES, 2009, p. 177)

De certa forma, nesta passagem, a autora desvia a discussão do problema corpo e mente e se aproxima do entendimento grotowskiano de um corpo-vida como sinônimo de fluxo, de movimento, pois, de acordo com o pensamento fenomenológico de Merleau-Ponty (1908-1961), não temos um corpo, mas, somos um corpo. Dessa forma, o horizonte é expandido para além do corpo como instrumento, para além da noção fechada e fixa de sujeito (eu) individual e se aproxima do corpo como relação e transformação pela via do sensível.

Desse modo, a união interativa de fatores pessoais, sociais, emocionais, biológicos, políticos, culturais, arquetípicos, psicológicos, neurofisiológicos e cognitivos que compreendem o humano em sua totalidade, são fatores que levam a pensar num corpo em processo, ou seja, em contínua transformação a partir de sua interação com o meio. É, este, pois, o ponto de partida para definir a noção de corpo neste trabalho.

Embora esteja buscando uma via de apreender isto que chamamos “corpo”, parto do pressuposto de que se trata de uma façanha quase impossível devido à complexidade que envolve sua abordagem e pelo fato de não ser um objeto estático, dissociado do *si mesmo*³. Mais coerente seria, talvez, uma abordagem a partir

3 A noção de *si mesmo* aqui utilizada aparece nas investigações realizadas por K. Stanislavski no TAM - Teatro de Arte de Moscou, o *trabalho do ator sobre si mesmo*, faz alusão a um processo psicofísico de autoconhecimento e de treinamento voltado para a superação individual de dificuldades e bloqueios que antecede a criação poética.

da noção de “movimento” como um processo de transformações que se dá na relação tempo e espaço. De outra feita, ao nomear este “processo”, é possível chegar, tão somente, a uma metáfora para uma forma singular de experienciar-se como corpo e que resulta de agenciamentos políticos, sociais e culturais, “se a metáfora muda, muda o entendimento ontológico do corpo e sua possibilidade de experimentação.” (GREINER, 2005, p. 122) Nesse sentido, desdobra a questão até as experiências por mim vivenciadas junto ao grupo “Vagabundos do Infinito”⁴, tendo, no entanto, o cuidado para não adentrar em demasia em território tão delicado num trabalho acadêmico.

As práticas exercitadas no “Vagabundos”, inspiradas, principalmente, nos pressupostos de Carlos Castañeda, traziam em seu âmago a tentativa de expandir a percepção do *si mesmo* e do modo como o universo é percebido. Esta possibilidade estava ancorada na perspectiva de um entorno perceptivo, sedimentado numa história pessoal cristalizada e na figura de um sujeito estático, individual, que carecia ser posto em movimento. O objetivo das práticas era, assim, ativar as energias estagnadas que, supostamente, condicionam um modo de ser/estar no mundo. Dessa forma, buscávamos aprender o *si mesmo* como algo dinâmico, em movimento.

No que diz respeito à noção de *si mesmo*, o neurocientista Antônio Damásio a define como sendo “a coleção de imagens que representam os aspectos mais constantes do organismo e suas interações com o ambiente e os outros seres vivos.” (apud GREINER, 2005, p 80) Esta definição do *si mesmo* associada a um organismo que se forma pelo conjunto de representações oriundas de um processo interativo, vai ao encontro da proposta

4 Esta pesquisa, embora iniciada em 2004, foi oficialmente registrada como projeto de ensino, pesquisa e extensão no ano 2005. Em 2006 e 2007, a pesquisa foi associada às disciplinas regulares do curso de interpretação resultando em oito projetos individuais sendo quatro trabalhos de conclusão de curso que resultaram em quatro solos e dois espetáculos coletivos. Participaram do trabalho até 2008: Gabriela Amado, Márcia Chiamulera, Graciane Pires e Leonel Henckes. A pesquisa resultou na formação do “Vagabundos do Infinito”, grupo de pesquisa vinculado ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria sob a coordenação do Prof. Paulo Márcio da Silva Pereira.

do “Vagabundos”. A coleção de imagens sugerida aparece como algo passível de sofrer mudanças constantes, sendo que uma das funções do trabalho corporal do ator é, justamente, manter estas noções e percepções em fluxo.

De volta ao labor cênico do ator, pode-se considerar que a concretude da estrutura do corpo físico e biológico aparece como âncora no processo de criação e no *trabalho sobre o si mesmo*. O pesquisador e encenador polonês Jerzy Grotowski diz que devemos, no processo criativo, nos apegar a elementos concretos e tangíveis, que nos permitam distinguir o real do irreal e defende que este campo tangível é a nossa vida. Contudo, para Grotowski, ainda se trata de uma abstração que o leva a definir o corpo como sendo este âmbito nada abstrato.

É necessário dar-se conta, de que nosso corpo é a nossa vida. No nosso corpo, inteiro, são inscritas todas as experiências. São inscritas sobre a pele e sob a pele, da infância até a idade presente e talvez também antes da infância, mas talvez também antes do nascimento da nossa geração. O corpo-vida é algo de tangível. (GROTOWSKI, 2007 p. 205)

Esta passagem da obra de Grotowski, que está associada aos experimentos por ele realizados na década de 1960, é importantíssima para se pensar em uma série de questões relativas ao trato com este objeto. A perspectiva apresentada por Grotowski, ao referir-se ao ator, fala de tudo que envolve aquele humano em vida e, assim, destrói-se a ideia de um corpo do ator que separa sujeito e objeto criando uma entidade que possui algo. Ao mesmo tempo, tudo são camadas, ou seja, o corpo não é o sujeito e o sujeito não possui um corpo. No caso de Grotowski, o corpo é uma via tangível por meio da qual, outras camadas podem ser acessadas. Além disso, retomando a proposta de Nunes ao falar do corpo como “um estar no mundo”, seria possível pensar no corpo como o espaço “entre” que se constitui por meio dos pontos de contato com o ambiente ao redor e com o *si mesmo*. Desse modo, aparece uma possibilidade para se experienciar como corpo num processo de adaptação contínua a partir do estabelecimento de uma qualidade de atenção dinâmica, em fluxo. Seria o que no “Vagabundos”

era chamado de “percepção total”, ou seja, a capacidade de expandir a atenção no instante presente da prática realizada sem, contudo, perder o contato com o entorno perceptivo. Nesse sentido, talvez, seria menos interessante tratar do assunto em termos de um estado ou de estados corporais, talvez, mais potencial seria pensar em percepções corporais, mas, deixo esta questão em suspenso para outra ocasião.

Estas possibilidades de apreender a noção de corpo no trabalho do ator são interessantes, na medida em que transformam a noção de treinamento e a própria abordagem do corpo em relação à cena. Nesse sentido, percebo que o exercício de cartografar os processos de treinamento por mim vivenciados, que provocou a escrita deste artigo, revelou pontos nebulosos principalmente no que tange ao modo, por vezes equivocado, de abordar o treinamento psicofísico. De maneira alguma, questiono a necessidade ou não dele, minha convicção é a de que treina quem sente no treino um sentido, uma necessidade. A questão está na atitude com a qual o treino é abordado, fator que se tornou claro em meu processo, a partir de uma experiência, que induziu estas reflexões sobre a noção de corpo no meu processo e que não posso deixar de mencionar, trata-se do contato com Fernando Montes⁵, no *workshop* “O corpo que sou” ministrado dentro da programação do “Seminário Internacional Grotowski 2009 - Uma vida maior do que o mito”⁶.

Montes mostrou-me um caminho no qual o treinamento, sem perder qualidade e intensidade, impulsiona uma ação criativa, leve, de contato “real” e vivo consigo mesmo e com os *partners*. Nesse modo de ação, o treino é realizado pela

via do corpo e não sobre ele ou forçando-o a se adequar a determinados formatos. Menos uma atitude hierárquica, impositiva e rígida e mais uma atitude leve, reciprocamente ajustável e em contato. Impulsos conscientes despertados pela vontade do ator, que se adaptam aos impulsos inconscientes que, por sua vez, respondem aos primeiros em contato com o espaço, com o outro que é *partner*, também com o outro que é *si mesmo*, que é estrutura biológica, fazendo a atenção fluir. A expressão “corpo que sou” traz em seu bojo, portanto, uma força transformadora nos modos de pensar o corpo no trabalho do ator.

Jerzy Grotowski, ao falar dos exercícios, aborda a questão ao criticar procedimentos como a ginástica, a pantomima ou dança. Para ele, estas disciplinas treinam apenas partes específicas do corpo em que os movimentos são aperfeiçoados. O restante do corpo, pois, segue subdesenvolvido. “O corpo não é liberado. O corpo é domesticado.” (2007, p. 170) Ademais, defende que o importante no treino, é que o aparato psicofísico seja liberado, “não simplesmente treinar certas zonas. Mas dar ao corpo uma possibilidade. Dar-lhe a possibilidade de viver e de ser irradiante, de ser pessoal.” (2007, p. 170)

No entanto, vale ressaltar que o encenador polonês nem sempre pensou desta forma. Primeiramente, seu olhar sobre o corpo era como se dirigido a um inimigo, algo que devesse ser superado, vencido, limado, queimado. Diz ele: “O corpo deve ser libertado de toda resistência. Deve, virtualmente, deixar de existir” (1993, p. 31) como caminho para liberar os processos psíquicos do ator.

A pesquisadora Tatiana Motta Lima, em sua tese que trata da relação terminologia e prática no percurso investigativo de Jerzy Grotowski, aponta o trabalho desenvolvido pelo ator Ryszard Cieslak, em *O Príncipe Constante*, como o que “fundou o ‘ato total’ e requereu de Grotowski uma nova visão: aquela ligada à *consciência orgânica de todos os elementos*.” (MOTTA LIMA, 2008, p. 151) Dentre as diferenças entre espetáculos anteriores e *O Príncipe Constante* levantadas por Motta Lima, destaco a que se refere a uma nova maneira de enxergar o corpo.

5 Ator e diretor colombiano, estudou em Paris com Ryszard Cieslak, trabalhou entre 1988 e 1992, no Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards em Pontedera, na Itália, com Maud Robart e Jerzy Grotowski, durante a fase de pesquisa da Arte como Veículo. A pedido de Grotowski, atuou em um grupo que buscou recriar os exercícios plásticos e físicos do Teatro Laboratório. Atualmente é diretor artístico do Grupo Teatro Varasanta, um centro de treinamento, pesquisa e criação com sede em Bogotá, Colombia. (<http://teatrovarasanta.blogspot.com/>)

6 Evento realizado entre os dias 30 de novembro e 06 de dezembro de 2009 na UniRio – Universidade Federal do Rio de Janeiro. <http://www.grotowski2009.com.br>

O corpo passou a ser visto através da lente da *organicidade* ou da *consciência orgânica*, ele não era mais inimigo, não era mais o único a bloquear um dito processo psíquico; não era apenas armadura, aquilo que deveria ser *anulado*, mas ganhava em positividade; (2008, p. 151)

Isto me faz lembrar um momento, vivido durante o processo de criação do espetáculo - solo *Horla*, no ano de 2006, dentro do grupo "Vagabundos do Infinito". Recordo, pois, de uma passagem registrada em um diário de bordo do processo, na qual menciono que tinha "vontade de rasgar meu corpo, como se ele me impedisse de alçar voo". Esta percepção da relação do ator com seu corpo, certamente se aproxima mais da visão primeira de Grotowski - anterior ao 'ato total' e a descoberta da organicidade - acerca desde elemento na qual: "Eliminando o corpo, o 'ator santo' eliminava justamente os bloqueios e resistências que impediriam que o processo psíquico de desenvolvesse, que impediriam que os impulsos interiores emergissem em uma reação exterior, [...]" (MOTTA LIMA, 2008, p. 164)

Num segundo momento do percurso criativo do encenador, o corpo adquire uma nova compreensão a partir do 'ato total' de Cieslak onde "a primeira aceitação da natureza-corpo-fisiologia apareceu (no Teatro Laboratório) [...]" (FLASZEN, Ludwik apud MOTTA LIMA, 2008, p. 164) Esta perspectiva se liga a apontada anteriormente por Ruffini no que tange ao processo de redescoberta do corpo no século XX, mais do que redescobrir, é um aceitar o aspecto corporal do homem e, nas palavras muito bem empregadas de Flaszen, "Prostituição se transforma em santidade" (apud MOTTA LIMA, 2008, p. 165).

Estas mudanças estão relacionadas à descoberta da noção organicidade ou consciência orgânica como diretriz e lente no trabalho do ator no Teatro Laboratório. De acordo com Motta Lima, a organicidade para Grotowski não era uma medida de produção, mas, "era uma noção também terapêutica e, em certa medida, ética." (MOTTA LIMA, 2008, p. 235) Dessa forma, está diretamente relacionada ao modo como o ator conduz o seu processo, sua atitude frente ao treinamento e, a consciência do que está buscando, ou seja, é "uma opção a ser feita em

favor da consciência orgânica, da vida." (MOTTA LIMA, 2008, p. 235) Nesse sentido, a questão da organicidade participa da procura por uma "inteireza" do ator que exige uma atitude sincera, verdadeira. "A sinceridade (o verdadeiro, a verdade; *Le vrai*, no original em francês) é algo que abraça o homem inteiramente, o seu corpo inteiro se torna uma corrente de impulsos tão pequenos que isoladamente são quase imperceptíveis." (GROTOWSKI apud MOTTA LIMA, 2008, p. 235) Ainda na abordagem de Lima, não haveria procedimentos para a organicidade, mas, seria possível identificar quando esta se manifesta pelo que Grotowski teria descrito como *sintomas de organicidade* ou *sintomas de vida*.

O termo *sintoma* é importante. Ele opõe-se tanto a procedimentos - ou seja, descrição de maneiras, de meios, para alcançar a *organicidade* - quanto a *signo* - termo referido, no vocabulário de Grotowski, a um conceito expresso através do corpo/voz dos atores. Os *sintomas de organicidade* - e sintoma aqui parece ser utilizado da mesma forma que na clínica médica ou psicanalítica - falavam de um conjunto de indícios, sinais, mensagens que apareciam no organismo do ator ou do participante quando este estava vivenciando uma *processo orgânico*. (MOTTA LIMA, 2008, p. 235-236)

Destaco, pois, duas passagens do trabalho de Motta Lima que me ajudaram a pensar o lugar do corpo no meu processo e no trabalho do ator. Primeiro, que na organicidade o corpo passa a ser visto como uma espécie de pista de decolagem para o 'ato total'. Segundo, "sair do peso do corpo, através do corpo, ou seja, sem negar ou abolir o corpo, aceitando-o plenamente nas suas forças biológicas e instintivas, integrando-o, está aí uma outra boa descrição do 'ato total'". (2008)⁷ A direção do treinamento, dessa forma, não entra em choque com as dificuldades, mas, através delas, encontra um novo território de busca e descobertas.

7 O objetivo desta pesquisa não está na busca de realizar o *ato total*, também, não pretende uma elaboração teórica e prática acerca da noção de organicidade. O foco está no trânsito entre o treinamento, com suas especificidades dentro da minha experiência pessoal que tem no movimento a matriz para a criação da cena.

Ao direcionar o foco para a corporeidade como premissa no trabalho do ator e ao considerá-la como fenômeno que compreende a principal descoberta dos reformadores do teatro no século XX, chega-se a Constantin Stanislavski. Ao final de sua vida, o mestre russo constata que a etapa mais importante do trabalho do ator, é a incorporação das ações físicas e a abordagem dos impulsos. Dizia:

Para conhecer e definir a lógica e a coerência do estado interno, psíquico, nós não nos dirigimos aos nossos sentimentos, pouco estáveis e mal fixados, nem ao complexo psiquismo, mas ao nosso corpo, com seus movimentos físicos definidos, concretos, que nos são acessíveis. Conhecemos, definimos e fixamos sua lógica e sua coerência não com palavras científicas, nem com termos psicológicos, mas com simples ações físicas. (STANISLAVSKI, 1983, p. 187)

De certa forma, ambos, Grotowski e Stanislavski⁸ comungam da mesma compreensão de que abordar a complexidade da vida sem cair no plasma, no informe, demanda o direcionamento de foco para o que é tangível e concreto. Contudo, direciono a discussão para a noção de impulso criada por Stanislavski nas pesquisas realizadas nos últimos estúdios por ele coordenados. Esta noção compreende o ponto de partida do trabalho de Grotowski que se coloca como continuador a partir do ponto onde o mestre russo interrompe seu processo em decorrência de sua morte. Desse modo, Grotowski assim define “impulso”:

Isto eu chamo de “impulso”. Cada ação física está precedida de um movimento subcutâneo que flui do interior do corpo, desconhecido, mas tangível. O impulso não existe sem o *partner*. Não no sentido do *partner* da representação, mas no sentido de outra existência humana. Ou simplesmente: de outra existência. (...) O impulso existe sempre em *presença de*. (1992/1993, p. 24)

Essa compreensão permite entender impulso como uma força que flui no interior do corpo e, portanto, em movimento. Nesse contexto, retorno à Jerzy Grotowski quando apresenta sua teoria do corpo-vida. Para ele, o corpo-vida depende, necessariamente, de que haja outra presença. “O ato do corpo-vida implica na presença de outro ser humano, a comunhão das pessoas.” (2007, p. 206) De outra feita, também o corpo-vida está associado ao impulso tendo em vista o estabelecimento da organicidade ou consciência orgânica, que consiste num fluxo de impulsos/intensões psicofísicas não interrompido por um mental controlador ou manipulador. Ou seja, opera uma consciência ligada à presença e não à “máquina de pensar, ou seja, uma consciência “não reflexiva”, mas, ativa. Para Grotowski,

tudo deve ter seu lugar natural: o corpo, o coração, a cabeça, algo que está “sob os nossos pés” e algo que está “acima da cabeça”. Tudo como uma linha vertical, e esta verticalidade deve estar tensionada entre organicidade e *the awareness*. *Awareness* quer dizer a consciência que não é ligada a linguagem (a máquina de pensar), mas, a Presença. (2007, p. 235)

Nesse sentido, tudo está conectado no “corpo-vida” e na organicidade criando um processo em fluxo. O trabalho se volta para os “motores do homem” ou suas “forças vitais” e nesse caso, não há dicotomias, apenas contradições e tensões, uma vez que é um processo vivo. Dessa forma, a estrutura ou codificação formal aparece como estratégia para conduzir este fluxo e torná-lo visível. Nesse sentido, para Grotowski, o “corpo-vida”, consiste em um Ato e que só tem a possibilidade de se realizar em comunhão com outras pessoas. O contato é um dos pontos fundamentais deste processo. Contudo, é imprescindível que nesta relação cada um exista de verdade, ou seja, é preciso que o processo atravesse o terreno da própria vida, do *si mesmo*. “Não é possível entrar em contato com alguém, se não se existe sozinho.” (GROTOWSKI, 2007, p. 204) Dessa forma, o ato do *corpo-vida* existe no contato com o outro, no encontro, onde há a possibilidade de emergir um impulso. Grotowski exemplifica: “toco alguém, seguro a respiração, algo se detém dentro de mim,

8 É importante ressaltar que o entendimento da noção de organicidade é distinto para cada encenador como é evidenciado por Thomas Richards em seu livro *At work with Grotowski on Physical Actions*.

sim, sim, nisso há sempre o encontro, sempre o Outro...e então aparece aquilo que chamamos de impulsos.” (2007, p. 206) O exemplo deixa claro a perspectiva concreta que Grotowski dá ao contato e ao universo de pequenos detalhes que podem ser percebidos e explorados independente de “quem” ou “o que” seja o “outro” em cada processo. A partir desse encontro, recordações são evocadas, recordações de momentos vividos com outras pessoas também inscritas no corpo-vida. Para Grotowski, recordações são reações físicas (impulsos corpóreos), pois,

(...) foi a nossa pele que não esqueceu, nossos olhos que não esqueceram. O que escutamos pode ainda ressoar dentro de nós. É realizar um ato concreto, e não um movimento como acariciar em geral, mas, por exemplo, acariciar um gato. Não um gato abstrato, mas um gato que eu vi, com quem tenho contato. Um gato com um nome específico - Napoleão, por exemplo. E trata-se deste gato particular que se acaricia agora. As associações são isto. (1993, p. 187)

No que tange a questão das recordações, das memórias, é importante trazer a noção de “corpo-memória” que Grotowski aborda como sinônimo de ‘corpo-vida’ e opta pela utilização desta em face da anterior uma vez que o processo vai além da memória e esta, terminologicamente, leva ao risco de psicologismos. “O corpo-memória: a totalidade do nosso ser é memória. Mas quando dizemos a “totalidade do nosso ser”, começamos a imergir, não na potencialidade, mas nas recordações, nas regiões de nostalgia. Eis porque talvez seja mais exato dizer corpo-vida.” (GROTOWSKI, 2007, p. 174)

Embora haja a ideia de que algo brota do interior e irradia pelo espaço, essa recorrência do “contato” com o outro leva a um movimento onde não é possível distinguir começo e término do fluxo gerado. A experiência física, obviamente leva à percepção de pulsações originadas na base da coluna vertebral, na região renal e no centro do corpo mais ou menos quatro dedos abaixo do umbigo. Para Grotowski é nesta região que tem origem os impulsos e é esta região um dos pontos de partida para o ‘corpo-memória-vida’. Contudo, ele adverte que é possível estar

[...] relativamente conscientes desse fato para desbloqueá-lo [o corpo-memória], mas não é uma verdade absoluta e não deve ser manipulado durante os exercícios e jamais durante o espetáculo. Nosso inteiro corpo é uma grande memória e em nosso corpo-memória criam-se vários pontos de partida. Mas uma vez que essa base orgânica da reação do corpo é, em um certo sentido, objetiva, se estiver bloqueada durante os exercícios, estará bloqueada durante o espetáculo e bloqueará também todos os outros pontos de partida do ‘corpo-memória.’ (2007, p. 172)

Contudo ao se estabelecer o ato do ‘corpo-vida’, a relação ação/reação, presente no ‘contato’, é dinamizada e ampliada, restando apenas uma corrente de impulsos a percorrer o “entre” e é, neste “entre”, que aparece a estrutura, que aparece o ato *performático* e aparece à própria noção de corpo constituída como um processo *continuum* de adaptações, movimento.

Em face da noção nuclear que coloca um conteúdo interno representado em uma forma externa, volto ao estudo da Banda de Moébius, segundo a pesquisadora Ciane Fernandes, na qual “duas faces reciprocamente contínuas e simultaneamente internas e externas, oscilam ao redor de um centro oco.” (2000, p. 122) Parece-me que esta imagem de Moébius é bastante esclarecedora para se compreender um processo cuja dinâmica é multi-transversal e espiralada e onde a própria noção de tempo/ espaço linear é destituída em prol de um tempo/ espaço em suspensão. Isto vai ao encontro de Stanislavski quando afirma que a arte verdadeira “deveria ensinar como o ator deve despertar conscientemente em si mesmo a natureza criadora inconsciente para a criação orgânica supra-consciente.” (1989, p. 536)

Dessa forma, retorno a questão do treinamento e dos exercícios pela via de um pensamento implícito na obra de Grotowski e que se sintetiza no fato de que não se ensaia um processo, apenas o que te trás a um processo, ou seja, a arte do teatro é sempre aqui e agora (*hic et nunc*). Antes de seguir, porém, volto-me um pouco a noção de treinamento e sua inserção no trabalho do ator.

A noção de treinamento está ligada a pesquisas que tem o trabalho do ator como fundamento

primordial do teatro e cuja fonte está no trabalho desenvolvido pelos mestres da reforma teatral do início do século XX. A tradição, indubitavelmente iniciada por K. Stanislávski - o “mestre dos mestres” na acepção de Marinis (2004, p. 14), - está relacionada à noção de “diretor pedagogo”, cunhada por Meyerhold e a cuja linha Jerzy Grotowski, assim com Eugênio Barba e Peter Brook também fazem parte.⁹ Se uma das qualidades de Stanislavski foi desenvolver uma busca constante sobre os fundamentos da arte do ator, outra contribuição sua, foi à criação dos exercícios. Ao definir como uma das etapas do seu sistema o *trabalho do ator sobre si mesmo*¹⁰, criou um espaço pedagógico e um caminho autônomo ao espetáculo para o ator *aprender a aprender*, ou seja, buscar em si, num processo de autopesquisa, as vias de acesso à criação e o “correto estado criador”. O mestre russo sugere, portanto, uma formação continuada ao ator que precisa estar sempre redefinindo suas buscas e redescobrimdo seu fazer. Aliás, este ensinamento será levado a cabo pelo próprio Stanislavski, conforme fica evidente na maneira pela qual conduziu sua “vida na arte”, ou seja, como um processo contínuo de descobertas, avaliações, autorreformas, negações, transformações, ou seja, de inquieta atividade investigativa sobre os meandros e princípios da arte do ator.

Esta atitude que motivava um grande respeito de Grotowski por Stanislavski também inspirou o encenador polonês no Teatro Laboratório em diversos aspectos. Um deles é, justamente, está atitude em relação ao trabalho do ator. Outro, diz respeito ao sistema de ações físicas que participou do percurso de Grotowski até suas últimas pesquisas na *arte como veículo*. Além disso, a

noção de treinamento, instituída por Stanislávski ao se revoltar com a falta de preparo e disciplina dos atores de seu tempo, marcou profundamente a trajetória do encenador polonês. No Teatro Laboratório, esta noção era compreendida sob duas perspectivas opostas: primeiro a da “técnica positiva”, que busca exercícios ou um método de formação “capaz de dar, objetivamente ao ator, uma técnica criativa (...)” (GROTOWSKI, 1993, p. 107), ou seja, procedimentos que buscavam conferir habilidades aos atuentes. Esta abordagem é abandonada e substituída por outra denominada ‘técnica negativa’ ou ‘via-negativa’, noção que define o modo de trabalho desenvolvido no Teatro Laboratório de Grotowski. “Nosso caminho é uma *via negativa*, não uma coleção de técnicas, e sim erradicação de bloqueios” (1993, p. 15). Na ‘via-negativa’, ao contrário da positiva, nada é ensinado e ao ator cabe descobrir as resistências e obstáculos que dificultam seu desenvolvimento criativo. Os exercícios não estavam mais focados em mostrar o “como”, mas, “tornaram-se um pretexto para elaborar uma forma pessoal de treinamento” (1993, p. 107).

A ideia de exercícios como pretextos, se torna um mote fundamental para se pensar a noção de treinamento neste trabalho. Os exercícios são tornados pontos de partida e vias para as buscas pessoais do ator e, assim, podem ser considerados princípios operativos potenciais nos processos de criação pautados no *trabalho do ator sobre si mesmo*. O espaço de treinamento, portanto, se torna lugar de pesquisa e criação em estruturas que conduzem à ação, sempre em relação ao processo pessoal de cada atuante. Demanda disciplina, aceitação e humildade para superação de limites e, acima de tudo, é uma opção que parte de uma necessidade e vontade individual. Todavia, para Grotowski, a questão aparece de maneira mais complexa e envolve uma forma de compreender corpo, processo criativo e, também, o objetivo artístico proposto que, no seu caso estava radicado no ‘Ato total’ do ator.

Para Stanislavski, o treinamento como *trabalho sobre si mesmo*, ou seja, uma preparação permanente do ator, num espaço anterior a ação cênica, se dá no sentido de aprimorar as demandas técnicas corporais e vocais do ator. Ademais, associa-se ao exercício da psicotécnica que envolve a ação física em seus elementos

9 Esta perspectiva historiográfica é apresentada com mais detalhes por MARINIS, 2004, p.14.

10 K. Stanislavski divide seu sistema em duas partes profundamente inter-relacionadas: “1) o trabalho exterior e interior do artista sobre sua própria pessoa, e 2) o trabalho exterior e interior sobre o personagem. O trabalho interior sobre sua própria pessoa reside na elaboração de uma técnica psíquica que permite ao artista evocar em si mesmo o estado criador, durante o qual a inspiração acode com muita facilidade. O exterior, ao contrário, consiste na preparação do aparato corporal para a encarnação do personagem e para a exata transmissão de sua vida interior. (STANISLAVSKI, 1985, p 442)

operativos (plasticidade, ritmo, atenção, precisão etc.) O mestre russo propunha aos seus atores trabalhar com objetos imaginários, realização de ações simples. Também, buscava encontrar o centro de tensão e contração para fins de resolver tensões excessivas e, ao mesmo tempo evitar o relaxamento exagerado.

Grotowski, ao tratar da questão do treinamento em Stanislavski numa fala proferida aos estagiários do Teatro Laboratório, em 1969, aponta estes processos e chama a atenção para os perigos do treinamento quando entendido de maneira equivocada. Primeiramente, ressalta que a intenção de Stanislavski ao trabalhar com objetos imaginários, não era buscar a sensação do objeto, mas, para desenvolver a precisão dos pequenos detalhes das ações cotidianas. “Stanislavski estudou certos aspectos concretos do nosso ofício para reencontrar a precisão e, por meio da precisão, um terreno fértil.” (2007, p. 166). A atitude de Grotowski, nesse caso, em relação às escolas que insistem numa abordagem distinta é de quase revolta. “Procuram a ‘sensação’ do tocar um objeto e toda a essência do duro trabalho de Stanislavski, um trabalho que realmente obrigava o ator a dominar as pequenas ações, é perdida, caída no plasma psíquico, nas sensações ou ‘emoções do objeto’;” (2007, p. 166).

Para Grotowski, as pesquisas de Stanislavski, “foram sempre muito precisas e orientadas em direção ao lugar no qual se inicia o problema. (2007, p. 166) Está aqui, o ponto nevrálgico que direciona as práticas de treinamento a lugares nada ortodoxos e estéreis do ponto de vista do trabalho do ator. É o caso do que se refere à tensão e ao relaxamento, outro perigo das abordagens superficiais do treinamento. Ao invés de buscar o centro onde a tensão se origina e encontrar a tensão real necessária para determinada postura, gesto, movimento ou ação, para, só então eliminar as tensões desnecessárias, trabalha-se na perspectiva do relaxamento. Para Grotowski, esta estratégia bloqueia a expressão e gera uma atuação histórica ou astênica. Ademais, o encenador traz um exemplo que ajuda a compreender modos de trabalhar sobre os exercícios que me parece coerente em inúmeras estratégias existentes. “Existem exercícios frequentemente denominados ‘plásticos’ ou ‘exercícios do gesto’. Aqui os atores nem repetem sempre os mesmos

detalhes (se ao menos repetissem os detalhes talvez desenvolvessem uma certa disciplina) mas repetem uma estética do gesto.” (2007, p. 170)

Desse modo, mais importante que executar plenamente o exercício em sua constituição estética, é trabalhar sobre os pontos nos quais, determinada prática aparece como obstáculo, como algo que desafia. De outro modo, sair do terreno da superficialidade do movimento e buscar os lugares de conexão com a totalidade do organismo psicofísico. “Toda reação autêntica tem início no interior do corpo. O exterior (os detalhes ou os “gestos”) é somente o fim desse processo. Se a reação exterior não nasce no interior do corpo, será sempre enganadora - falsa, morta, artificial, rígida.” (2007, p. 172) Isto permite inferir que mais importante que a execução do exercício, é a atitude com a qual eu o realizo, qual meu grau de entrega e de que maneira ele me desafia. Além disso, como estes ciclos de pequenas estruturas passam a pulsar em contato com o fluxo de vida, com as singularidades do atuante e passam a efetivamente afeta-lo como humano?

Há, pois, alguns paradoxos no modo de abordar o treinamento, mesmo em Grotowski, que vão desde a noção de “pessoal” na atividade criativa até o treinamento como preparação ou o ‘ato’ em si. Um deles, diz respeito à relação do treinamento com a criação. No texto “Os exercícios”, Grotowski defende que se deva treinar mesmo nos momentos que não se está fazendo nenhum espetáculo. Para ele, “os exercícios consolidam além do mais valores que, ao mesmo tempo, consolidam a nossa fé e a nossa confiança.” (2007, p. 179) Ou seja, produzem um tipo de atitude em quem pratica. De outro modo, o encenador é contrário aos exercícios como modo de auto-aperfeiçoamento. Nesse caso, para ele, esta forma de abordagem retarda o ato criativo, cria um lugar no qual o ator se esconde, foge. Qual seria, então, o sentido do treinamento para Grotowski?

Creio que no texto de 1970, transcrito do encontro realizado no Festival da América Latina na Colômbia, Grotowski apresente uma abordagem que, ao menos no meu processo, foi bastante esclarecedora. Em primeiro lugar, ele é taxativo ao afirmar que “é um erro pensar em uma preparação ou introdução à criação, ao ato, e que ela consista em um treinamento.” (2007, p. 200) Em seguida, aponta um detalhe bastante relevante para se

pensar neste assunto. Grotowski diz que nenhum treinamento pode se transformar no ato e difere treinamento como improvisação de treinamento “como uma espécie de ginástica criativa”. Nesse sentido, é coerente pensar no treinamento e sua relação com a construção cênica e sua instituição como ação propriamente dita, realizada “aqui e agora”, como defende quando se refere ao treinamento como aperfeiçoamento. “Existem só as experiências, não o seu aperfeiçoamento. A realização é *hic et nunc* (aqui e agora). Se existe a realização, ela nos conduz ao testemunho. Porque foi real, plena, sem defesas, sem hesitação...” (2007, p. 179)

Dessa forma, o encenador explica, - e aqui retorna a noção de “pessoal” - que os exercícios tinham utilidade quando cada ator podia treinar em função dos elementos de cada exercício que lhe eram necessários. O que se obtinha deles, portanto, era diferente em cada caso. De qualquer maneira, o treinamento aparece mais como estimulador de uma determinada atitude e no desenvolvimento da capacidade de pesquisar e manter a precisão nos elementos a fim de encontrar a corrente de impulsos, realizar o ‘ato’. “Não é necessário saber como fazer, mas, como não hesitar frente ao desafio, quando é necessário fazer aquilo que é desconhecido e fazê-lo, deixando o “modo” (tanto quanto possível) para a nossa natureza.” (2007, p. 201) Finalmente, Grotowski confessa que tudo isso foi descoberto em outra pesquisa, que se deu a margem e que comumente se chama de criativa. Ou seja, os exercícios não poderiam ser vistos como introdução a ação no sentido de um lugar dissociado, mas, como Ato propriamente dito, embora não como construção cênica.

Nesse contexto, o encenador pontua que no espaço do treinamento, é indiferente se o que acontece ira servir ou não ao espetáculo. Importa que naquele momento, algo aconteceu, um ato em vida foi compartilhado. Talvez, haja pontos de contato que possam ser montados na estrutura do espetáculo, contudo, isto não é o essencial, pois, para Grotowski:

A estrutura pode ser construída, o processo nunca. O ato não pode nunca ser fechado, acabado. A estrutura: sim. A organização do trabalho: sim. Se não temos esta capacidade da coerência, não podemos criar. Mas essa é

só a condição, não o essencial. O essencial é a presença da realização, para este dia, e não a eterna preparação para outro dia. (GROTOWSKI, 2007, p. 180)

Sendo assim, haveria duas instâncias do treinamento: uma focada no *trabalho do ator sobre si mesmo* e que instala um espaço de exploração dos elementos da vida orgânica, da experiência do *corpo-vida*, da pesquisa sobre os pequenos detalhes da ação e sua abordagem sistemática, da busca por registros de presença e possibilidades de articulação de energia além de diferentes padrões de movimento e ação. Outra instância seria a que demanda a montagem da estrutura do espetáculo. Por um lado, o treinamento como processo e criação, por outro, o treinamento como construção cênica. Ambas complementares, mas, não sinônimas. Voltarei a discutir estrutura, montagem e treinamento como construção cênica no Terceiro Movimento. Foco-me agora no treinamento como processo.

No que diz respeito a este último modo de abordagem do treino, é possível verificar, ainda, a diferença entre o trabalho individual e o coletivo que estabelece a questão do ‘contato’ como elemento necessário para impedir uma imersão narcísica no processo. Ao mesmo tempo, Grotowski ressalta a importância do trabalho individual, que se faz necessário como caminho para o ‘contato’ com o ‘outro’.

Até mesmo durante as improvisações de grupo cada um deveria atravessar o próprio terreno, o terreno da própria vida, do próprio encontro com o outro, você com o *partner*, e não reduzir-se à função de algum fantasma coletivo, de uma criatura mais ou menos imaginária. Não é possível entrar em contato com alguém, se não se existe sozinho. (GROTOWSKI, 2007, p. 204)

Dessa forma, é perceptível a diversidade dos modos de entender esta questão no trabalho do ator e, como o próprio Grotowski analisa no início do texto “Os exercícios”, esta noção difere em cada tipo de relação criativa e de arte performativa. Parece-me coerente pensar, pois, no treinamento como uma opção pessoal radicada no fato de que treina quem vê nele um sentido para sua *práxis*. Contudo, é imprescindível atentar para os princípios do que está sendo trabalhado e agir com honestidade em função de elementos concretos ao ofício.

Referências bibliográficas.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro**: repetição e transformação. São Paulo: Hucitec, 2000.

GRAINER, Christine. **O Corpo**. Pistas para estudos indisciplinados. São Paulo. Annablume, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de Um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 - 1969** / textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba; curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

_____. *in*. **MÁSCARA**. Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia. Año 3 nº 11 - 12 octubre 1992/Enero 1993.

MARINIS, Marco de. **La parábola de Grotowski**: el secreto del “novecento” teatral. Buenos Aires: Galerna, 2004.

MOTTA LIMA, Tatiana. **Les Mots Pratiqués**: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974. (tese de doutorado). Rio de Janeiro: PPGT/UNIRIO, 2008 sem publicação

NUNES, Sandra Meyer. **As metáforas do corpo em cena**. São Paulo. Annablume: 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Natureza**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

RICHARDS, Thomas. **At work with Grotowski on physical actions**. London and New York: Routledge, 1995.

STANISLAVSKI, Konstantin. **Mi vida en el arte**. Habana: Editorial Arte y Literatura, 1985.

_____. **El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación**. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1983

_____. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

Artigos:

MOTTALIMA, Tatiana. **Conter o Incontível**: apontamentos sobre os conceitos de ‘estrutura’ e ‘espontaneidade’ em Grotowski. In: Sala Preta, n. 5, 2005

RUFFINI, Franco. **Il Corpo nel Novecento**. Teatri Sopra la Pelle Teatro Sotto la Pelle. La rivista del manifesto. Número 9. Setembro, 2000.

Relato do percurso teórico-prático do experimento “o quinto criador; o público.”

Por. Cristiane Barreto.

Resumo: Este texto apresenta o trajeto inicial da pesquisa de doutorado de caráter teórico-prático-criativo. Pretende-se observar a possibilidade de interface entre dois eixos investigativos: o formativo e o de criação a partir do experimento “*O quinto criador: o público*” realizado em outubro de 2012, na cidade de Salvador, Bahia, Brasil.

Palavras - chave: Formação, Espectador, Criadores, Teatro.

Resumen: Este texto muestra la trayectoria inicial de una investigación de doctorado de carácter teórico, práctico y creativo. Se pretende observar la posibilidad de integrar dos ejes investigativos: el eje formativo y el eje creativo a partir del experimento “El quinto creador: el público”, realizado en octubre de 2012, en la ciudad de Salvador, Bahía, Brasil.

Palabras clave: Formación, Espectador, Creadores, Teatro.

O experimento foi desenvolvido a partir da relação histórica do espectador com o espetáculo. Quando na Arte Poética Aristóteles escreveu “Suscitando a compaixão e o terror, a tragédia tem por efeito obter a purgação dessas emoções”, historicamente influenciou o drama e trouxe consequências para os modos de recepção até nossos dias. Compreende-se que, em diversos períodos, gêneros e estéticas, o teatro traçou caminhos marcados por aproximações variadas entre atores e público. Houve momentos em que os atores direcionavam o discurso à plateia por meio de prólogos, epílogos e comentários, como em realizações teatrais de fins da Idade Média, do Barroco, da *Commedia dell’arte* e de determinadas montagens do Período Elizabetano. Em outros, concebiam a audiência como um grupo que espiava uma realidade paralela e independente no palco, como foi o caso do drama burguês no século XIX.

Com o simbolismo, “pela primeira vez desde o classicismo, a representação se via desligada da obrigação mimética e da sujeição a um modelo inspirado no real” (Roubine, 2003). Nesse período, os trabalhos de Adolph Appia e Gordon Craig mudaram as concepções do uso do espaço e da iluminação no teatro. Em busca da teatralização e negando o mimetismo ditado pelo naturalismo, Meyerhold “amplia as possibilidades de construção da ação, elabora procedimentos que antecedem a interpretação e aprofunda o jogo perceptivo ator e espectador buscando novas associações por meio do desenho preciso do movimento” (Bonfitto, 2001).

Nesse processo de reatralização, Meyerhold assume a artificialidade da convenção teatral, procurando não mais copiar a realidade, mas resignificá-la por meio da construção de novos códigos:

Meyerhold chega ao teatro da “convenção consciente”, onde o espectador é considerado, juntamente com o autor, o encenador e o ator, o quarto criador do espetáculo, embora faça desmistificado, consciente em todo momento de que o ator representa, assim como este não esquece por um só instante que está compondo um quadro expressivo e significativo. (GUINSBURG, 2001, pág. 62)



Para Jacó Guinsburg (2001, p.30) foi a partir das pesquisas de Meyerhold, relacionadas à estética simbolista, que começaram a ser realizados experimentos no teatro russo de oposição à tendência de distinguir e isolar os universos da cena e da plateia, características das experiências realizadas por Stanislavski, por exemplo. Meyerhold propunha a retomada da significação social do teatro e a co-participação entre atores e público com vistas a uma criação conjunta do acontecimento cênico.

Destaco outro importante momento, a partir da segunda metade do século XX com Bertolt Brecht, o retorno ao teatro épico e o efeito do distanciamento proposto para os espectadores com o objetivo destes não entrarem emotivamente na fábula, mas questioná-la e até transformá-la. Sobre isso, Cleise Mendes afirma que, em Brecht, a catarse aristotélica passa por uma espécie de resignificação:

O que suas peças têm de novo a oferecer é a direção tomada pelas emoções. O leitor/espectador, diante de algo que lhe é mostrado como "podendo não ser assim", como não-fatal, diante da imagem de um mundo passível (e necessitado) de transformação, seria levado a sentir-se potencialmente como um transformador [...]. Brecht substitui o mito elegíaco por um mito utópico: emociona o espectador com a desmitificação da fatalidade, ou da suposta "naturalidade" dos sacrifícios humanos (como a guerra, em Mãe coragem). É nisso que consiste a catarse brechtiana: o espetáculo de seres potencialmente capazes de mudar sua realidade. (MENDES, 2008, p. 5).

No Brasil, as ideias de Brecht reverberaram na proposta de Augusto Boal referentes ao Espectador com a participação de todos (espectadores e atores) por meio das técnicas do *Teatro do Oprimido* (TO): *Teatro-Fórum*, o *Teatro-Imagem*, a *Dramaturgia simultânea*, o *Teatro invisível*, dentre outras. O objetivo é de fazer com que os participantes discutam, reflitam e questionem acerca dos temas propostos, geralmente relacionados a questões políticas ou sociais enfrentadas por determinado grupo, porém, sem o objetivo da formação de espectadores para a arte teatral, mas como possibilidade de transformar os indivíduos. Sobre isso, Flavio Desgranges analisa o TO de Boal e aponta algumas críticas comumente feitas:

Uma questão precisa ser fundamental nesta forma teatral: a que público se dirige o evento? A prática do Teatro do Oprimido solicita (...) que a cena encontre ressonância na sala, ou seja, a questão levada ao palco deve ter uma repercussão efetiva nos participantes, e para isso precisa constituir-se em algo que diga respeito aquela comunidade, que surja dos próprios integrantes, um tema que engaje os espect-atores, que percebam que a sua vida está de fato em jogo (DESGRANGES, p. 73, 2006).

Segundo ainda Desgranges (2006, p, 74), outra crítica bastante frequente ao TO, é que para não perder o caráter imediato e espontâneo da relação entre os participantes "acabam por engendrar cenas pouco elaboradas artisticamente, o que acarreta a perda do caráter poético das formulações teatrais, o empobrecimento da linguagem, e indica o enfraquecimento da potencialidade estética própria a esta arte".

Postas essas considerações, resolvi experimentar o público não apenas como transformador de uma realidade, mas, como criador ativo conjuntamente com os demais criadores. O experimento criativo *O quinto criador: o público* foi idealizado quando li o artigo intitulado *O quarto criador da cena narrativa* de Ligia Borges Matias, o qual discute a participação do espectador ao longo da História do teatro e a investigação da possibilidade do público ser considerado

também um agente criador, assim como, os outros elementos criadores. Dessa forma, resolvi fazer algumas modificações necessárias. Ao contrário de associar o espectador como o quarto criador, resolvi associá-lo ao quinto elemento criador por identificar e reconhecer os participantes da construção do espetáculo: o ator, o dramaturgo, o diretor e a equipe técnica (iluminador, cenógrafo, figurinista, maquiador, sonoplasta, dentre outros).

Diante disso, o público se faz presente nesse tipo de experimento, por meio das suas escolhas, sugestões e intervenções na construção da criação cênica a partir de temas, história/enredo/situações, personagens, ações e em todo o desenvolvimento da cena. Segundo Matias (2010), para a realização dessa construção colaborativa dos elementos, esse tipo de espetáculo, necessita de grande proximidade entre público e atores, e pressupõe o engajamento de todos os presentes na manifestação. Nele é muito importante a instauração de um processo de cumplicidade entre os participantes, no qual os atores que “criam e conhecem as regras do jogo”, paulatinamente consigam revelá-las aos demais, convidando-os e estimulando-os a participar. Para que isso ocorra, é fundamental o desenvolvimento de recursos técnicos e habilidades perceptivas e improvisacionais, que deem aos atores determinada segurança durante a relação que, muitas vezes, é marcada por pequena distância física e contato olho-no-olho.

No primeiro experimento *O quinto criador: o público* foram realizadas quatro apresentações (segundas e terças - 20h - outubro/2012) no projeto “O que cabe nesse palco”, no espaço Cabaré dos Novos do Teatro Vila Velha, na cidade de Salvador, Bahia. O objetivo principal foi o de destacar o público como o quinto criador da cena, ou seja, além de atores, dramaturgos, diretores e técnicos, a plateia criou, a cada apresentação, uma cena com demais criadores ao vivo.

O público presente, nesse primeiro experimento, foi composto de estudantes do ensino médio, universitários, profissionais de diversas áreas e público de maneira geral a partir de 14 anos em diante. O espaço do Cabaré dos Novos traz em sua arquitetura (mesas distribuídas com serviço de bar-café), permitiu assim, maior possibilidade interativa e de descontração.

Foi formado um núcleo de produção criativa, por

mim coordenado, constituído por oito atores fixos, oito dramaturgos, oito diretores, um cenógrafo, um figurinista, um sonoplasta Dj, um iluminador, um fotógrafo, um operador de câmera de vídeo e um designer gráfico, os quais, demonstraram interesse em investigar a formação do espectador criativo.

O diferencial é que cada cena foi criada ao vivo em cada apresentação. Um dramaturgo convidado esteve disponível para ouvir as ideias propostas pelo público e ao mesmo tempo se inspirar para produzir, posteriormente, uma cena ou peça teatral curta. Nesse primeiro experimento foram criados, portanto, quatro peças curtas. O tempo de duração do espetáculo foi em média de uma hora e trinta minutos entre a chegada do público, as orientações acerca dos elementos criadores do jogo ali presentes: atores, diretores, dramaturgos e técnicos, e, principalmente, o estímulo para que a os espectadores se sentissem acolhidos e se tornassem um elemento também criador da cena.

Para finalizar, outras ações e experiências estão sendo planejadas. O intuito é desenvolver novos experimentos com alunos da Escola de Teatro (Universidade Federal da Bahia), alunos de colégios públicos (Ensino Médio) e, possivelmente, nova temporada com artistas e técnicos no Teatro Vila Velha. Além disso, *O quinto criador: o público* foi contemplado com o prêmio *Ideias Inovadoras* (FAPESB - Fundação de Amparo à Pesquisa da Bahia - FAPESB/2012).



“Atrizes: Cristiane Pinho, Kátia Leal e Lulu Pugliese”.
Foto: Alessandra Novhais.

"Atores: Igor Epifânio, Milena Flick, Fabio Ferreira, Gabriel Camões e Bruno de Sousa". Foto. Alessandra Novhais.



Referências bibliográficas:

BONFITO, Matteo. **O ator compositor**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

_____. **Pedagogia do teatro**: Provocação e dialogismo. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. **A inversão da olhadela**: Alterações no ato do espectador teatral. São Paulo: Hucitec, 2012.

GUINSBURG, Jacó. **Stanislavski, Meierhold & Cia**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MATIAS, Lígia Borges. **O quarto criador da cena narrativa**. São Paulo: Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE, 2010.

MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses**: A catarse na comédia. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.



memórias

Marcio Scherrer (1970 – 2013)

A partida inesperada e precoce do ator, diretor teatral e gestor Márcio Luis de Araujo Carvalho, conhecido nos meio artístico como Márcio Scherrer, causou uma comoção no meio cultural da cidade de Feira de Santana. Márcio era um ativista apaixonado pelo seu ofício com uma consciência plena da importância do seu papel como gestor, o qual desempenhava com alegria inquebrantável. Seu grande sorriso e bom humor sempre foram as suas marcas.

Iniciou suas atividades teatrais com 17 anos e mais tarde fundou o grupo de teatro do qual era também ator, a Companhia Teatro Diário, dedicada à produção e encenação de comédias centradas no trabalho do ator. O grupo logo se destacou com o sucesso do espetáculo *Graxeira, Graças a Deus*, que se manteve nos palcos por muitos anos. Márcio Scherrer chegou a dividir com José Guedes, outro ator do grupo, o Troféu Anchieta para Melhor Ator no XIX Festival Nacional de Teatro de São Mateus (Fenate), em setembro de 2007, tal a dificuldade dos jurados em determinar o melhor ator da montagem.

Atuou também com destaque na gestão cultural da cidade com suas passagens pela Secretaria de Cultura e pela Fundação Egberto Costa de Feira de Santana na qual foi seu Diretor de Atividades Culturais e ainda Coordenador do Centro de Cultura Maestro Miro. Suas últimas funções como gestor foram como chefe da Divisão de Artes Cênicas, Música e Áudio Visual do Departamento de Cultura da Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer de Feira de Santana.

Instituições culturais diversas, colegas de trabalho e alunos lamentaram profundamente o desaparecimento de um dos seus ativistas mais jovens, cuja vida sempre esteve ligada às atividades culturais, como ator e diretor de teatro, onde consagrou-se com peças que marcaram o movimento cultural da cidade de Feira de Santana, além de ter dado sua enorme contribuição como gestor de bens culturais da cidade pela qual era apaixonado, embora tivesse nascido no município de Nova Soure.

Márcio Scherrer também promoveu intensa atividade pedagógica, sobretudo com cursos e oficinas para jovens atores que agora podem multiplicar o seu exemplo, deixado através de sua breve, mas, intensa trajetória na vida cultural de sua cidade.

Entrevista com Frank Menezes.

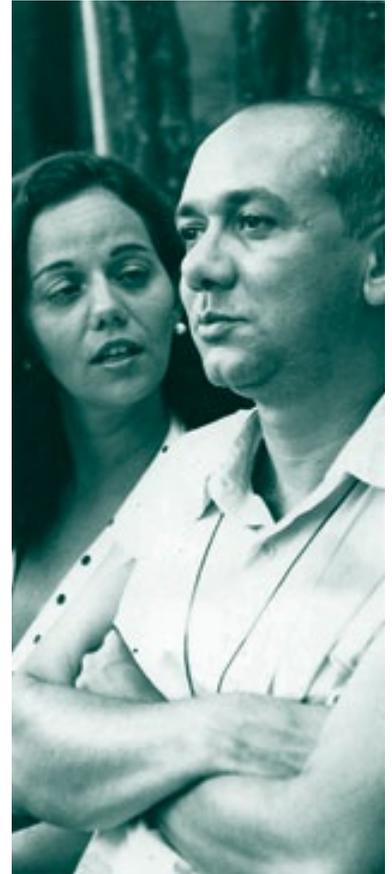
Por. Paulo Atto.

BC: Trinta anos de carreira são bem emblemáticos, ainda mais considerando suas experiências no Teatro, Cinema e TV. Quais os planos para os próximos trinta anos?

FM - Muito obrigado por desejar mais trinta. (Risos) Os planos são os mesmos que me moveram durante toda minha trajetória, que é continuar atuando em projetos que me deem prazer, e que me proporcionem a oportunidade de me repetir muito, ou seja, fazer temporadas longas. Para isso, é necessário trabalhar com visão de marketing, para criar meios de construir essas temporadas.

BC: Independente do espetáculo, do texto, da direção, quais os personagens que a memória afetiva de Frank Menezes guarda?

FM - Eu me lembro de quase todos! Bom, **Flávia**, da peça *Dorotéia* (1987) de Nelson Rodrigues, da montagem do Artes e Manhas, direção de Paulo Cunha, foi muito importante principalmente porque o público já estava mostrando que queria ver nosso teatro. Nós tivemos casa cheia todas as apresentações e muita gente me viu com 25 anos fazer uma velha de 60 ou 65 de uma forma farsesca. **Marraio** de *Boca de Lobo* (1984) de Geraldo Portela, direção de Nilson Mendes, era um marginal, frio, assassino, e um personagem que me deu a oportunidade de mostrar, desde cedo, que eu não era só um comediante. **Pandora**, de *A Bofetada* (1988), é um marco na minha carreira, pois além de me lançar nacionalmente através do teatro, pude fazer mais de mil vezes. *Protágoras de DEUS* (1998) de Woody Allen, direção de Mauro Mendonça Filho, foi um personagem que me rendeu muitas críticas legais e importantes da Folha de São Paulo e do Estadão (Jornal O Estado de São Paulo) e era uma peça com muitos atores do sudeste com projeção nacional, como Murilo Benício, Amir Haddad, Otávio Muller, Cristina Aché, Teresa Piffer, Tadeu Melo. Era um elenco tão grande, tão diferente e ficamos quase dois anos em cartaz e a peça não pode vir a Salvador. *Volpone* de Ben Jonson (2000), com adaptação de Claudio Simões e direção de Fernando Guerreiro, amava fazer aquele espetáculo e por ser um clássico tinha para mim um humor/sabor mais apurado. E **Dora Lee** de *A Capivara Selvagem* (2013), de Luiz Marfuz, texto e direção, além de ser o mais recente, tem minha comemoração de 30 anos como tempero e fala sobre teatro e nossas dificuldades de uma forma que sempre gostei de falar: com humor, com emoção, com suspense, com música, com cinema e com teatro.



Frank Menezes e Andrea Elia. Foto Adenor Gondim.



BC: Existe algum(uns) espetáculo(s) que você gostaria de encenar outra vez ? Qual a razão da escolha?

FM - Eu sei que você não está se referindo aos que eventualmente euretorno em cartaz.

BC: Necessariamente não, mas siga com seu raciocínio.

FM - Pois é, como *O Indignado* e *Quem matou Maria Helena*? Pois, são meus monólogos e quem tem monólogo, sempre está com eles guardados na gaveta. E também *A Capivara Selvagem*, que ainda está por voltar a cartaz! Então eu gostaria de voltar com espetáculos que o público que hoje me assiste não viu, como: *Cabaré Brasil*, *O Banquete* de Paulo Atto (1986) *Até Delirar* (1984) também de Paulo Atto (risos) com o qual fizemos várias capitais do Nordeste, Dorotéia, *Sr Puntilla e seu criado Matti*, *Boca de Lobo* e *Deus*, pois não veio para Salvador, como já disse.

BC: Você passou bastante tempo em um grupo de teatro, o Artes & Manhas, com direção de Paulo Cunha e Hebe Alves, depois foi a vez da Cia Baiana de Patifaria, que não chegou a se constituir em um grupo, você saiu das duas

estruturas. Estas experiências contribuíram de que forma para sua formação?

FM - As experiências no Grupo Artes e Manhas e na Cia Baiana de Patifaria foram fundamentais na minha carreira! Tenho certeza que sou o ator e produtor que sou hoje por causa destas vivências, que foram riquíssimas. Todo profissional precisa ser construído com o tempo, e o que eu tive dentro dos dois grupos foi muito importante, porque passamos por todo tipo de dificuldades e sucessos!!!

BC: Hoje você ainda toparia entrar num grupo teatral? A carreira individual e o teatro de grupo são conciliáveis?

FM - Acho que sim, não acho que seja difícil encontrar pessoas que pensem parecido conosco, e isso é o que eu acho importante para um grupo se estabelecer: o pensamento unificado com um objetivo. O objetivo de se montar um espetáculo, de se mostrar uma ideia cênica, de se mostrar formas/ modos de arte! Eu não sei se dá pra conciliar, só se o destino me mostrar isso, pois acredito muito nisso também, no destino, no acaso. Pode ser que um dia eu encontre outras pessoas com vontade

de se unirem em busca de apresentar um produto artístico, que eu me identifique e peço a Deus e a eles que me deixem fazer um cineminha ali uma televisãozinha acolá!! (Risos)

BC: O que os anos trouxeram de bom para você como artista ?

FM - O bom é que hoje as pessoas me identificam como artista e agregam a mim a qualidade de um produto bom, de um bom espetáculo!

BC: E de ruim?

FM - O ruim é que apesar de se fazer sucesso, ainda existe um preconceito latente. A mesma pessoa que vem falar comigo, feliz por estar me encontrando num supermercado, por exemplo, pergunta também com o que eu trabalho. Como se o que eu faço, fosse pra me divertir. Acredite, querido, pois ainda tem gente que me fala assim, sem nem pensar na vergonha que está causando ao cosmo! (Risos) Outra forma de preconceito latente, é achar que quem faz Teatro está querendo é fazer Televisão. E não falo por causa dos que fazem por isso mesmo, não! Falo de uma porção

enorme de pessoas que acreditam que teatro só existe por causa disso, como se Teatro fosse uma coisa menor, um degrau para outra coisa.

BC: Falando sobre esta perspectiva do valor da linguagem teatral. Que avaliação você faria da atual situação do teatro e da Artes em geral na Bahia? O panorama está melhor hoje?

FM - A qualidade, acredito, continua muito boa em quase tudo que fazemos. Principalmente nas artes em geral (artes plásticas, dança, teatro e música de câmara, gosto muito do nosso rock (não falo do axé, nem dos derivados do carnaval, nem do pagode e arrocha, pois esses são eventos). Então, a qualidade ainda anda boa, mas o público dá a impressão que diminuiu porque a população aumentou muito e numa velocidade tão grande que proporcionalmente, para o teatro, para mim, o público é o mesmo. E para outras áreas, caiu bastante, nossos museus vivem vazios, e é gratuito na sua maioria. A nossa educação nacional é tão ruim que em cidades como a nossa em que a TV não ajuda a divulgar arte e educação, o público não aumentará. Não sei, sinceramente



“Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia!”. Foto. Arquivo Frank Menezes.



Espetáculo "Fictis" Foto. Arquivo pessoal Frank Menezes.

não sei! E também não sei se mudou muito. Às vezes, acho que nós somos os mesmos! As necessidades são as mesmas, as queixas são as mesmas, os incentivos são os mesmos. Só o público muda, às vezes, pois dependendo da peça, o público é o mesmo! Precisamos divulgar mais ainda. E talvez economizar mais na madeira e colocar mais *outdoor!* (Risos). Eu nunca fiquei esperando lei de incentivo, se tenho patrocinador ótimo, se não tenho vendo o carro, tiro dinheiro da aposentadoria e estreio!

BC: Você fala com muita desenvoltura sobre produto, marketing, público. Qual a sua estratégia para o Teatro?

FM - Acho que temos que ver o TEATRO como produto cultural! Não só o meu, o todo, as artes! Temos que estar na prateleira de produtos consumíveis! Na verdade já estamos. Nos *sites*, as janelas são distribuídas assim! Está lá: entretenimento. E depois você clica nas opções: cinema, teatro, música, dança etc! Acho que é isso!

BC: O Teatro é muito forte no seu discurso. O que o Teatro representa para você?

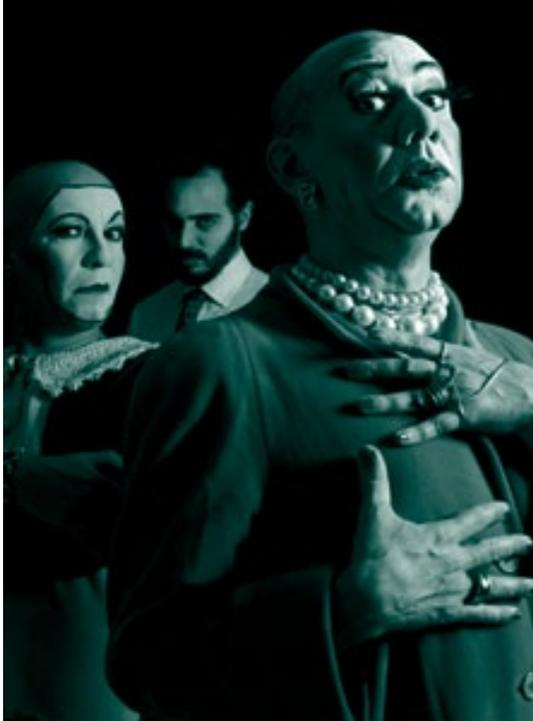
FM - Absolutamente tudo! É literalmente minha vida, não só financeira como meu *rivotril*, que nunca tomei, acho que por causa do palco. (Gargalhadas)

BC: O que mais atrai o ator Frank Menezes: Drama ou Comédia?

TV ou Cinema? Teatro ou TV?

FM - Pôxa, que pergunta sacana! Tudo tem seu lugar! Atualmente, a comédia me atrai muito mais. É fascinante ter que dividir a piada na respiração/risada do público, esperar que ele pare de rir para concluir é o que mais me excita ultimamente, ou seja o Teatro é minha vida e é o que mais me atrai.

Mas o cinema tem me dado a oportunidade de interpretar personagens mais densos. Nunca imaginei que fizesse um delegado como o de *Capitães da Areia*, e Cecília Amado me deu esta chance! No cinema existe um apuro e um cuidado maior; já na TV não é tudo tão editado quanto no cinema. Quase sempre no cinema, alguma cena que você fez, não vai para a tela. Ou o som não ficou bom, ou a luz não ficou igual ao resto, ou é isso, ou aquilo, ou alguma outra merda! (Risos) Na TV não. Vai de qualquer jeito, e ninguém nota, ou nota e vão dizer: *ihhh!* o cabelo não casou! Mas nos dois, TV ou cinema, a repercussão é bem maior, você é visto por milhões de pessoas ao mesmo tempo. Através dos dois você vai viajar o mundo todo. Já fui dublado em inglês, francês, alemão, italiano, espanhol, bósnio! Dos filmes que fiz, dois estão ainda passando na Europa. E na TV, como a Globo avisa e também manda o contracheque (risos) sei que a telenovela *O Astro* está atualmente sendo exibida no Panamá, Colômbia, Bolívia e Porto Rico. E a minissérie *Gabriela* acabou de passar em Portugal, na Venezuela e no México. E ainda *A Pedra do Reino*, outra minissérie da Globo que eu



Espectáculo "Vive Maria, Deus e o Diabo na Bahia". Foto: Isabel Gouvêa.

particpei está na redes de TV do Leste Europeu! Isso é maravilhoso, eu queria me ver dublado em romeno! (risos)

BC – Acredito que o desejo de maior visibilidade do trabalho do ator levou muitos atores baianos a migrarem para o Sul do país e muitos deles estão na TV. Hoje, por exemplo, numa cena da nova novela, das 21:00h, havia uma cena onde curiosamente estavam simultaneamente três atrizes baianas contracenando. Esta se tornou uma etapa natural da vida profissional do ator na Bahia? Ou é mesmo uma necessidade?

FM - Pergunta difícil. Será que é necessidade? Tomara que não, mas também, evito dizer que sim. A batalha pra conseguir patrocínio é árdua. Não consegui para *A Capivara Selvagem* e não consigo para *O Indignado* desde 2010. Entro em cartaz na cara de pau, devendo, para pagar depois. E é assim que tem que ser, na confiança daqueles que sabem que depois vou pagar por que tenho público. E quem está começando? Como é que faz? Lá no sul é a mesma coisa! A gente reclama da Bahia, mas quem está lá sabe que não é todo mundo que consegue um patrocinador. Se não estiver protagonizando uma telenovela não vai conseguir fácil não! Então, e aí? Vai competir aqui ou lá? Talvez São Paulo seja um pouco diferente, porque é a terceira cidade do mundo, não é parâmetro para nenhuma outra cidade brasileira,

acho que o Rio de Janeiro, por exemplo, está mais para a Bahia e Recife do que para Sampa! Mas em todo lugar vai ser difícil. Ainda agradeço a Deus ter nascido aqui, pois existem outros lugares que são bem piores e eu sei que tem um ator ou uma atriz talentoso/a louco/a para trabalhar.

BC: Acho que foi Antunes Filho que afirmou certa vez que os atores confundem respeito com reconhecimento, sobretudo em função da grande visibilidade que a TV oferece, você acredita nisso? A visibilidade na TV te ajudou no teatro?

FM - Pouco, mas ajudou! Confesso que esperava mais! Esperava conseguir que alguma empresa se interessasse pelo meu espetáculo e não aconteceu! Agora, o reconhecimento na rua é inquestionável, mas o respeito que me dá é o público do Teatro. Existe sim, uma diferença de quem me viu e frequenta teatro e o público de TV, por exemplo, uma diferença gritante literalmente, pois me dá vontade de gritar quando me chamam de **Primo da Primordial**, que é na verdade o Marcelo Praddo! (Risadas) E este público, não vai ao teatro, é cultural não ir, e aí também a TV ajudou pouco!

BC: Há muitos atores jovens na Bahia que estão iniciando as suas carreiras no Teatro, você teria algo a dizer a eles baseado na sua experiência? Não digo um conselho, mas um depoimento.

FM - Não deixem que o deslumbramento os ofusque, pois o ator tem que ver tudo em sua volta para se tornar um profissional. Mesmo que não façamos parte da produção, nós temos que saber de tudo, pois não estamos na Broadway! E nem lá você fica só dentro do seu personagem, da sua criação. Estou numa carreira individual, mas sei que o Teatro é um coletivo, onde tudo tem que estar bem para a apresentação da obra. O público espera isso, ver uma obra e não somente seu/meu personagem. Então, isto inclui saber o que acontece da bilheteria à coxia, do estacionamento ao camarim, do cenário, do figurino, dos pregos, dos ferros, das cordas, dos tecidos e das pessoas, todas com nomes. Nossa educação está tão falha, que não se apresentam mais as pessoas. E por fim, tem que ter *culhão!* (Gargalhada)

BC: Depois de trinta anos de carreira esta é uma pergunta clichê que não pode faltar, assim não vamos evitá-la: qual personagem que você ainda gostaria de interpretar?

FM - Ricardo III, de William Shakespeare!

BC: Permita-nos dizer que é uma grande escolha. E o que você acha que anda faltando no Teatro?

FM - (sem pestanejar) ARRUDA, GUINÉ E CORANA! (Mais risos)

BC: Alguma pergunta ainda deveria ser feita a Frank Menezes?

FM - Nenhuma amado! Tudo que precisam saber de mim, já sabem!

ENTREVISTAS



memórias

Ruy Cezar (1956 – 2013)

Podemos dizer que foi articulando suas ideias sobre a realidade social através da militância nos grupos de teatro, no final da década de 1970, que Ruy Cezar chegou à política, onde foi considerado um dos maiores líderes da juventude brasileira. Assim foi eleito, em 1979, para presidir a UNE e, desta maneira, liderar o processo de reconstrução do movimento estudantil após 15 anos de clandestinidade imposta pela ditadura militar.

Ator, dramaturgo, encenador e produtor, Ruy antes de tudo era um grande articulador. Nos palcos ou nos bastidores, sabia congrega gente, palavra que ele tanto gostava, com os mesmos objetivos e com total afinção, com seu jeito doce, mas, firme.

Nasceu no sul baiano, na cidade de Ipiáú, em 1956. Estudou Comunicação, na UFBA, onde ingressou em 1975. Na universidade, participou de vários movimentos estudantis como a greve contra o “jubramento”, o movimento de re-ativação dos Diretórios Acadêmicos, sendo eleito Presidente do DCE, na gestão 1978/1979.

Numa virada total de suas atividades na militância, funda, em 1982, a Casa Via Magia, em Salvador. Inicialmente, uma escola em que arte e ensino eram atividades indissociáveis e que, mais tarde, transformou-se em instituto que apoia trabalhos de pesquisa da Escola e do Centro de Desenvolvimento de Capacidades. A Casa Via Magia foi criada com a missão de promover a cooperação cultural e o desenvolvimento comunitário, através do estímulo à educação, cultura e da pesquisa pedagógica.

Além da Casa, Ruy atuou durante 10 anos no desenvolvimento de projetos em parceria com a Fundação Rockefeller, dos Estados Unidos, através da Rede Latino-americana de Produtores Culturais, da qual foi presidente, e que possuía núcleos em todos os países da América Latina e Caribe.

Através da Via Magia também promoveu eventos como o Mercado Cultural e o Fórum Cultural Mundial, que recebeu um público de mais de 100 mil pessoas em São Paulo (2004) e no Rio de Janeiro (2006).

Articulando pontes entre a militância política, a democratização do espaço escolar, o teatro e eventos culturais Ruy Cezar construiu uma rede de artistas, produtores e programadores que tem origem na sua escolha pelo teatro como fundamento de sua atuação. Em dois de seus melhores espetáculos, *Truktor* e *Teatro feito em casa*, podíamos perceber que aquela escolha foi totalmente acertada. A escolha por um teatro cujo engajamento recaía sobre o homem e a sua paradoxal existência, entre o permanente e o efêmero. Ruy articulou como ninguém o teatro e a vida, a produção e o sonho.

OS AMANTES II.

Autor. Gil Vicente Tavares.

Temporada entre os meses de outubro e novembro de 2006.
No teatro SESI - Rio Vermelho.
Estreia absoluta dia 26 de outubro de 2006.

Ficha Técnica do espetáculo.

Direção. Gil Vicente Tavares.

Elenco. Carlos Betão, Carlos Nascimento e Jussilene Santana.

Cenário e figurino. Euro Pires.

Iluminação. Eduardo Tudella.

Arte. Gaio Matos.

Produção. Sandro Barral.

Assessoria de imprensa. Jussilene Santana.

INTRODUÇÃO.

Se existe um dever do teatro contemporâneo é com certeza a obrigação a não ser inócuo, nem confortável. Assumir e levar para a frente uma reflexão o mais honesta possível. Nos anos em que vivemos, talvez mais do que em qualquer outra idade, honestidade intelectual e desconforto do público (pra não falar da crítica, por sua própria natureza em eterno atraso no reconhecimento dos impulsos vitais da cultura, e ironicamente sempre pronta a se equivocar com vícios antigos os julgando falsas novidades), andam, justamente, de mãos dadas. A urgência da arte e do teatro contemporâneo, especialmente, é não mais nem menos do que aquilo que Aristóteles chamava à arte: uma atitude de procura da verdade. Aquilo que mais atinge em *Os Amantes II* de Gil Vicente Tavares é a sua capacidade desapiedada de retratar cada um de nós. Com um pequeno aperto no coração descobrimos que, nesses três personagens que andam perdidos nos poucos metros quadrados de uma casa, à procura do único contacto com o mundo que para eles é possível, há o retrato do nosso vizinho, do nosso amigo, do nosso familiar, até descobrirmos que é também de nós próprios que este texto fala. Só podemos aceitar essa descoberta como um fogo que sara, ou então recusá-la completamente.

Nós, cada vez mais □livres□ para alcançarmos informação, diversão, crescimento, cada vez menos livres de distinguir entre um e outro, e de distinguir um e outro no seu próprio interior. Cada vez mais condenados a sermos governados por uma elite, de geração em geração mais oligárquica, de pessoas que terão nas suas mãos as chaves da verdadeira cultura ou sabedoria, ou seja a capacidade de discernir. Nós, condenados, de regime em regime, de pseudo-democracia em pseudo-democracia, a votar em pessoas que do verdadeiro poder serão cada vez mais apenas a sombra. Mas *Os Amantes II* não é só uma peça política, apesar de que este elemento de reflexão não-ideológica e sem partido político está à base da peça. *Os Amantes II* é um texto profundamente humano, cuja força poética está no seu esforço de universalização, na recusa da lógica das nações, do folclore, e longe também da crônica bruta: nesses três laivos de solidão é possível reconhecer uma humanidade ofendida, pisada e despida da possibilidade de *procurar* a felicidade, mas ainda digna, ainda capaz de gritar, ainda capaz, se só quisesse, de dar a vida.

Letizia Russo, autora, tradutora para o italiano de Os Amantes II, levado à cena em leitura pública por Pietro Bontempo, Teatro Sala Uno, 26 luglio 2006, Roma, Itália.



Personagens:

ELE
ELA
OUTRO

CENÁRIO

Um sofá, um móvel com um televisor em cima. Uma latrina ao canto com um cesto de lixo ao lado. Uma estante com toca-discos, CDs e livros. Uma única parede - pelo menos uma única necessária - com a réplica do quadro "Os Amantes II", de René Magritte. As entradas e saídas ficam a critério do cenógrafo e/ou do encenador.

QUADRO I

ELE e ELA já estão em cena. Roupas comuns de se ficar em casa. ELA sentada na privada e ELE no sofá, apontando o controle-remoto pra televisão.

ELE. Acho que a televisão pifou...

ELA. (se ajustando na latrina) Hahã...

ELE. Você só me diz isso?

ELA. Hahã...

ELE (pra si) A televisão pifou...

ELA Hahã...

ELE Você só diz isso.

ELA Hahã...

ELE (indignado) A televisão...

ELA (se limpando na latrina, olhando atentamente o papel e o fundo da latrina) Hahã...

ELE Diga alguma coisa!

ELA (sem ouvi-lo, comentando algo que viu. Tom analítico) Alguma coisa...

ELE (olha preocupado) O quê!?

ELA O que a gente faz...?

ELE Dê descarga. Saiu alguma coisa? (ELA mostra o papel). E a gente faz o quê agora? (Tenta ligar de novo a TV).

ELA Será que queimou? (Levanta-se da privada). O quê que a gente fez... fica ligada o dia todo...

ELE Nada. Improvável. Os aparelhos de uso constante deveriam ter um nível de conservação muito melhor do que os outros.

Pausa. ELA se aproxima dele, sem olhá-lo e senta-se no sofá. Os dois ficam olhando um tempo a tela vazia e resolvem se olhar.

ELA Você está velho.

ELE Você também. Não tinha reparado neste sinal alto que nasceu no seu pescoço.

ELA (olhando pra TV, meio que sem ouvi-lo) Sempre estive aí...

ELE Tem certeza?

ELA (olhando a TV, decepcionada) Funcionava bem... calos nas mãos; nas vistas...

ELE No tubo de imagem! O defeito pode estar aí!

ELA E você sabe mexer? Você sempre teve as coisas sem nunca se preocupar em como elas funcionam...

ELE Talvez se chamássemos o...

ELA Ele deve estar assistindo o programa, com certeza. E você detesta ser interrompido quando está vendo.

ELE Bem pensado.

ELA (como que estimulada por ter tido uma grande ideia) Vamos... jantar.

ELE Comemos há pouco tempo. E não convém, você desse jeito, comer o tempo todo.

ELA Já estou melhor, e a televisão?

ELE Do mesmo jeito, e a gente sem nada a fazer. Eu sempre digo que poderíamos comprar um televisor novo... prestações... e você preocupada com futilidades... acaba que a gente não compra porra nenhuma!

ELA Mas você sabe que eu fico sem jeito de ter uma privada...

ELE (*criticando*) Tô dizendo...
ELA Pronto, uma alternativa pra gente: poderíamos conversar!

ELE Hahã...

ELA Sobre o quê...? Você me ouviu?

ELE (*olhando, meio hipnotizado, a tela da TV*) Hahã...

ELA O que você acha, então?

ELE Hahã...

ELA Você está prestando atenção no que eu estou falando?

ELE Hahã...

ELA (*como se chamasse a atenção dele, gritando-lhe*) Conversar!

ELE (*meio assustado e meio respondendo, gritando-lhe também*) O quê!?

ELA Sei lá! O quê...

ELE Sei lá...

ELA Ah! Não aguento mais ouvir você falar as mesmas coisas.

ELE Nem eu as suas...

Pausa.

ELA (*preocupada*) Mas você sempre presta atenção no que eu falo, não é?

ELE Com a televisão ligada...

ELA (*interrompendo*) Também, eu não ligo...

ELE E a dor, passou?

ELA (*pegando na barriga*) Será que funciona? (*Olha a TV*) Tenta ligar a TV. A gente não consegue conversar mesmo...

ELE Já disse que ela não quer ligar.

ELA Então vamos fazer o quê?

Olham-se com certo desprezo, com um olhar meio vazio.

ELA Nada.

Longa pausa.

ELE (*num rompante*) Devíamos processar a fábrica deste aparelho. Eles não devem imaginar o que pessoas como nós sofrem numa situação destas. Imagine um monte de televisões quebradas, o povo sem ter o que fazer! Ia virar revolução! Até eu ia me levantar deste sofá - não, exagerei - ah, mas seria um absurdo! Só o esforço de pensar o que fazer, numa situação destas, me cansa. Os fabricantes devem ter aparelhos à sua

disposição. Ainda mais hoje em dia, que está tudo tão descartável, (*olhando em volta*) as coisas boas não duram mais de um ano.

ELA (*tentando agradar, buscando uma nova idéia*) Podemos dormir! (*Decepcionada*). Só que eu estou sem sono.

ELE Eu também. Só consigo dormir vendo a porra da televisão. Ah, e logo hoje, que ia passar a merda do programa!

ELA Nem me fale.

ELE (*num crescendo*) Isso é um absurdo!

ELA Também acho.

ELE Uma afronta!

ELA Estou até com um apertozinho no coração...

ELE Estão nos tirando nosso maior momento de intimidade! Você quer ir se deitar? Vá dormir! Vou tentar ligar essa merda nem que seja a última coisa que eu faça!!! (*Respira fundo, como que tomando forças e se prepara num movimento meio espalhafatoso.* ELE percebe que ELA não saiu). O que foi!?

ELA Vou ficar.

ELE Por quê!?

ELA A cama...

ELE Qual o problema?

ELA Nós vendemos pra comprar a TV nova.

ELE Todo dia você reclama disto! Deita no colchão. Aquela cama já não servia pra nada, só tomava espaço...

ELA E eu não queria me deitar no chão sozinha... sei lá... uma barata...

ELE Já sei, eu te conheço, e quer sentar no sofá!

ELA (*constrangida*) Pode ser...

ELE Pois ao invés de se espojar nesse sofá, você poderia... dar um jeito nessa casa. Há dias que eu reclamo desta bagunça e você se faz de sonsa, aí assiste uma novelinha de cá, um filmezinho de lá e arrumar a casa, que é bom, nada. Essa ideia de trazer tudo da casa de seus pais para cá pra depois escolher com o que ficar □ eu sabia que não ia dar certo. Seu pai pelo menos dessa vez foi sensato.

ELA Não fala assim de meu pai, ele sempre foi muito sensato!

ELE Sensato de barriga vazia não conta.

ELA Eu já te pedi pra não falar de meu pai. Que implicância... não sei por que você insiste em agredir ele...

ELE Ele também nunca teve essas simpatias todas comigo. Você bem sabe disso. Ficava com aqueles discursozinhos babacas pra lá e pra cá, me enchendo o saco... ele sabia que eu não entendia porra nenhuma! Cheio de palavra difícil... mas na prática, o discurso dele, o comunismo dele, a arte dele, a família dele, ia tudo pelo ralo!

ELA Não fala assim...

ELE Sua herança foi este monte de disco, este monte de livro e esta porcaria deste quadro horroroso tomando nossa parede toda. Grandes merda. Nada de especial. Se ao menos valesse alguma coisa este entulho todo... estes discos barulhentos, este monte de papel e ah!, este quadro! Uma coisa monótona, sempre igual. Não tem nem um efeitozinho pra distrair a gente, o homem não se move pro lado se a gente apertar um botão... aí talvez o povo gostasse, mas nem dado alguém ia querer esta merda. A arte está sempre desprevenida para a modernidade. Parece que o princípio de arte é fazer o povo não gostar de arte. (*Olha em volta*). Um monte de coisa que nunca foi usada...

ELA E queria ser usada de vez em quando...

ELE (*interrompendo*) Coisa não tem vontade. E se tivesse ia sofrer. Querer, às vezes, só traz sofrimento. Se a humanidade não tivesse a necessidade da TV, por exemplo!? Se você não tivesse a necessidade de limpar essa casa, por exemplo!? Mas a gente cria nossas necessidades e cria necessidades que criem pela gente! E se possível não deem trabalho. Eis a TV. Não dá traças, como estes livros, mofo, como estes discos, nem cupim, como esta merda deste quadro que só faz juntar teia de aranha.

ELA Você me deu uma ideéia! O quadro...

ELE (*desconfiado*) O que é que tem?

ELA Sei lá, eu estava pensando...

ELE (*tomando pra si a palavra, interrompendo-a*) Eu estava pensando em botar um roumessiatre nessa parede.

ELA Um o quê!?

ELE Aquele negócio de ver cinema em casa. Não precisaríamos sair de casa pra ir ao cinema. O que você acha?

ELA Nós já não vamos ao cinema.

ELE Graças a deus! Não corremos o risco de ser assaltados, não gastamos dinheiro, não pegamos fila e ainda temos todo o conforto de nosso sofá. (*Deita-se no sofá e sente falta de algo*). O jornal, cadê?

ELA Eu parei de comprar, você não lia mesmo...

ELE É, mas nessas horas a gente vê como uma coisa dessas faz falta. Como é que eu vou saber a programação da TV? (*Tentando lembrar*). Você devia ter me avisado. Detesto que você tome decisões sem me consultar, afinal, sou o homem da casa. O que poderia estar passando na TV agora... (*entediado*) nem esta diversão eu posso ter...

ELA (*já há alguns instantes olhando fixamente o quadro*) Se a gente pudesse fotografar as imagens da televisão e distribuí-las pela casa, teríamos ao mesmo tempo diversão e quadros bonitos. Numa situação destas, por exemplo, poderíamos rever nossos episódios favoritos. Um beijo mais real, pessoas de carne e osso, amores de verdade...

ELE (*ranzinza*) E eu teria que me levantar do meu sofá e ficar percorrendo a casa toda pra acompanhar a história! Ah, e se a história fosse grande, nós teríamos que comprar uma casa maior, talvez uma bicicleta pra acompanhar a rapidez dos fatos...

ELA Na igreja é assim. Tem a vida de Cristo parecendo cinema. Ah! E são poucos quadros. O padre disse que esses quadros narram o dia da morte de Cristo.

ELE O dia em que pregaram o infeliz na cruz?

ELA Não fala assim...

ELE Está aí! Poderíamos pendurar um homem em nossa parede! Pelo menos ele se mexeria. E falaria - não... pensando bem... talvez um mudo!

ELA E surdo, pra não ouvir nossas bobagens.

ELE Ele poderia se interessar pela novela.

ELA É mesmo... (*Pausa*). Mas daria trabalho. ele teria que comer e conseqüentemente...

ELE A gente dava o suficiente pra ele existir sem cagar!

ELA E ele aguentaria? Até o mais faminto dos homens faz cocô. As coisas ruins ninguém deixa nunca de fazer, não é?

ELE Realmente. E se fosse homem ele poderia... *(olha discretamente pro próprio pênis, disfarça)*. Não, seria muita maldade de nossa parte... aliás é muita maldade da nossa parte...

ELA *(ensimesmada)* Maldade foi pregarem Jesus na cruz...

ELE Pera!?! Foi bom você tocar neste assunto. Eu estava pensando aqui: a igreja bota uns quadros de Jesus no dia que ele vai morrer pra todo mundo ficar vendo na igreja? Se ele foi bom, deveriam pôr as coisas boas que ele fez, não!?! Agora fica mostrando o sofrimento do pobre coitado, parece até que é bom sofrer! Por isso é que eu gosto de novela, todo bom se dá bem e todo mau se ferra.

ELA Será que ele morreu logo ou ficou se borrando todo lá em cima? Bom, Jesus, apesar de santo devia fazer cocô, não é!?! Nos quadros ele está sempre tranquilo. Também, parecia que ele sabia que ia ficar famoso. As coisas que ele dizia... ou que o povo depois disse que ele dizia...

ELE Imagine se tivesse televisão naquela época! Ia ser um sucesso. Imagine, poderíamos ver Cristo crucificado pela TV!

ELA Não deixaria de ser estranho...

ELE Que nada, a gente já teria se acostumado às crucificações. Não era moda na época!?! E sangue na TV não mancha...

ELA Tem razão... e assistindo assim, à distância, talvez eu me sentisse menos culpada...

ELE Culpada de quê?

ELA Sei lá, todos nós nos sentimos um pouco culpados pela crucificação dele. Faz parte de nossa religiosidade □ ele morreu pela gente, não foi!?! Eu acho que não salvaram ele porque só Jesus salva. E nos vigia. Talvez seja por isso que ele sempre está lá de cima, olhando pra gente, na cruz.

ELE Se ele morresse queimado, a gente teria uma fogueira pendurada na parede ao invés da cruz, não é!?!

ELA E se fosse enforcado; uma corda... e se ele morresse afogado?

ELE *(entusiasmado pelas suas conclusões)* A igreja seria uma piscina! *(Ri)* Talvez, pela televisão, nós pudéssemos votar a forma como ele morreria!

ELA *(romântica)* Eu escolheria que ele morresse de infarto. Sempre quis ter um coração na parede do meu quarto... *(muda o humor)* se ele morresse pela TV, poderíamos até chorar, mas depois seria tudo igual; jantaríamos, dormiríamos e pouco depois esqueceríamos tudo... até a próxima crucificação... *(retoma a animação)* e aí poderíamos escolher qual Jesus a gente gostava mais... *(ensimesmada)* se bem que as coisas já são tão iguais...

ELE Realmente, a TV nos dá até este conforto. ela serve como uma reinvenção das coisas que a gente nem sabe se existiram, mas que nos alegam, e isto basta. Falei bonito!

ELA Eu acho que Cristo é a televisão da igreja...

ELE Como?

ELA Sei lá, pensei alto...

ELE *(ironizando)* Sei, pensou... por sinal, eu estava pensando: primeiro o homem pintou -aí *(mostra o quadro)* - e se cansou de ver tudo parado; e inventou a revista em quadrinhos. Depois, cansou de ler, virar a página, imaginar as coisas que não estavam desenhadas e inventou o cinema, que eram vários quadrinhos formando uma história. Depois, com o desconforto de sair de casa, de perder tempo e estas coisas todas, o homem resolveu trazer o cinema pra casa. Eis nossa amiga televisão!

ELA O mundo resumindo-se a um sofá e uma televisão..

ELE Exatamente! E uma latrina pra você!

ELA Bem lembrado.

ELE *(pouco ligando)* Ainda dói?

ELA *(pegando na barriga)* Não.

ELE *(ainda pouco ligando)* Se vendêssemos esta estante, poderíamos ter sempre uma outra televisão, e não precisaríamos...

A campanha toca.

QUADRO II

ELE e ELA. *Depois o OUTRO.*

ELE *(murmurando, como todo o diálogo que se segue entre os dois)* Quem será, a uma hora destas?

ELA O jornalista!?

A campanha toca novamente.

ELE (*pra fora*) Já vai! (*pra* ELA). Você não disse que parou de comprar!?

ELA Sim, só que o jornalista não parou de vender!

ELE (*gritando pra fora*) É o jornalista!?

Voz de fora

Não!

Os dois correm pra trás do sofá.

Voz de fora

É o técnico da televisão.

ELE Você chamou?

ELA Não.

ELE Nem eu. (*Entusiasmando-se*) Um técnico... Então quem é que abre!? Vá você.

ELA E se ele não for um técnico?

ELE Você só vai saber se abrir.

Voz de fora

Desculpe, devo ter batido na porta errada.

ELE (*sai correndo desesperado*) Não, está certo, só um instante!

ELE *vai até a entrada da casa. Entra o OUTRO, vestindo um macacão. Traz consigo uma pequena maleta.*

OUTRO Com licença. Vim consertar seu aparelho de TV.

ELE Você chegou na hora exata! Vamos entrando...

OUTRO Como assim?

ELE Entrar! Entre, fique à vontade.

OUTRO Não, meu senhor, como assim eu “cheguei na hora exata”!?

ELE Você veio consertar a TV na hora exata em que ela quebrou.

OUTRO Quebrou?

ELE Sim.

OUTRO Mas... na verdade eu só vim fazer a revisão. Acho que você está confundindo os técnicos. Eu simplesmente faço revisões. O técnico que você chamou deve ser outro. Mas... de qualquer forma... que tipo de “quebrou” foi esse? Só por curiosidade...

ELA Parou. Não funciona.

ELE Deixe que eu falo que mulher não entende dessas coisas!

OUTRO (*Ele e a mulher se olham de cima a baixo*) Eh... boa noite, senhora.

ELA Boa noite.

ELE (*entre eles*) Vá buscar café!

ELA (*entre eles*) Ainda não fizemos compras, o café acabou!

ELE (*entre eles*) Água!

OUTRO (*que ouviu sem querer*) Não, obrigado. Não tenho sede. (*Olha em volta, meio constrangido; disfarçando*). Bonito quadro.

ELA Obrigada...

ELE (*interrompendo, ansioso*) Pois vamos começar o serviço!

OUTRO (*que parecerá nervoso no decorrer da cena*) Mas... aconteceu o quê, precisamente?

ELA A televisão parou moço...

ELE Não funciona! Que outro defeito mais banal poderia ser, não!?

ELE *ri, batendo no ombro do OUTRO, buscando uma intimidade e ao mesmo tempo demarcando território por causa dela.*

OUTRO (*sem graça*) Pois é. Bom, vamos ver...

ELE O senhor parece nervoso!?

OUTRO Não, nem um pouco.

ELE (*batendo no ombro do OUTRO*) Admita! Deixe de bobagem.

ELA Deixe o rapaz trabalhar em paz!

ELE Deixe, você, a gente em paz!

OUTRO Não... mas... é que...

ELE Deixe de bobagem, se sinta em casa! Só não precisa parar o serviço...

OUTRO O serviço...? mas... bem...

ELA Deixe ele se acalmar...

ELE Não se meta! Fale!

Pausa.

OUTRO Bem, na verdade estou sendo... processado, é isso!

ELA Oh! Coitado...

ELE Como assim!?

ELA Vou buscar uma água com açúcar pro senhor.

OUTRO Não precisa... bem... processado, ação na justiça, essas coisas...

ELE Processado por quê?

ELA (*de dentro*) Deixe a vida do rapaz!

OUTRO Não é nada de mais...

ELE Ora, vamos!

OUTRO (*de supetão*) Assédio.

ELE Assédio!?

ELA *(de volta, sem o copo, completando)* Sexual!?

ELE Claro que não, sua estúpida!

OUTRO Sim. Foi assédio sexual!

ELA *(decepcionada)* Como assim “não é nada demais...”!?

ELE Vá buscar a água, mulher! Como foi isso!?

OUTRO Desculpa meu senhor, eu prefiro não falar. Eu aqui, na sua casa, você sabe, contando estas coisas. Acho melhor eu ir embora...

ELE E deixar minha televisão quebrada!?! De jeito nenhum. Fique à vontade. Mas me conte, como foi isso!? E também, *(murmura)* esse negócio de assédio é puro cu doce de mulher pra chamar atenção, não é? Relaxe, sinte-se em casa. Conta.

OUTRO *(pensa um pouco e se anima para contar)* Bom, foi no carnaval. Eu estava consertando uma televisão.

ELE No carnaval!?

OUTRO É melhor eu ir embora, o que vocês vão pensar de mim...

ELA *(sentando-se no sofá, curiosa, com o copo de água com açúcar na mão)* Deixe o rapaz continuar!

ELE *(para o OUTRO)* Deixe de ser besta! Continue.

OUTRO Mas... bem, era Domingo de carnaval. Cheguei todo suado da festa que estava lá embaixo, já meio chateado pois detesto festa □ não à toa eu estava trabalhando em pleno carnaval. Eu tento ser o mais profissional possível!

ELA *(concordando)* Hahã...

ELE dá uma olhada de soslaio pra ELA.

OUTRO A moça tinha me ligado muito nervosa, a televisão dela precisava ser consertada com urgência pois, o senhor sabe, o programa estava pra começar...

ELE O programa...!?

OUTRO Este mesmo!

ELE Que chato...

OUTRO *(o monólogo deve ser dito de forma exagerada, excessivamente dramática)* Pois é. Tinha pego todas as minhas ferramentas mais avançadas para esta difícil tarefa. Fui super empenhado em resolver este desafio. O problema

é que o pessoal começou a querer ser simpático e me ofereceu uma bebida que eu não sabia o que era e - você sabe, carnaval, uma sede - comecei a beber aquele negócio. E o pior é que a danada da televisão não funcionava nem por decreto! Às vezes tem umas televisões que só a gente levando para casa pra consertar. E foi o caso dessa. Peguei ela, botei debaixo do braço, saí da casa e fui enfrentando a multidão. Já estava meio zozinho por causa da bebida, e numa dessas eu me esbarrei com uma senhora que estava de saia e a televisão prendeu nela. Eu nem percebi. Senti aquele negócio agarrando, segurando a TV e puxei com força. A senhora foi pra um lado, a saia pro outro, e eu sem poder fazer nada com a danada da televisão nas mãos. Sempre prezei pelo trabalho acima de tudo e não podia abandonar meu serviço! Bom, o resultado foi que a mulher começou a gritar de calcinha pela rua “tarado, tarado” e eu sem poder correr. Tentei pegar a saia com a ponta dos dedos (faz o gestual de esforço que ele teve) e foi justo na hora que a polícia apareceu. As pessoas da rua começaram a gritar “assédio, assédio, tarado, pega ele, lincha!”, e eu sem poder me defender. *(Suspira. Pausa. Ele respira fundo e muda o tom radicalmente)*. Pois agora estou com um processo de assédio sexual que já está na... suprema corte! Imagine! O pior de tudo é que a tal senhora era mulher de um juiz e o senhor sabe que quando se tem parente na justiça ou dinheiro no bolso, o negócio sempre pende pro seu lado. Eu, como não tenho nem um nem outro, acabei me dando mal. *(Meio choroso)*. Eu tinha uma vida estabilizada, bom salário, solteiro...

Os Amantes II. Foto. Andrea Vianna.



ELA Solteiro?

OUTRO Sim, com minha casa boa, quer dizer, ainda tenho, enquanto a justiça não tomar. Meu trabalho podia sustentar minha vida numa boa, mas com os custos de advogado e essas coisas... deixei de ter alegria de viver... comecei a trabalhar desgostoso da vida... *(olha os livros na estante)* até parei de escrever...

ELE O senhor escrevia o quê?

OUTRO Bobagens... poesia...

ELA O senhor é poeta? Igual a meu pai.

ELE O pai dela é um louco, não leve muito em conta o que ela fala não.

ELA Eu pedi pra você não falar assim...

OUTRO *(canastrão)* Acabamos sendo loucos mesmo... essa vida...

ELA *(que a esta altura já havia bebido o copo com água todo)* Pois é. Nossa! Que história triste... parece de novela...

OUTRO A senhora não sabe como eu sofro com isso... e a audiência é amanhã. Por isso este nervosismo.

ELE *(cortando um possível clima)* Sim, mas e a TV!? O senhor pode começar, não!?

OUTRO Eu não queria desagradar vocês não, mas eu preferia fazer este serviço em outra hora. Ainda estou nervoso... estou passando por um momento difícil...

ELE Pois se acalme. Mulher, cadê o copo com açúcar?

ELA *(olha o copo vazio)* Ah, vou buscar!

ELE O senhor tem todo tempo do mundo, mas daqui não sai.

OUTRO Meu senhor, me desculpe, mas pelo diagnóstico eu precisaria de umas ferramentas que eu deixei em casa.

ELE *(agressivo)* Já disse que o senhor tem todo tempo do mundo, mas daqui não sai. Se vire com as ferramentas que você tem. Confio no seu trabalho.

ELA *(voltando)* Ele pode levar a televisão! Eu...

OUTRO Eu prefiro que não, minha senhora.

ELE Eu também. Quero este negócio pronto ainda hoje! O senhor não disse que sempre prezou pelo trabalho acima de tudo!? Pois então! Mãos à obra! Quer ajuda?

Começará aqui um ping-pong entre os atores.

ELA Você, ajudar?

OUTRO Não meu senhor, o problema de sua televisão é grave!

ELE Ajudar sim, por quê?

ELA Mas o senhor sabe assim, pela cara, sem abrir?

OUTRO Mesmo com ajuda...

ELA Mas você é incapaz...

ELE É só ter fé...

ELA *(espantada pelo argumento do marido)* Fé?

OUTRO Eu não sou capaz...

ELE Mulher, ajuda você também, com umas rezas... mas esta coisa tem que funcionar!

ELA O senhor é católico...?

OUTRO Não acredito que funcione...

ELE Acredite...

OUTRO Mas e as ferramentas...!?

ELA O senhor quer a água?

Pequena pausa no ping-pong.

ELE *(pega o copo e bebe)* O senhor comece logo, ao invés de ficar olhando...

Reinicia-se o ping-pong. Cada um em um clima diferente.

OUTRO Mas o problema é que...

ELE Eu não entendo de problemas...

ELA Ele não entende nada...

OUTRO Sou eu que não funciona...

ELE Anda logo! Água!

ELA Não adianta...

OUTRO Como é que agüenta?

ELE Se acalme!

ELA *(pro OUTRO)* Esqueça...

ELE A porra da água!

ELA *(pro OUTRO)* Ele é...

OUTRO *(pra ELE)* Não sou...

ELE É a salvação...

ELA Esta TV...

OUTRO Não sou um...

ELA Nada presta...

ELE *(pra ELA)* Cale a boca...

ELA Não faz...

ELE Trabalhe...

OUTRO Não sou um técnico.

Silêncio. Pequena pausa.

OUTRO Não sou um técnico.

Mulher abaixa a cabeça, coloca levemente a mão na barriga e vai pegar um copo de água com açúcar.

ELE Como?

OUTRO Eu não sou um técnico de televisão.

ELE O senhor não é... mas o senhor disse que...

OUTRO Tudo o que eu disse é mentira. Peço desculpas.

ELE Mas... como assim...? O senhor me enganou? Não é possível que...

OUTRO É isso mesmo, meu senhor...

ELA (*voltando*) O senhor deve estar brincando...

OUTRO Infelizmente não, minha senhora.

ELA (*derramando a água do copo no chão aos poucos*) Então era tudo mentira...

OUTRO Me desculpem... na verdade eu nunca trabalhei com nada eletrônico. Bem, nunca trabalhei, na verdade. Sempre cuidei de uma tia minha, com quem eu moro...

ELA Mas por quê...?

ELE E a história da televisão...? Como...

OUTRO Bem, eu sempre assistia a televisão lá de casa até o dia em que ela quebrou. Já faz algum tempo. E aí, vocês sabem, aposentadoria, pouca grana... nunca tivemos dinheiro pra consertar a maldita TV. Aí eu fui me virando. Primeiro comecei a assistir TV nas vitrines das lojas. Depois me veio a idéia genial; eu dizia pra minha tia que ia procurar emprego na rua, mas na verdade eu inventava essa de ser técnico de televisão pra entrar na casa das pessoas e poder assistir um pouco de TV.

ELE E esse macacão?

ELA E a história do processo?

OUTRO O macacão eu consegui emprestado de um mecânico amigo meu que havia sido demitido. Meu nervosismo logo quando eu cheguei era por isso; porque eu nunca tinha consertado uma TV na vida. Inventei essas histórias pra tentar me safar... sempre dei a sorte de entrar em casas onde os aparelhos não tivessem nenhum problema. Pelo contrário, sempre assistia um pouco de TV e ainda me serviam um lanche, almoço, dependendo da hora que eu chegava. Só voltava pra casa pra dar a sopa da velha. Eu já tinha visitado quase todos os bairros da cidade, casa por casa... me desculpem.

ELA Então a história do processo também...

OUTRO Não sei como me desculpar... acho melhor eu ir embora mesmo.

ELE Não, tudo bem, eu entendo o que é ser privado de uma TV. É difícil. Eu já estou que não me agüento. Se eu não tivesse... (*olha a mulher com desgosto*), bom deixa pra lá. (*Pra* ELA). Leve o rapaz até a porta! Ah, sim, o senhor!? Quer comer alguma coisa?

OUTRO Não, não, obrigado, já comi aqui no vizinho. Trouxe até um restinho que eles me deram, vocês aceitam!?

OUTRO *remexe no bolso do macacão.*

ELE Não, obrigado.

OUTRO E a senhora?

ELE (*intercedendo*) Não convém ela ficar comendo, deixa pra lá...

ELE *toma a frente e conduz o OUTRO até a porta.*

OUTRO Tudo bem, eu levo pra minha tia... (*se dirige à porta acompanhado d'ELA*). Bem, desculpa qualquer coisa... preciso ir. Espero que vocês tenham sorte com a TV.

ELE Obrigado.

ELA (*parecendo amargurada*) Lembranças pra sua tia, como quer que ela esteja...

OUTRO Não se preocupe...

ELA (*pra si*) Talvez melhor...

ELE (*abrindo a porta*) Bem, até logo. Sinto muito...

OUTRO (*frustrado*) Quem sente sou eu... (*olha pra mulher, abaixa a cabeça e sai*)

ELA *ri tristemente.*

QUADRO III

Somente ELE e ELA.

ELE Que loucura, heim!?

ELA (*aérea*) O quê?

ELE Continuamos com a televisão quebrada...

ELA Que vida...

ELE Que vida!?

ELA Sim.. não.. a vida dele...

ELE Sem uma TV sequer. Agüentar aquilo tudo... mas ele é um rapaz esperto! Criativa a história do assédio, meio cinema. Imagine se não tivéssemos a TV quebrada! Teríamos um convidado pra comer com a gente! (*Ri*). Podíamos ter pego o telefone dele, ele podia voltar e nos

fazer companhia. Até mesmo agora. Não me incomodava que ele contasse as mentiras dele a noite toda. Eu até gosto. Substituiria as mentiras da TV e me faria companhia enquanto você arrumava a casa e cozinhava pra gente. E essa barriga que não melhora, que não vai pra lugar nenhum. Será que o remédio funcionou? Você parou de sentir dor, não!? Pelo menos. Ele deve ter estranhado a privada na sala. Mal sabe ele que não tivemos dinheiro pra levantar a parede do banheiro. Quer dizer, nós nem chegamos a pensar nisso.

ELA Mas temos a TV...

ELE Pois é, só que quebrada. Imagine se a latrina quebra também!? *(Ri. A cena será toda num crescente nervosismo. Tom ardidioso)* Tudo quebrado... O sofá nem pensar! Mas por qur não...

ELA A gente pode pensar em fazer outra coisa e...

ELE Esta merda deste quadro! Esta estante...

ELA O que é que tem!?

ELE *(meio diabólico)* Destruir inutilidades...

ELA Para...

ELE Estas porcarias que seu pai te deu...

ELA Paára com isso...

ELE Por queê “paára com isso”? Qual o problema?

ELA *(pra si)* Você não entende... isso é arte...

ELE *(se levantando e indo em direção à estante)* Rasgar estes livros, jogar estes discos pela janela...

ELA *(indo em direção a ELE)* A gente podia dormir, mesmo no chão...

ELE Do chão não passa nada, calma... *(empurra ELA)*.

ELA Mas não precisa...

ELE A brincadeira é esta. *(Pega os livros na estante, joga-os pra cima)*. Pega! O que ficar é seu, o resto vai pro lixo.

ELA tenta pegar alguns livros.

ELE *(jogando mais livros)* Vamos, pega, pega estas merdas que só juntam poeira. *(Continua)*. Pega esta porcaria...

ELA Para! Por favor! *(Vai desistindo de reagir)*.

ELE Pega as poesias de seu pai, do técnico de televisão, pega estas mentiras inúteis todas! Os romances - acabar com esta poesia... *(pega uns discos, arremessa no quadro até ele cair, ou*

ELE mesmo vai lá e derruba). Derrubar a arte inútil desta parede! Jogar estas merdas fora! *(Apontando para fora de cena)* Quem sabe um falso poeta não queira os restos da arte! *(Arremessa coisas pra fora do palco)*. ELE *chuta a estante até ela cair no chão também)*. O verdadeiro lugar da arte: longe das nossas vistas! (ELE chuta tudo num devaneio). Quanta mentira, quanto diversão! *(Muda bruscamente)* Aliás, ele mentiu muito bem, você não acha?

ELA *(meio sem ação)* Foi...

ELE Pois tive uma ideia! Ele me divertiu com mentiras, estas porcarias me divertiram neste carnaval, e agora você vai me divertir como a televisão!

ELA *(pega levemente na barriga)* Me deixa quieta um pouco...

ELE *(sem ouvi-la)* Você vai ser minha TV! Será meus programas, canais, entrevistas, você vai ser útil como nunca imaginou ser!

ELA O que é que você quer!?

ELE *(vai até o sofá e pega o controle)* Fica aqui, na minha frente. Em frente à TV.

ELA *(indo)* Assim?

ELE Isso. Agora imita um programa qualquer.

ELA Mas...

ELE Vai!

ELA Mas eu não...

ELE Vai porra! Imita qualquer coisa!

ELA Por favor...

ELE Por favor peço eu! Imita alguma coisa... o jornal da noite...

ELA *(começa a se idiotizar com a proposta)* Eh...

ELE Vai!

ELA Senhoras e senhores...

ELE Isso! “Boa Noite”!

ELA Boa noite.

ELE Fraco. *(ELE se utiliza do controle, que servirá como se fosse utilizado numa TV real)*. Tente imitar outra coisa. Fale uma receita.

ELA Qualquer uma!?

ELE Uma que eu goste.

ELA Bom... eh... deixa eu ver... ah! Pega um ovo. Separa a gema da clara...

ELE Gesticula!

ELA Bate a clara em neve e...

ELE Inventa, se não souber... mostra como você bate a clara...

ELA (*tentando fazer*) Assim está bom!?

ELE Não pergunta, faça!

ELA Pega o queijo...

ELE Não, não, não tem graça eu falando. Você tem que inventar. Oh, cabecinha lenta... acho que quando é de verdade assim não funciona... inventa uma história qualquer...

ELA Como assim...

ELE Vamos ver... você é uma atriz de novela...

ELA (*se anima discretamente*) Daquelas bem bonitas?

ELE Pode ser, é só uma grande mentira o que fazemos... se isto te anima...

ELA Mas eu começo como?

ELE Pensa, burra!

ELA Mas...

ELE (*excitadíssimo pela idéia*) Finge que você está falando com seu amante, ou marido, ou noivo... noivo é bom, sempre tem história de noivo em novela... aí você está brigando com ele... essa é boa, tem sempre também... você não quer mais ficar com ele... tenta pensar um pouco, você não é tão burra assim... lembra dos filmes, novelas... bota esta cabecinha tola pra pensar...

ELA (*como se ELA se irritasse ou assumisse a personagem*) Chega!

ELE Isso!

ELA Cansei desta submissão!

ELE Boa!

ELA Falar, reclamar, repetir... Sempre a mesma coisa, esta merda de vida, este lugar horrível..

ELE Está ficando bom...

ELA Merda!

ELE É por aí...

ELA Minha vida toda jogada no lixo por causa de um homem (*apontando pra ELE*) que não vale o que tem entre as pernas...

ELE Opa, isso é novela das oito, (*olha pro pênis, mostra-se excitado, vidrado com a situação*) está ficando pesado o negócio... está ficando bom...

ELA Esta merda de cotidiano, tudo se resumindo a lustrar a vida de um homem que me tirou o brilho, a alegria, me obrigou a ser o mais medíocre possível, conseguiu me tornar uma

empregada doméstica sem direito a nada, sempre sofrendo as reclamações, o pouco sal, o chão mal limpo, a poeira do canto. Um homem que não criou nada na vida, só fez engordar e afundar num sofá fedorento de tanto suor e baba... e eu nesta vidinha de merda, e eu sempre me frustrando, e eu sempre me fodendo... e nem mesmo uma luz no fim do túnel, nem mesmo alguém que me levasse daqui pra qualquer lugar. Qualquer lugar longe de você é melhor, qualquer homem perto de você é melhor! Qualquer técnico, advogado, porteiro, síndico, gari, médico, qualquer homem de verdade, até um nada qualquer que não subtraísse minha vida seria melhor do que você, seu bosta! (*Começa a pegar na barriga*). Esta dor aqui não é nada, não é você... (*pequena pausa*) ...e eu não sou ninguém... fiz tudo o que você mandou... (*a dor parece aumentar*) só fiz obedecer e me arruinar cada dia mais... (*a dor se intensifica*) o remédio... (*quase caindo no chão*) e eu me acabando...

ELE (*bocejando*) Cansei. Chega de novela, (*apertando o controle*) quero ver alguma notícia nova...

Ao apertar algum botão, a TV liga acidentalmente. ELA, quase se arrastando, vai até a latrina.

ELE Oh! Ligou! Que maravilha, está vendo! A mulher, contorcendo-se, senta-se na latrina. Um pequeno silêncio.

ELE (*entretido com a TV*) E aí, saiu alguma coisa?

ELA (*olhando pra dentro da latrina*) Só a cabeça e um braço. Parece mais com você.

A luz vai caindo em resistência com ELE assistindo hipnotizado à TV enquanto ELA se limpa na latrina. Vê-se sangue no papel. Morre a luz.

FIM



A CONFERÊNCIA.

Autor. Paulo Atto.

UMA BREVE NOTA. A Conferência, espetáculo de Oco Teatro Laboratório, foi estreado no mês de março de 2013 na Sala Principal do Teatro Vila Velha.

Parte do texto foi criado a partir da partitura de ações e cenas elaborada pelos atores e noutras entregue como uma proposta e depois integrado à encenação construída entre o diretor e os atores do Oco Teatro Laboratório apresentando assim novas abordagens e divisões textuais distintas do original aqui publicado.

Ficha Técnica.

Direção. Luis Alonso.

Texto. Paulo Atto.

Elenco. Rafael Magalhães, Josiane Acosta, Margarida Laporte, Kadu Fragoso, Andrea Mota, Mario Cesar, Alves e Carla Teixeira.

Cenário e Trilha Sonora. Luis Alonso.

Figurino. Zuarde Jr.

Video-maker. Filipe Bezerra.

Sonorização. Devora Judith Arber.

Iluminação. Rita Lago.

Produção. Rafael Magalhães.

Assistente de Produção. Renata Berenstein.

Realização. Carranca Produções Artísticas e Oco Teatro Laboratório.

Apresentação: A Conferência das Cidades Invisíveis.

A cidade é uma criação humana e, portanto, seu reflexo. A cidade é também um texto sobre a cultura: um discurso. Mais que um espaço de convivência para criar relações, as cidades terminam por estabelecer as nossas relações, por condicioná-las para o bem e para o mal. Assim, ela não é apenas uma realidade concreta de aço e cal, está em nosso imaginário como fantasia, sonho, ameaça, armadilha, desejo. Desperta emoções, sugere sensações.

As cidades são artifícios da modernidade alimentados por nossas vísceras, por nossos excrementos, por nossos dramas. A balbúrdia humana e toda a sua miséria risível encontram aqui o palco por excelência para a sua representação: o espaço urbano. E seu simulacro: a rua recriada do palco teatral.

O texto aqui representado, neste desafio proposto pelo Oco Teatro Laboratório e seu inquieto diretor artístico Luis Alonso, objetiva reunir os diversos discursos e narrativas fragmentadas e multifacetadas dos habitantes desta atemporal urbe tragicômica, espécie de metrópole que contém todas as paisagens citadinas, reais e imaginárias, construídas e sonhadas, destruídas e desejadas. Neste espaço se constroem os diversos discursos desta interminável conferência humana através de seus personagens quase que intercambiáveis, quando não por suas identidades em trânsito, pelo momento e pelo espaço que os marcam de maneira definitiva.

As cidades não são criadas apenas para vivermos nelas, elas também nos habitam tanto quanto nós a elas. E nessa relação de aceitação e repulsa, de amor e ódio, de proximidade e estranhamento, nos abandonamos como se as cidades não fossem o resultado mesmo de nossa natureza complexa e paradoxal. As cidades não são invisíveis aos olhos, elas representam a cegueira da alma humana.

LITERATURA DRAMÁTICA

CENA 1 – AS CIDADES ABANDONADAS.

Conferencista 1 - Prezados ouvintes, boa noite. Peço a todos muita atenção e que abram seus corações para receber estas minhas reflexões... Início a minha sessão nesta Conferência por onde nascem as palavras: a etimologia, a qual devo confessar, é meu encanto. Todo arquiteto deveria ser etimólogo e ainda filósofo, deveria buscar o sentido de todas as palavras no seu nascedouro, o que cada uma descreve, donde e quando surgem. E como as ideias estão impregnadas nelas... Afinal as palavras estão sujas de história; recolher esta pátina e decifrá-la é também o papel de um bom arquiteto. Peço à audiência, portanto, que não se escandalize.

A cidade nasce da *polis*, palavra grega. Sim, meus caros: os gregos inventaram as cidades, o pensamento ocidental e a crise do euro. E digo isto a vocês sem medo de parecer didático, professoral ou messiânico. Na forma que está acabada, a Arquitetura é uma ideia que morre em cal e areia. Uma ilusão petrificada como na estátua de sal. A arquitetura é o ininteligível feito arte na poética das formas. Por isso o Arquiteto, como este que vos fala, é um poeta que paralisa os átomos desordenados do sonho. E busca nas palavras a sua tradução.

E que expressão maior para um arquiteto que a cidade com seus arcos, prédios e viadutos, suas vias de acesso e seus tuneis, seus contornos e suas avenidas sem início e fim?

A Arquitetura para mim é a arte que reúne todas as partes da imaginação para construir cidades. É mesmo uma Arte na medida em que supõe a capacidade de subordinar os meios ao fim e digo mais: do fim menos importante ao mais importante. E não há fim mais importante para as cidades que o Homem: a raça humana. A Arquitetura é a suprema ordem das coisas do mundo moderno. E organiza ao mesmo tempo em que estabelece o caos, diz aonde vamos e por onde nos perderemos.

A Arquitetônica, ciência por demais humana, construtiva e operativa, reúne em si os elementos mais simples e primitivos; e eis aqui entre nós:

a arte de um sistema. Não, não meus caros ouvintes, não existiriam cidades sem a Ciência Arquitetônica. Mas, não existiria ciência nenhuma sem a perplexidade do homem diante de seu inevitável fim. Por isso, desde sempre as cidades foram criadas como testemunho da nossa humanidade, como inventário da nossa existência frágil e inconsistente.

(Neste ponto do texto entra a procissão e seus personagens: os Andarilhos- identificados aqui por números - 1, 2, 3, 4 e 5. O Conferencista permanece em silêncio enquanto assiste e pode ordenar um pouco a própria procissão do ponto de vista da organização e disposição espacial.)

Conferencista 2 - A Arquitetura é também a unidade dos múltiplos conhecimentos humanos unidos numa só ideia, que cresce de dentro para fora como um organismo vivo. Nesta Conferência pretendo demonstrar este fato. Por isto reuni aqui neste espaço os testemunhos daqueles cidadãos e cidadãs que encontrei perambulando pelas cidades, seja ao encontro ou fugindo delas; e mesmo a meio caminho de cidade alguma. Embora dentro de cada um haja o sonho ou a ilusão de uma cidade como um casulo para acomodá-lo. Em certa medida, todos nós carregamos dentro de nossas entranhas as cidades nas quais vivemos. E por esta razão jamais poderemos falar das cidades sem falar dos seres que as habitam. Ao contrário daqueles arquitetos seduzidos apenas pelas formas de aço e concreto, sou um humanista, não posso falar das formas sem os cidadãos que transitam por elas.

Se assim é a vida das cidades, esta conferência é o testemunho desta maravilhosa gente que contrariando toda e qualquer natureza humana, decidiu, se viu forçada, desejou, se conformou, imaginou, sentiu, o que é viver nas cidades. E assim "*my speech*" nesta *XX International Conference of* é formada pelos depoimentos dos seres megalópoles a qui presentes, e tudo que essas admiráveis criaturas poderão falar, dizer, confessar, nos segredar. É fundamental ouvi-los para poder entender o urbanismo do nosso tempo.

Minha Conferência é a “fala dos migrantes”, é a procissão dos sonhos dos andarilhos. Eles e suas palavras... *”Urbe et orbi”*.

(Entram os Andarilhos)

Andarilho 4 – “Urbe et orbi”. Para a cidade e o mundo. Da minha cidade para o mundo.

Andarilho 2 – Brisa, quero viver de brisa. (*Assopra*)

Andarilho 5 – (*cantolando*) “Sunday, bloody Sunday. Sunday, bloody Sunday”

Andarilho 1 - Então o senhor quer que diga por que vou fugir, quer dizer, fugir não né, ir embora.

Andarilho 3 - Pois eu to fugindo mesmo e não tenho vergonha nenhuma de dizer. Mas não fui que quis não, por mim ficava lá no meu canto, foi a terra que me expulsou.

(*Silêncio, Todos se entreolham.*)

Andarilho 2 - E quem vai se interessar por nossas histórias?

Conferencista - Todos nós. Vamos, continuem! Estamos aqui para ouvi-los.

(*Andarilho 3 e Andarilho 4 vão iniciando as falas ao mesmo tempo e param.*)

Andarilho 3 – Se o Senhor me permite...

Andarilho 4 – Oxe, eu to vendo...

(*Andarilho 3 e Andarilho 4 se olham, o Andarilho 4 cede a vez ao Andarilho 3.*)

Andarilho 3 - Oxe, eu tô vendo esse povo querendo sair da cidade, mas não entendo... não entendo mesmo... aqui parece tudo muito bom.

Andarilho 2 - Quem vai começar? Quero continuar neste caminho e aproveitar a brisa.

Conferencista - Tanto faz. A ordem é de vocês.

Andarilho 4 - Eu começo. Antes de tudo quero que fique bem claro que gravo este depoimento, mas não quero botar meus pés de novo naquela cidade, nem naquele país; falo porque quero deixar todo o meu desprezo por aquele lugar e aquele povo, povinho subdesenvolvido (cospe) atraso de vida. De que adianta cidades tão grandes e modernas se a mentalidade daquela gente continua atrasada, vai estar para sempre na vanguarda do atraso. E no final é tudo copiado dos grandes e verdadeiros centros. Quer que eu fale em português mesmo? Olha, eu preferia falar inglês ou alemão, quero esquecer que um dia vivi naquele inferno e o idioma lembra, fazer o quê

?! Inevitável. E chega de português. *Bye, bye*, periferia. Agora estou no centro do mundo.

Andarilho 5 - O centro? Um centro! A minha vida toda foi a busca de um centro. Não importa que vocês não acreditem... Meu centro é aqui. O meu umbigo. Não faço questão de falar isso para ninguém. Sim, estou dizendo agora para vocês, mas falo porque ele (o Conferencista) pediu. No meio deste caminho estou apenas para dizer o que vivi, se parecer com vocês, tudo bem. Se não parecer, tudo bem também. Eu decidi não sair desta cidade. A cidade do mar, a cidade das águas. A minha cidade, não é assim que se diz? Tô aqui pra defender o que é meu. Nos últimos anos vi muita gente sair. Gente amiga, chegada, vizinhos, amigos, pessoas admiráveis. É a tal fuga de cérebros. Dizem... Deve ser um fenômeno moderno. Vi muita gente tombar também. Um erro, um descuido, uma bala perdida, um acerto de contas, um carro em disparada, um turista otário, um que reage porque não suporta mais, um que desiste. Ou então, uma laje que se desprende, o temporal, a casa caiu na encosta, um erro médico, coisas imprevisíveis. Estatísticas. É! Já vi de um tudo. Mas assim mesmo decidi ficar. Foi uma decisão permanecer. Sim, acho que para resistir. Agora vou ficar e deixar *fuder* tudo mesmo, já era. É a realidade, não acredito que possa melhorar não. Não foi isso que me fez ficar. Gosto daqui, dos casarões, da miséria alegre, do sobe e desce, do orgulho estúpido que nem se sabe do que é mesmo. Ainda há um encanto, uma magia, a tal felicidade. Hum... Sei lá, fictício tudo isso. Dessa ficção dos romances da década de 50, a gente vive na cidade da nossa imaginação. Acho que é assim. A cidade que existiu. A gente quer continuar nela, mas ela só existe no pensamento, na memória. E quem sabe no coração. Um negócio de pele, de víscera. E aí vamos fingindo e os outros também vão fingindo. Pois é, às vezes distraidamente acontece algo incrível: um por de sol na primavera, uma festa bem bacana, o reflexo da lua no mar, a brisa, o farol, o cheiro de comidas afrodisíacas, coisas assim bem clichê mesmo. E ainda bem que acontecem! Amém! Quantas vezes o clichê nos salva. Benditos sejam os clichês. Pois, é assim... Talvez tenha ficado pra testemunhar tudo se acabar. Outro mesmo dia fui até à rua onde nasci, fazia mais de 30 anos, talvez mais. Nunca vou para aquelas bandas. Foi uma viagem no tempo e na minha memória também. Encontrei

a padaria onde comprava pão doce e sonho, foi incrível, sabe que até me lembrei do gosto. Mas a rua... A rua estava muito diferente, muito escura, desorganizada, amontoada, cheia de coisas penduradas nos fios de luz, parecia uma rua de guerra, um holocausto, um filme ruim, sabe? Me deu medo, ao mesmo tempo raiva. E que gente esquisita era aquela? De onde saiu tanta gente feia pra morar na minha rua tão linda. O que fizeram daquela rua que nem asfalto tinha, era toda de paralelepípedos, que delícia né? Um rua de paralelepípedos, tropeça na língua. Como a gente tropeçava neles: os paralelepípedos que foram inauguradas como obra urbanística importante pelos políticos. Sim eles. Eles já estavam lá, trazendo obras importantes! Nos apontando o futuro, nos trazendo o conforto do progresso da política pública, tornando a vida melhor. Melhor o caralho!! Que melhor? Qual progresso? Desculpa aé professor. Pois é, eu fico nem que seja pra denunciar esta farsa de progresso.

Na minha rua de paralelepípedos passavam poucos ônibus chacoalhando a gente e quase nenhum carro. Dava pra jogar gude, empinar arraia e jogar baleado. Deu um saudosismo viu! É! Acho que foi isso. Me senti ridículo, como é que vou voltar no tempo? 30 anos meu irmão, é assim mesmo, as coisas mudam. E às vezes ficam muito... muito...

Acho que vou ficando mais pelo medo de sair que pela coragem de permanecer. Quando saí de lá, da rua antiga, fiquei pensando: como é que se resolve isso hein? Como? Estou aqui apesar daqui. E foi aí que eu senti que esta é uma cidade abandonada mesmo que eu permaneça nela, fui eu que na verdade me abandonei nela. Pois é. Joguei fora os mapas, a bússola, o GPS. Nunca mais volto lá. Joguei tudo fora: até minhas lembranças daquela outra cidade de paralelepípedos brilhantes.

(Silêncio. Ruído de buzinas, tráfego intenso)

Andarilho 1 - Minha bússola jamais falhou, jamais! Em meio a qualquer caminho sempre tive uma orientação, um plano, uma estratégia, uma carreira. Era a minha bússola íntima. Estou de partida. Mas chegar “Lá” já não precisarei de bússola ou instrumento algum. Lá, viver será um eterno desconstruir-se. “Lá”, onde terei o maná da vida, sentindo a distração de existir... Este asfalto derreterá, ainda melhor, vai evaporar em minha imaginação. Engarrafamentos, trânsito, poluição,

arranha-céus, buzinas. Acabou tudo. “Lá” não há cidade, ao menos neste entendimento que temos. Vou morar num vale perdido entre montanhas no fim de uma estrada, sem saída nem passagem para outro lugar. O fim do caminho. Lá onde irei viver não há ordem, ou há uma ordem própria da natureza; se há uma pedra, jamais a tiramos do lugar, e para seguir estrada contornamos a pedra e nosso caminho se torna o contorno desta pedra sem que ninguém precise marcar com sinais ou placas. “Lá” quem sabe poderei ter um amor e viverei de brisa. Enfim viverei de brisa. Deixarei a bússola pendurada na parede como um relógio a marcar a eterna hora, a hora do norte, a hora de ir embora! Poderia chamar “Lá” de paraíso se apenas houvesse natureza, mas como há gente, pouca gente, isso se torna impossível. A certeza de que não estou distante sempre me acompanha independente do caminho que executo, aquela cidade do futuro onde vivia ficará no passado e jamais voltarei. Jamais não, talvez volte para vê-la, não mais para vivê-la. Está decidido: vou parar de sonhar. E o primeiro passo para realizar o sonho é acordar!

Andarilho 2 - Não estou farto de gente como já estou de caminhar, acho que poderia ficar por aqui. Posso até dizer a vocês: vou ficar aqui “sentado à beira do caminho” porque “ninguém dá mais carona” e nunca tive bússola alguma que me permitisse chegar a qualquer canto...

Andarilho 3 - Nois não queria sair não, já disse isso, mas fazer o quê? Aqui tem muito mais chance, mais gente, tem que ter uma saída pra nós, um pedacinho desta cidade tão grande tem que ser nosso. Já disse que não saímos de lá porque quisemos. Lá não tinha cidade não senhor. Como essa aqui nunca vi nenhuma, só pela televisão. Era só poeira e vento. (Grita) Foi a terra, foi a terra que me expulsou.

Andarilho 2 - Esta poderia ser uma decisão de quem fica na cidade como aquele andarilho ou o outro que sai de uma cidade pequena para uma grande ou o outro de uma grande cidade para o seu Shangrilá. Mas para cada escolha um abandono. E eu por meu lado eliminei do meu caminho a decisão, não decido nada, vou por ali, vou por aqui, uma vila, uma grande metrópole, uma aldeia ou uma comunidade. Tudo me apraz e me faz bem. - A mim só importa chegar ao destino por caminhos pequenos, os caminhos □chiquitos□ me

deslumbram... Assim chego de cidade em cidade, aquelas de ruas largas e caminhos abertos cheias de sinais e as minúsculas e suas ruas como corredores... Vivi demais, cidade nenhuma me cabe, a vida em demasia esvaziou o mundo, já qualquer lugar me cabe, rincão do mundo, apenas tua terra quente poderá abrigar-me quando estiver farto de existir...

Andarilho 3 - A senhora não pode me dar *arguma coisa* ? Não precisa ser dinheiro não! A gente não pede muito. Nem quer o que é dos outros, não! É que eu vim de longe sabe, e minha mulher, meus filhos, “os *menino*” tão com fome...tá certo que não fomos convidados mas num precisa olhar pra gente assim...A gente por nois mesmo ficavam no nosso canto, mas a terra, a terra enxotou a gente, a terra botou a gente na estrada, jogou a gente no mundo, e *vortá*, ah *vortá* , num *vortamos* não!

(*Aqui o Andarilho 3 pode interagir com o Andarilho 2, enquanto ele faz seu jogo de cena com os dois livros*)

Andarilho 2 - Para mim, todas as cidades são iguais. E em todas me sinto bem pelos diferentes prazeres e dores que me apresentam. E em nenhuma permaneço. (Risos) Não, não sou louco. Pelo menos não desta loucura psiquiátrica ordinária dos romances. Como estes que carrego comigo. (dois livros nas mãos). Estou como o homem que sedento e com fome fica à igual distância entre o alimento e a bebida terminando por morrer de fome e de sede sem poder decidir afinal qual escolha será a melhor... (Imita o homem imaginado por ele utilizando os livros como a sede e a fome) “Bebo ou como, como ou bebo, fome ou sede? Afinal morrerei por falta de uma escolha”. (Risos). A escolha pra mim foi sempre arbitrária e indiferente. E nem adianta vir com justificativas. Não escolher pra mim é uma forma suprema de liberdade. Agradeço aos ouvidos da plateia, de todos os andarilhos e do nobre Conferencista e Arquiteto. E aviso a todos: nesta cidade não ficarei. E nem na próxima que chegar tampouco permaneceréi. Assim como escapei da última e da anterior, estar sempre no caminho é o que me interessa. Esse “caminito” entre uma cidade daqui e outra de acolá. De allures venho e para alhures vou(Risos).

Andarilho 3 - Aqui parece que é o mesmo lugar de onde saí. Andei tanto pra descobrir que aqui também tudo é securo, é poeira e vento, tudo

cheio de gente e tanto desalento. Eu fugi do deserto para uma cidade fantasma.

Andarilho 2 - Vi as neves azuis do mais norte dos nortes, vi o sol da linha do meio que divide o mundo em dois, e por aí caminhei sem nada sentir... Alvenaria nenhuma me fez aquietar minha alma desejosa, nenhuma janela pode conter minha paisagem, no pequeno e incessante caminho que escolhi, minhas trajetórias foram entrecruzadas por mim mesmo, ninguém cortou meu a caminho o suficiente para saber meu sobrenome, a minha vida moral jamais conheceu o desejo ou a renúncia, viver como um bicho sempre foi a verdadeira expressão de estar aqui, contra-marcos não puderam deixar-me seguro. Só o tempo é minha companhia. Mas ele não existe, nunca existiu né? Não segui as horas, não possuo nada para registrar a minha existência, sei apenas do que pode esbarrar em mim por acaso, só eu posso ser chamado verdadeiramente de andarilho, sem descendência, se sonho já esqueci, o que vivi sonhei, estar no caminho de todas a cidades, em todas as encruzilhadas esta posto o meu destino... Não foram as cidades que me ensinaram as minhas noções de Arquitetura, foram os vínculos do meu corpo com mundo. Corpo este no qual habito, minha morada. E não dependendo de cidade nenhuma para viver meu existir é uma negação, pois estando aqui e ali, tenho em mim a causa e o princípio de meu próprio ser.

Andarilho 3 - Não quero mais falar e nem quero ouvir. Tenho sono, já não sei quando acordo nem durmo, aquela terra seca e vermelha vai ficando cada vez mais longe... Mas aqui é mais fácil de se perder que num abismo. Plantaram os prédios e as pessoas num tem raiz...

Andarilho 2 - O senhor (*para o Conferencista*) me pediu para que falasse, e assim fiz. Queria saber se alguma utilidade isso terá para os senhores? Como saber? Seja como for eu poderia não ter dito nada. As escolhas da vida têm as suas consequências né? A vida é como a arte, as duas não possuem finalidade alguma, entretanto tem as suas consequências. A única certeza que tenho é não possuir certeza alguma. Esta cidade ou qualquer outra... (Risos) Alguém aí tem uma certeza? Compro, vendo ou troco! (Risos) Alguém aí tem uma certeza? Compro, vendo ou troco!

(*Guarda os livros próximo ao corpo abraçados. Repete a pergunta e sai de cena*)

Andarilho 4 – Adoro estas ruas largas. *Ich liebe diese Stadt! I love this place. J'adore cette ville.* Cada cidade foi feita para sua língua. Quero as cidades e todas as suas diferentes línguas. Antes de sair tirei os sapatos e bati-os com muita força no chão, foi simbólico, eu sei, eu e Carlota Joaquina; nós duas não queríamos nem uma poeirinha daquele mundo para nos acompanhar. Adoro esta beleza de aço e olhares mergulhados. Me perco fácil nestas ruas mas é quase proposital. Deleito-me mesmo com a perda de sentidos que as imensas cidades do norte me trazem. Assim, me deixo perder por aqui, em cada viela, cada atalho, quase cada rosto que não me parece familiar, ainda que seja pela imensa quantidade de gente que chega e sai. Sei que agora mais gente chega do que sai, é verdade. Uns em busca de lugares melhores, outros vieram por medo. Há naquelas cidades do sul uma epidemia de medo: medo de sair, medo de deixar a janela aberta por muito tempo, medo da porta destrancada, da boca entreaberta, do piscar de olhos, de olhos fixos, medo de todos os olhos, medo daquele que vem ao longe: medo de se deixar levar pelo medo. Estou livre de tudo isso. Perdido e anódino nas cidades do norte, deslizo pelas largas avenidas numa multidão anônima e bela, nesta imensa metrópole do norte sem fazer alarde, com a tranquilidade de ser para sempre um feliz estrangeiro. Não voltarei. Só pude ser eu mesmo no desterro. Não voltarei!

Cada um no seu tempo e de seu jeito: “Não voltarei!”

Andarilho 5 - Eu sempre agi com precipitação desde que saí de minha terra... (Risos) Minha? Estranho falar assim... Nunca achei que tivesse que recorrer ao amparo da minha cultura para poder ser quem eu sou. Menos ainda para deixar de ser quem fui. Desde que saí jamais quis abrir caminho na multidão das grandes cidades do norte. Gosto mesmo é da sensação de matar o indivíduo que existiu em mim quando estou imerso nesta multidão amorfa.

No fundo, o que desejo é uma espécie de morte, de negação, ou talvez uma ideia de pacífica igualdade que a morte nos traz. Depois de matar a minha terra natal no desterro, caminho por estas ruas de encontro a ela, a morte, no anonimato da multidão sem destino.

Quando meu corpo toca displicente ou levemente roça o corpo de outro alguém nesta imensidão de cabeças e pés, percebo que a morte também toca e roça no meu íntimo. As fantásticas multidões do norte jamais vão desaparecer, mas cada um de nós dentro dela vai ser impiedosamente varrido para debaixo do chão. Sim, cada um de nós vai desaparecer porque este é o nosso verdadeiro destino e nossa única certeza. Porém, algum outro rosto anônimo vai ocupar imediatamente o nosso lugar nesta multidão, e ela, a multidão, será eterna como as cidades.

Conferencista 1 e 2 - Falar das cidades abandonadas é falar menos delas mesmas e mais dos homens, das mulheres, das crianças, dos pássaros, dos cachorros, dos ratos, das baratas, de todos os seres que animam estas formas. Os seres vivos existem para as cidades como o sangue é para as artérias, como a seiva é para o tronco, como a água é para a terra. A vida das cidades é a vida dos seres: seus gostos, seus cheiros, seus rostos, seus paladares, seus excrementos, suas palavras, seu lixo, seu dejetos, seus desejos, sua loucura, suas revoltas ou sua submissão... A minha fala é feita dos retalhos das palavras desta gente. Minha breve arquitetura é feita do hálito do eremita que se isolou nas montanhas, aquele que saindo da grande metrópole futurista buscou a comunhão natural com a floresta e levou consigo apenas suas lembranças do futuro e sua vergonha cidadina; e o outro que arrumou nas costas seus andrajos, e com a família distribuída em cada lado, abandonou a terra seca e castigada para buscar longe o seu sustento e a solidão povoada; aquele que jamais chegou verdadeiramente a lugar algum porque sempre esteve no caminho; o que foi para o norte fugindo de si mesmo e encontrou sua estranha cidadania e aquele que ficou para ser a nossa testemunha.

Entrego a todos meus caros ouvintes deste encontro o que recolhi e o que me lembro de lugares e pessoas tão diversas nesta procissão de sonhos, se a Arquitetura não for feita desta matéria, do que será então? “*Urbe et orbi*”.

CENA 2 - AS CIDADES - ILHA

(Esta cena deverá ser distribuída entre os vários atores como conferencistas diversos, cada qual com as suas características.)

CONFERENCISTA(S) - Prezada audiência, amável e distinto público, *madames*, *monsieurs et mademoiselles*, *ladies and gentlemen*, *señoras y señores*, *meinen Damen und Herren*. Dando prosseguimento à nossa programação, cumpre-nos agora a feliz tarefa de falar sobre esta prodigiosa criação humana, a construção das Cidades-Ilha. Entretanto, em primeiro lugar, gostaríamos de agradecer a perfeita colaboração que temos recebido de todos os presentes para o pleno e total desenvolvimento de nossa *XXX World Conference about Cities*. Muitas vezes a urbana passividade com a qual todos vocês nos brindam é absolutamente necessária para que se possam tocar nos temas... Como eu diria? Temas... Como eu poderia dizer sem que pudesse constrangê-los? Sim! Temas tão íntimos e viscerais.

Por outro lado, percebemos pequenas palpitações nos olhares, sorrisos silentes e displicentes quase imperceptíveis, que escapariam a outros olhares menos atentos e menos treinados, exceto aos nossos. Noutros momentos, involuntárias comichões de braços e pernas escapam à vigilância da razão. E mesmo mãos que quase se atrevem a erguer-se no ar. Todos estes sintomas que se desenham no corpo dos presentes, emitem mensagens subliminares às quais perfeitamente entendemos e quase concordamos. Devemos confessar que esta passividade humana é algo que nos encanta. A todos nós, conferencistas privilegiados que em nome da vida cidadina temos feito das fibras de nossos pobres e condicionados corpos a energia e a oportunidade de comunhão com os olhares e pensamentos produzidos este encontro. *In this meeting. Dans cette rendezvous. In questo incontro*. Encontro este de nossas vãs existências. Afinal, sem esta admirável passividade da raça humana seria impossível construir a moderna vida urbana na qual estamos imersos e felizes. E se, por outro lado, percebemos as pequenas cenas do ensaio de uma revolta, seja do instinto ou da natureza humana mais primitiva, logo esta revolta é pacificada, cedendo à razão soberana pela qual o homem construiu imensas e inacreditáveis utopias das cidades-Ilha, como: o senso comum, a coletividade, a representação democrática do povo, pelo povo e para o povo, o capitalismo global, as políticas públicas e o pensamento científico.

Ai de nós, pobres mortais, se não fosse o pensamento científico e seus maravilhosos representantes distribuídos em academias espalhadas pelo mundo, nos mais distantes rincões do planeta. Ai de nós, se não fosse essa forma de organizar o pensamento em prateleiras com plaquinhas. Ai de nós, se não fosse essa forma sobre-humana de engarrafar ideias e conceitos em recipientes de plástico e isopor para eternizá-las nas estantes da memória da civilização humana. Ah! Sim, sim! Senhores e senhoras. É hora de reconhecê-lo: o pensamento científico, caros ouvintes, é a salvação do homem comum e também da casta intocável dos professores universitários. Ah! Academia! Quanta ignorância está produzida em tão encantadoras palavras. Quanta inutilidade versada e prosaica. Quanta verbosidade inculta e bela se ergueu de sua arrogante arquitetura. Arquitetura acadêmica, arrebatadora, decorada de pedante desvario e senilidade precoce.

Todas as cidades modernas do mundo possuem contigo uma dívida de honra. Toda a urbe planetária deve tributos imensuráveis a ti por suas existências. Nossa bestial alienação, a eficiência dos nossos métodos de pensamento e o desapego pelo mundo físico possui uma dívida secular com a Academia. Esta conferência das cidades-ilha é dedicada às Academias de todo o mundo por sua "autoridade", sua "*auctoritas*", na construção do progresso da humanidade.

E sem desviar-nos de nosso tema, data vênica, devemos declarar que as cidades-ilha são a metáfora perfeita da existência humana, estas cidades são por si mesmas a prova cabal de que nós também nos constituímos como ilhas. Resumindo: cidades-ilha e seres-ilha se harmonizando em uma relação simbiótica e solidária. Qual a cidade do mundo que irá satisfazer a fome secreta de cada coração urbano como a criança que será totalmente feliz quando possuir o último brinquedo? A vida nas cidades-ilha é a nossa mais íntima resposta. As cidades-ilha constroem pontes em direção ao continente, a outras ilhas, ou ao limite do horizonte; seres humanos igualmente constroem pontes, reais ou imaginárias, visíveis ou invisíveis, na direção de outros seres, na direção de grupos, ou mesmo para o infinito, buscando o elo perfeito. As cidades-

ilha, ao menos temporariamente, resolveram o problema do destino do homem-ilha, adiando *ad infinitum* as suas verdadeiras exigências. E como? Perguntamos-nos. Construindo maravilhosos e modernos templos de desejos nos quais você despejará todas as suas preocupações mundanas e existenciais. Assim, você mesmo meu caro congressista aqui presente, você vai ao supermercado ou a qualquer outro templo do consumo moderno, como um *shopping* ou uma igreja, e desenfreadamente seu olhar busca a satisfação de suas exigências e o desejo de ter todas as coisas te assalta como um trem em descarrilo, mas existe um freio a este desejo. Sim! A natureza humana na sua perfeição divina te oferece um mecanismo de defesa a estes apelos urbanos. E qual é este freio? A falta de dinheiro! Homens-ilhas e cidades-ilha resistem a todas estas exigências constitutivas e induzidas pela absoluta falta de capital. Não há ainda outro mecanismo disponível, embora avançados estudos acadêmicos venham sendo desenvolvidos por pós-pós-pós-doutores que nos asseguram dos seus confortáveis e assépticos gabinetes, que nos será oferecida uma solução em breve. A solução final a esta fatalidade das cidades-ilha. Haverá o dia em que as exigências fundamentais dos corações dos homens-ilhas serão plenamente e totalmente satisfeitas pelas cidades-ilha.

Fiquem atentos à realidade caríssimos congressistas, não se desviem dela. “É preciso estar atento e forte!” Pois um dia todos os nossos desejos serão também as nossas necessidades. E homens e cidades viverão para sempre uma felicidade recíproca como a ilha de Utopia.

CENA 3 - A CIDADE IMÓVEL

O Homem Imóvel - Prezados senhores e prezadas senhores, estou aqui neste momento para falar-lhes das cidades, o que era de se esperar estando todos nós nesta Conferência. Poderia falar de cidades de muitos e variados tipos, as imaginárias, as cidades delgadas, as marítimas, até mesmo de cidades invisíveis, poderia discorrer durante muito tempo sobre estas urbanizações comuns que cresceram sem parques, calçadas para pedestres, praças, centros comunitários, enfim, sem lugares para a convivência. Mas tudo isto seria fácil, fácil demais.

Desta forma, preferi apresentar um paradoxo, uma controversa cidade que nenhum mapa poderá registrar, nenhum substantivo poderá nomear, nenhuma lenda poderá conter. A cidade que vos apresento, senhoras e senhores, é um prodígio de nosso tempo, uma extravagância e um triunfo da super-modernidade: a cidade imóvel!

(No telão de fundo, cenas gravadas na seguinte ordem: primeiro a natureza, depois o cultivo e a interferência humana, depois as grandes mudanças urbanas, e o resultado destas interferências; imagens urbanas com a sua rapidez típica. Aviões, foguetes, satélites, trens, metrô, tudo que represente velocidade.)

(Aos poucos entra de um lado um homem e do outro se vê uma cadeira de rodas iluminada fracamente, na cadeira um tablet aceso. Logo depois vão chegando pelo menos três atores em suas cadeiras de rodas, eles vão formar o Coro. Toda esta cena pretende contrapor a mobilidade moderna tecnológica e a imobilidade humana que se manifesta como náusea da informação, paralisia mental, inércia física e intelectual e, por fim, imobilidade física, solidão e silêncio. Ao final da cena o homem senta-se na cadeira de rodas e imóvel digita seu texto no tablet que aparece no telão.)

O Homem Imóvel - Quanto maior é a velocidade do mundo, mais fácil alcançamos os lugares mais remotos do planeta. Entretanto, as ruas próximas a nós foram se tornando cada dia mais perigosas.

(Entra em cena o Coro e rapidamente percorre o espaço ao redor do Homem Imóvel com suas cadeiras de roda - um pode estar inicialmente numa bicicleta).

O Homem Imóvel - Pode parecer uma conquista contraditória? Mas não é. Acreditem-me. É que este sistema tornou-se com o passar do tempo obsoleto para os automóveis com seus motores velozes que hoje enchem avenidas suntuosas e modernas que se transformaram em infernal paralisia.

Coro - As cidades não existem para as pessoas, elas foram criadas para os desejos, o consumo e as máquinas.

O Homem Imóvel - Estão estas pessoas certas? E quem são? De onde saíram?

Coro - Estamos aqui para ouvi-lo. E também para aconselhá-lo. Somos como eles, vimos de onde vieram, somos feito da mesma matéria de que eles são feitos. Somos a sua consciência e a deles. Vimos para escutar-te e também para dizer algumas palavras. Ai de nós, sem conta são nossos sofrimentos!

A cidade sem dúvida perece, uma nova peste se abate sem quem nos vele e sem uma única lágrima, jazem corpos pelas calçadas e pelas mais diversos recantos. Somos

teus pensamentos. Assim estaremos aqui presentes. Pois, continue e estaremos aqui ouvintes atentos.

O Homem Imóvel - Antes eu ia pelas ruas caminhando distraidamente e fuçava nos mercados e tendas casuais. Depois a minha bicicleta ficou enferrujada e não havia mais espaços para ela. O carro substituiu a bicicleta e com ele pude chegar a qualquer lugar da cidade. Aos mais imprevistos e aos mais óbvios lugares.

Se você perguntasse um século atrás aos habitantes daqui porque eles iam ao centro da cidade, eles com certeza responderiam: para comprar.

Coro - Comprar: ato de satisfação de um desejo, de um impulso ou de uma necessidade.

O Homem Imóvel - Para comprar um excesso...

Coro - Um vestido novo para se apresentar ao amado, um par de sapatos, assim aposentaria os gastos, uma roupa para o bebê que vai nascer, *baguetes*, jóias, uma peça de tecido, um paletó, uma novidade tecnológica vinda diretamente do futuro. O mundo a um toque. A linguagem.

O Homem Imóvel - O excesso de tempo, o excesso de velocidade, o excesso dos desejos.

Coro - Então os habitantes desta cidade já não vão ao centro?

O Homem Imóvel - Talvez sim, talvez não. Mas se hoje você repetisse esta mesma pergunta para os habitantes, haveria uma só resposta.

Coro - Eles iriam ao centro da cidade movidos pelo desejo.

O Homem Imóvel - Sim.

Coro - Sim.

O Homem Imóvel - Mas desejo de quê? Ninguém

depende mais de lugar algum para se abastecer. Menos ainda de locais públicos.

(Coro cochicha ruidosa e incompreensivelmente entre os componentes)

O Homem Imóvel - Não é uma ironia que possamos ir aos lugares mais distantes e escondidos do mundo de forma cada vez mais rápida e nos seja perigoso ir até à esquina ? Na nossa rua?

Coro - Não há tempo perdido. *Time is Money!* Tudo está mais veloz, por isto estamos atrasados desde que nascemos.

O Homem Imóvel - Sim, é isso, estamos em dívida com o futuro vivendo em lugares que não são lugares de verdade.

Coro - Esquece o passado e vive o seu tempo. O futuro a ninguém pertence.

O Homem Imóvel - O meu futuro é a soma de todos estes agoras.

Coro - Venha Homem, te convidamos a viver um novo tempo.

O Homem Imóvel - Eu só sairia daqui para ir ao centro ou qualquer outro lugar desta imensa cidade pelo desejo. Apenas pelo desejo eu poderia me mover... A minha mente poderia se mover, meus pés poderiam se mexer passo a passo... Por apenas um desejo... Preciso desejar... Mas o quê?

Coro - Todos os lugares estão ocupados de pessoas desejosas. Ninguém em sã consciência pode abdicar do desejo.

O Homem Imóvel - Abdicar, exatamente! Esta é uma palavra definitivamente moderna, aliás hiper-moderna. Quero anunciar aos senhores desta audiência e também aos senhores (para o Coro) que o meu desejo é justamente abdicar do desejo. E com isso eliminar a escolha, a decisão, a busca. O mundo a um clique não é assim?

Coro - você está muito só. Precisa de companhia.

O Homem Imóvel - Nossas cidades criaram formas de solidão muito novas. Corro numa velocidade alucinante, e se sobrevivo a ela, permaneço no mesmo ponto de partida.

Imagino uma vida sem limites e vejo por entre tantas revoluções tecnológicas o mundo a um toque, e não consigo tocar nem a mim mesmo.

Para fingir que não estamos sós, recorremos ao disfarce, enfim ao teatro e à representação de um mundo. Vejamos: ligamos o carro.

(Coro faz o ruído do carro)

O Homem Imóvel - antes de sair pegamos a carteira, vemos se ali estão os cartões de crédito, as contas a serem pagas,. Saímos de casa e paramos no posto.

Coro - completa?

O Homem Imóvel - sim,

Coro - Gasolina ou álcool ?

O Homem Imóvel - gasolina.

Coro - comum ou aditivada ?

O Homem Imóvel - Comum.

Coro - Crédito ou débito

O Homem Imóvel - débito.

Coro - Sua via,

O Homem Imóvel - obrigado.

Coro – Obrigado.

O Homem Imóvel - Viram? Completa sim gasolina ou álcool comum débito sua via obrigado, obrigado. Expressões que serão repetidas hoje e amanhã, com aquele rapaz com farda cinza ou poderá ser outro, outra... que importa? Não irei perceber. Irei ligar o som do carro e escutar a canção predileta, ou ouvir a rádio com as notícias do país e do mundo, o celular em algum momento irá tocar...irá tocar que eu sei...vai tocar...

Coro - (cantando como um ringtone) “Eu quero tchu, eu quero tcha! Eu quero tchu thca thca tchu” (O Homem Imóvel mostra sua satisfação)

O Homem Imóvel - Alô. Sim. Dormi cedo. Foi? Não sabia. É amanhã, ainda não li o e-mail. Espera. Tem um guarda. Passou. Miséria: está tudo engarrafado. Tudo parado! Talvez. É, vamos ver... Também te amo.

Coro – (grande suspiro) Ah!...

O Homem Imóvel - Talvez também te amo! Amanhã tudo engarrafado. Sim dormi engarrafado. Espera um guarda e-mail... Ainda não li o outdoor.

Coro - Compre, aproveite a oportunidade, últimas semanas, último dias, só até sábado, a partir de dezembro.

O Homem Imóvel - Havia algo marcado para hoje, mas me esqueci.

Coro - Sua graduação por 99,90 mensais.

O Homem Imóvel - Tenho que comprar o modelo mais novo.

Coro - Compre e venda seu imóvel voando.

O Homem Imóvel - Vende-se esta área.

Coro - Venha viver no melhor bairro da cidade. Uma cidade toda planejada.

O Homem Imóvel - Uma vida toda planejada

Coro - Só amanhã, em condições especiais de parcelamento.

O Homem Imóvel - Esqueci de comprar meu sonífero!

Coro - Simples assim: chegou o litrão!

O Homem Imóvel - Onde está a minha agenda?

Coro - Isto é 5G.

O Homem Imóvel - Viver sem fronteiras.

Coro - *Creative technologie. All inclusive. Das auto. Go further.*

O Homem Imóvel - Terra de todos nós.

Coro - Em breve. Aguarde mais um lançamento.

O Homem Imóvel - Cuide bem de você.

Coro - Direto da fábrica.

O Homem Imóvel - Sem consumo o tráfico para.

Coro - Liquida tudo em até 24 vezes sem entrada.

O Homem Imóvel - Sem consumo o tráfico para.

Coro - Valor promocional. Compre já!

O Homem Imóvel - O *crack* é caixão ou cadeia.

Coro - Agora tem, tem , tem...

O Homem Imóvel - Seminário Internacional sobre Mobilidade urbana

Coro - O carro se encaixa na sua vida. Vá em frente!

O Homem Imóvel - Por um Carnaval sustentável.

Coro - Tudo a preço de custo.

O Homem Imóvel - Ah! Chega! É isso todos os dias. Todo dia a mesma estrada

Coro - (pedindo silêncio) Psiu...

O Homem Imóvel - As distâncias foram ficando cada vez mais curtas e nós fomos ficando cada vez mais perdidos... Espalhados por aí, como as mensagens dos *outdoors*, executando atos que nos põe na interface com outros sem que deixemos por um minuto de estar a sós. O carro está abandonado na garagem.

Coro – tic tac.. tic tac ... xi...

O Homem Imóvel - A cidade é uma corrida de obstáculos para pódio nenhum, o prêmio não nos espera, o prêmio é a quimera de uma vida que inexistente. Me escutem: eu não decidi pela imobilidade, ela foi uma consequência, um fim inevitável, um destino do qual não pude escapar. Primeiro eu decidi deixar de ir ao centro para fazer compras, de início por falta de vontade, depois por absoluta inutilidade. Afinal eu não posso comprar tudo daqui mesmo?

Coro - O mundo em um toque...

O Homem Imóvel - Estão vendo? Não é assim? Depois que descartei o carro estabeleci uma vida autônoma, daqui de dentro, através desta minúscula janela para o mundo lá fora. Deixei de estar submetido à ordem do caos.

Coro - “estar submetido à ordem do caos.” Muito bonito isso!

O Homem Imóvel - Parei de circular em silêncio por ambientes artificiais escolhendo legumes e caixas, fingindo que decido o que escolho e consultando etiquetas que uma máquina lê para mim.

Coro - O mundo em suas mãos.

O Homem Imóvel - Eu finalmente sem fronteiras. As pernas adaptaram-se à inatividade, decidi então pelo conforto desta maravilhosa invenção: uma cadeira sobre rodas. Não finjo mais que estou em movimento. Abandonei a representação. Entenderam?

Coro – Sim, estamos te escutando.

O Homem Imóvel - Sentei-me nela tomado de uma decisão serena e uma firme quietude. Agora sobrevivo sem sobressaltos, sem a cidade e suas armadilhas, não há mais o lado de dentro e o lado de fora. E foi exatamente neste momento que vocês chegaram e vi que estava certo, era o futuro que se revelava. O mundo tornou-se uma idéia em movimento na tela (com o tablet nas mãos), e paralisada na minha mente. Estou integrado na companhia de meus iguais. Podem me levar, sei que vieram para isso, me acompanhem para a cidade que não existe.

(O Homem Imóvel sai de cena, acompanhado do Coro)

CENA 4 : CLAUSURA – GLAMOUR

(Num telão aparece a tradução do texto revelando que os falsos cognatos dão um sentido diferente ao percebido pelo público devidos aos significantes sonoros. Ator manequim faz o discurso do político sem texto ao fundo).

Conferencista Francesa - *Dans ma ville avec mes garis je regarde l' horizon sans fin. Ah, dans ma ville on ne fait jamais rien, on se dore au soleil qui nous caresse, car ma ville est la terre de la paresse. Parmi les cocotiers je peut arracher la noix de coco et boire le délicieux liquide de coco. Ma ville est parfaite pourtant il y a des quelques chose que se rampe sur le sol. Oui, vraiment je peux sentir la misère...je peux sentir une prise en main sur mon cou. J'ai mal au cou. Je me sens une corde autour de mon cou. Qui se passe ? Qui sont ces étrangers dans mon paysage ? Ils viennent dans ma direction. Ils sont plus proches ! Maintenant, je peux entendre leurs chuchotements. Ils chuchotent beaucoup. Ils ont toujours chuchota. Elle chuchota ici. Il aussi chuchota a la bas. Si je chuchotasse comme ils, je pouvaient les comprendre. Oui, je peux comprendre tout ce qu'ils chuchotent !*

Ils disent que les villes sont cachés... cachés... Ma ville est caché. Et le bonheur est invisible !

Dans ma ville. Ah, comme on est bien !

CENA 4 - A CIDADE PERFEITA

I

Não, não quero um país. Nunca te disse que queria um lugar ou um plano, ou ainda uma razão. A mim bastaria uma vila pra te amar distraído e o bolso cheio de ilusões perdidas pra ir a lugar algum. Nas ruas de areia desta vila num planalto central qualquer levaríamos os nossos filhos não-nascidos pra passear, pois não os deixaríamos esquecidos em frascos dentro de algum armário; os levaríamos para o passeio em cidades invisíveis como espermatozoides vencidos do futuro de outrora, e ainda assim seriam pelo menos os filhos de nossas pupilas, alimentados de rapadura e diet coke. E ficaríamos nesta vila para sempre, pés no chão, cabelo de brisas, porque as cidades ficaram invisíveis a nossos olhares e aqui na vila haveriam carinhos distraídos nos espreitando a cada vista.

II

As cidades agora são apenas recordações, por isso as vemos, mas são invisíveis ao nosso coração. Nossas cidades não são compostas mais de medidas e nem das relações entre estas medidas e nós. Nossas cidades são feitas de acontecimentos, de desejos, de aflições. Elas vivem apenas no presente porque sabem que um dia serão destruídas. Por isso elas não contam o seu passado, donzelas enrugadas, elas apenas o revelam a nós. Assim se seguimos teimosamente na nossa obsessão de preencher as vielas, becos e avenidas iremos apenas tornar a ilusão de ontem como a notícia esquecida de hoje. As cidades são apenas hotéis de acontecimentos sem nenhuma importância para nós..

III

Elas estão lá, nós é que não as vemos. Não? Não! Mas qual é o tipo de cegueira que não nos permite ver as cidades como elas verdadeiramente são? Há cidades que mesmo deixando de existir fisicamente, jamais serão esquecidas. Elas são as cidades da memória. Pompéia e seus vestígios, Latacunga soterrada pelo vulcão Cotopaxi muitas vezes, Alexandria e todas as suas paixões submersa, a perda Eldorado, a cidade de Pedro Páramo, Babilônia e seus jardins suspensos, Macondo e as borboletas, a vila sem nome da ilha de Utopia. Quanto silêncio foi preciso para erigir estas cidades em nossa memória. Quantos olhares trocados, quantas orgias imaginadas, degolas e carícias não realizadas, fantasias inexplicáveis, quanto de imaginação e de sonho caiu as paredes da urbe? Este é o seu verdadeiro sangue que drena as suas artérias. A cidade entreolha-se nos mais débeis desejos sem palavras. Este é o seu verdadeiro sistema circulatório fora das vias asfaltadas. Assim a cidade finge que dorme. E fingindo dormir nos engana porque se há na ideia da cidade uma fraude a nossos sentidos. Não existe cidade sem engano.

IV

Quando o grande e suntuoso imperador Kublai Kahn pediu a Marco Pólo que lhe desse conta da existência de todas as cidades de seu quase interminável império, o viajante se pôs noite e dia sem parar a narrar ao grande Kahn tudo que havia visto e vivido nas cidades nas quais esteve. Foram narrativas em trilhas inimagináveis que os ouvidos do grande Kahn receberam da boca de Marco Pólo. Na verdade menos da boca e mais dos olhares, gestos, movimentos e expressões do viajante o Grande Kahn construiu na sua mente as cidades de seu domínio. Ainda diria mesmo dos objetos amealhados das mais variadas direções, que compunham o grande painel das cidades do império e que escapavam dos inúmeros bultos e cestos trazidos por Polo para o imperador. Objetos estes que eram depositados com grande ênfase pelo narrador no tapete da vasta sala do trono. Naquelas narrativas fantásticas haviam cidades utópicas, cidades fantasmas, cidades móveis, oblíquas, delgadas, ocultas, contínuas, invisíveis. Pode-se dizer que esta foi a primeira grande conferência sobre as cidades.

Ao final daquela épica narrativa, o Grande Kahn convidou seus mais prestigiados e famosos arquitetos e propôs a criação de uma grande cidade com todos os quilates da perfeição. Entretanto ao ouvir as histórias do grande viajante os arquitetos propuseram que o próprio Kahn com sua imensa sabedoria imaginasse a sua urbe perfeita e que Marco Pólo reunisse o que de melhor viu para esta empreitada. Porém, a cidade imaginada, a cidade narrada, mesmo a cidade visitada, jamais seria a mesma vista de dentro. Das cidades da imaginação não se escapa porque a uma cidade imaginada jamais retornaremos posto que delas será impossível partir. E o Grande Kahn descobriu com imensa tristeza que a sua cidade perfeita seguiria invisível até que o Homem estivesse extraído de todas as cidades, porque neste momento o Homem poderia contemplar a cidade perfeita. A Cidade invisível. A Cidade ausente. A cidade oca de sua existência.

SAIDEIRA CULTURAL

Por. Vânia Abreu.

Quem nos escuta hoje?

Quem nos vê, nos lê, nos assiste, nos “entende”?

Sabe nos ver?

Quem é o público de hoje?

Será pretensão do criador exigir que seu receptor deva ter mais instrumentos para entrar em contato com a sua obra?

Que instrumentos serão esses?

Temos que criar obras e nivelar seu conteúdo e formas “por baixo” ou por ideias originais?

Como um público, plateia ou indivíduo deve estar ou ser?

Existe um ser e estar precisamente correto?

O que acontece ou deveria acontecer efetivamente entre uma obra e o público?

É para ser medido? Como?

Ainda que os significados sejam pessoais, ainda que nada busque a pretensão de ser lido unicamente por todos, ainda que cada artista e/ou cada criador deva construir seu público para si mesmo, há sim uma “apuração” para ser um melhor público. Como disse Bibi Ferreira uma vez: “_ Plateia também tem que ter talento”, tem que saber estar, ser, ver, sentir, tem que saber se perguntar. E talento nesse caso é um instrumento, não é um dom mágico, que se nasceu há, se não desista.

Nossos sentidos podem ser e já foram apurados, éramos muito mais “bicho”. Ainda somos muito; ainda há muitos de nós próximos do instinto mais primitivo para apreciar.

“Embrutecer-se é um crime” disse Shakespeare.

E o público hoje está embrutecido como plateia, como espectador, como indivíduo. Como “cidadão”, a maioria precisa de leis rígidas para conviver e pouco usa de consciência ou reflexão. Como plateia, a maioria só responde a gritos, se entedia facilmente, quer rir o tempo todo, está treinada para levantar as mãos, tirar pés do chão, não olhar para o palco. Está sendo e foi treinada para não fazer silêncio e para não saber observar por si mesma, precisa de legendas. Não gosta de delicadezas, as considera quase frescuras, luxos da “elite”. É arrogante em direitos de consumidor e se enxerga assim, e estende suas queixas a tudo sem a percepção de limites dos valores que não podem ser comprados e não quer experimentar mais nada que não seja o que ela já conhece.

Há um jeito de ser e estar não somente pelas convenções, mas essencialmente pelo que cada lugar pode e se propõe a expor, a ser e a ser vivido. Não vamos a um museu para dançar, vamos em busca de algo para interagir primeiramente pelos olhos. Há de se ir com predisposição para ver em silêncio, calçar sapatos que não façam barulho ao caminhar, caminhar e viajar quase que invisível por corredores, e ao longo do percurso reunir imagens e organizá-las depois, cada um a sua maneira. Assim como vamos a um show para dançar que nos faz pensar em calçar sapatos confortáveis e roupas leves. Há disposições e condições para ser, estar e viver situações diversas.

Para sermos um melhor público há necessidade de termos um estado de espírito mais propício que provem muitas vezes da curiosidade, que precede de um desejo e uma “pequena” preparação para saber estar.

Para sermos um melhor público deve haver instrumentos e ter havido construções que passam desde um repertório para julgar, à educação formal de boa qualidade. Para sermos e termos um melhor público deve haver uma boa imprensa inteligente e livre, que informe com clareza e imparcialidade. Deve haver uma crítica preparada para nos fornecer reflexão e pontuar sobre as técnicas inseridas, símbolos e belezas, colaborando para o entendimento do valor da obra e/ou do talento do artista inserido no tempo. Então há mesmo um percurso a ser feito pelo indivíduo, pela sociedade e pelo Estado para se formar, cobrar e fornecer condições para a formação de plateias. Papel também dos produtores e agentes culturais e dos próprios artistas.

Plateias para diferentes expressões, formas e afins, escolhas.

E para que serve ser um melhor espectador, se na medida de valores da contemporaneidade o espectador deve ser mesmo só um melhor consumidor? O que se estimula hoje são somente os “clientes fidelidade”, para os quais é preciso fazer algo que ele espera, oferecer mais do mesmo, surpreender com a mesma surpresa. É fundamental oferecer o que ele quer ver e sentir. Muitos acreditam que ser artista hoje é adivinhar e fazer o que o público espera dele. Este é o mercado, que também influencia quem pensa que não cria para ele.

Nem tudo é arte, nem toda arte nos toca, nem tudo que nos toca é arte.

Diversão não precisa de reflexão, mas tem que ser bem feita e não precisa ser vulgar. Diversão pode e deve ser muito inteligente e rica em beleza.

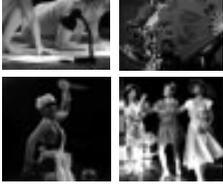
Saber se calar, saber ouvir, saber sorrir, saber bater palmas, saber ver, saber a hora de dançar, saber ler, assistir, saber se perguntar, saber apreciar. Saber viver cada momento de forma inesquecível, não é isso que todos nós buscamos?

Por isso a arte e a cultura são fundamentais para o homem, elas conjugam qualitativamente o processo civilizatório e de humanização junto ao prazer, com a emoção que nos faz sentir vivos, que não nascemos para sobreviver somente.

Só teremos “melhores plateias” quando tivermos melhores artistas?

Ou só teremos melhores artistas quando tivermos melhores plateias?

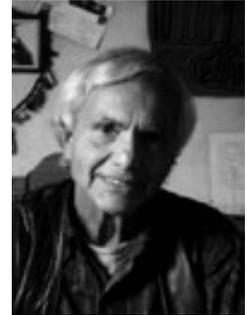
Só existe sociedade civilizada onde há consumo de arte com conteúdo.



Colaboradores

Eugenio Barba. (Brindisi, Italia)

Formado em Literatura Francesa e Norueguesa e Historia das Religiões pela Universidade de Oslo. Inicia seus estudos na Escola Teatral de Varsovia a qual abandona para trabalhar num pequeno teatro experimental em Opole sob o comando do jovem e desconhecido diretor Jersey Grotowski e do famoso crítico Ludvik Flaszen. Viaja pela Europa para difundir o trabalho de Grotowski e faz estadia de três meses no sul da Índia para estudar Kathakali. Funda em Oslo em 1964 o Odin Teatret. Dois anos depois emigra com seu teatro para Dinamarca, para a pequena cidade de Holstebro. No ano 1979 funda a ISTA (International School of Theatre Anthropology) e, em 2002, o CTLS (Centre for Theatre Laboratory Studies). Entre os artistas que marcaram profundamente a historia do teatro da segunda metade do século XX, Eugenio Barba é o único que trabalhou e que ainda hoje trabalha de forma inovadora em todos os campos da cultura teatral: a criação artística; a transmissão das técnicas e do saber profissional; a pesquisa sobre a memoria histórica; a investigação científica; o uso do teatro no contexto social, como instrumento transcultural para ativar relações entre grupos sociais e etnias diversas. O legado de Eugenio Barba, o ultimo reformador teatral do século XX, é imenso. Ultrapassa as geografias e as culturas teatrais, e o que as fundamenta. Ultrapassa o próprio teatro como território de investigação do humano, como espaço para a construção de relações e como lugar para a reinvenção da realidade.



Adys González de la Rosa. (Villa Clara, Cuba)

Licenciada em Letras. Editora de Edições Alarcos (La Habana, Cuba) onde tem editorado mais de trinta títulos de reconhecidos investigadores, críticos e dramaturgos. Tem participado em inumeros eventos teatrais na Europa e em América. Coordenadora do CICRIT (Círculo Internacional Itinerante de Crítica Teatral) que teve sua primeira sessão em Quito (2007) e a segunda em Buenos Aires (2008), com críticos de teatro, pesquisadores, académicos e jornalistas de Argentina, Cuba, Ecuador, España, Uruguay e Venezuela. Na atualidade trabalha no INTeatro (Editorial do Instituto Nacional do Teatro em Argentina), além de colaborar com as revistas “*Picadero*”, “*Suplemento Ñ*” e o “*Suplemento Espectáculos de Clarín*” no qual tem publicado entrevistas, notas a autores, resenhas de livros e críticas de espetáculos.



Juan José Santillán. (Santiago del Estero, Argentina)

Formado em Jornalismo e Letras na Universidade Nacional de La Plata, Argentina. É redator e crítico da coluna de teatro no “*Suplemento de Espectáculos de Clarín*” e colabora no *Suplemento Cultural Ñ*, na Revista *Picadero* do Instituto Nacional de Teatro, em *Conjunto* de casa de las Américas (Cuba) e *Tablas* (Cuba). É corresponsal em Buenos Aires da Revista *Hamlet* (Barcelona). Colaborou para a Revista *Funámbulos* e *Teatro al Sur*. É integrante e coordenador do CICRIT-Círculo Internacional Itinerante de Crítica Teatral. No ano 2007 trabalhou como dramaturgo e assistente de direção na Cia. El Muererero Teatro com a obra *Prometeo, Hasta el cuello*. Este espetáculo integrou a programação nacional do VII Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA). Em 2009 apresentou como diretor e dramaturgo *Atlántica Sara* no ciclo “*Panorama en Work in Progress*” organizado pelo Centro Cultural Ricardo Rojas (Universidade de Buenos Aires - UBA). O espetáculo abriu o ciclo Óperas Primas em 2010. Tem participado de inumeros eventos teatrais na Europa e em América.



Luis Alberto Alonso. (Villa Clara, Cuba)

Formado na Escola Nacional de Arte, cursou estudos no Instituto Superior de Arte de Havana, Cuba. Foi integrante de Teatro Buendia, uma das companhias teatrais cubanas mais importantes de America Latina e o Caribe. Residente no Brasil desde o ano 2003 é fundador do grupo Oco Teatro Laboratório, criou o Festival LatinoAmericano de Teatro da Bahia –FilteBahia e o Núcleo de Laboratórios Teatrais do Nordeste –Norstea. Faz parte da equipe de organizadores da Coleção Dramaturgia LatinoAmericana e dirige a Coleção Teoria Teatral LatinoAmericana. Editor da Revista Boca de Cena tem publicações em importantes revistas como Artex (Espanha) e colaborador de outras revistas especializadas de teatro. Tem ministrado cursos, participado como ator e diretor e como palestrante em Festivais de Dinamarca, Santo Domingo, Espanha, Itália, Austria, Alemanha, Grécia, Peru, Equador e Estados Unidos. Atualmente cursa Letras com Inglês na Universidade Estadual da Bahia. Tradutor de Literatura Dramática e do livro Cenários Liminares (Teatro, Performance e Política). É membro permanente do grupo internacional de pesquisa e pedagogia teatral Ponte dos Ventos (Vindenes Bro), dedicado à investigação e trabalho do ator, dirigido por Iben Nagel Rasmussen, atriz fundadora do Odin Teatret.



Claudio Machado. (Salvador, Bahia)

Graduado em Artes Cênicas pela UFBA. Desde 2001 atua em Salvador como ator, dançarino, figurinista e cenógrafo em diversos espetáculos. Membro fundador do Vilavox, criado em 2001, pela primeira vez, ao longo dos 11 anos em que esteve como ator e produtor, dirigiu um espetáculo do grupo: O Segredo da Arca de Trancoso – vencedor do Prêmio Procultura 2010 – que realizou premiere internacional em Frankfurt – Alemanha em 2012, estreou Nacionalmente no Festival Latino Americano de Teatro – FILTE ano V e foi vencedor do Prêmio Braskem de Teatro 2012 como melhor espetáculo infanto-juvenil. Em 2008, criou em parceria com a diretora e atriz Jacyan Castilho, o Groove Estúdio Teatral, com o qual estreou, como ator-encenador, em 2009 no solo “A canoa” e dirigiu em 2010 “A cela”, solo com J.Castilho vencedor do Prêmio Myriam Muniz/ FUNARTE - 2009. Outros trabalhos realizados; “Papagaio” (2010) direção de Felipe Assis; “Batata!” e “Chua” com o grupo Dimenti (2009); Curta “E aí, irmão!” (2007) do diretor Pedro Léo; clipe Copiraite (2010) – Igor Souto. “A Lupa” do coreógrafo Jorge Alencar e “Paredes Cegas” – Jussara Miranda / Ateliê de Coreógrafos Brasileiros ano IV-2005 e V-2006; e solo “Ex-passo”, coreografado por Líria Morays (2009).



Poliana Nunes Santos de Carvalho. (Vitória da Conquista, Bahia)

Poliana Nunes é Atriz, Professora de Teatro e Produtora Cultural. Licenciada em Teatro (UFBA). Integra o Grupo de Teatro Finos Trapos (2003-2013...), desenvolvendo atividades nas frentes de trabalho de Atuação, Criação e Formatação de Projetos, Elementos do Espetáculo, Formação, Produção Executiva e Assessoria de Comunicação. Mestranda em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA, sua pesquisa de Mestrado discorre sobre aspectos da Gestão Cultural no âmbito dos Grupos Artísticos Galpão (MG) e Bando de Teatro Olodum (BA), como cada um dos grupos envolvidos na pesquisa desenvolve os seus processos administrativos em seus diferentes contextos de atuação, considerando as especificidades de sua linguagem, técnicas e o espaço geográfico no qual atuam e desenvolvem seu histórico enquanto Instituição.



Francisco André Sousa Lima. (Vitória da Conquista, Bahia)

Natural de Vitória da Conquista-BA, Francisco André é licenciado em Teatro pela Universidade Federal da Bahia (2008). Atualmente é aluno do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA (2012) e membro corporativo do Grupo de Teatro Finos Trapos (BA). Tem experiência na área das Artes Cênicas como ator, professor de teatro, dramaturgo e diretor. Pelo seu trabalho como ator no fino-espetáculo de repertório “AUTO DA GAMELA”, já recebeu indicação ao Prêmio Braskem de Teatro (2007). É autor do livro “Oficínio Finos Trapos: Formação, Processo Colaborativo e Interiorização do Teatro Baiano” que será lançado em Setembro de 2013. Atua principalmente nos seguintes temas: teatro de grupo; pedagogia do teatro; processo colaborativo de criação; comicidade; recepção estética; e matrizes culturais do interior da Bahia.



Djalma Thürler. (Rio de Janeiro)

É artista interdisciplinar, diretor de teatro, autor e tradutor. Pós-Doutor em Literatura e Crítica Cultural pela PUC/SP, é Professor Adunto III do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (IHAC/UFBA) e professor permanente do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura/UFBA) e do Programa de Estudos Interdisciplinares sobre a Universidade (EISU/UFBA). É Pesquisador Pleno do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura e Sociedade (CULT/UFBA) e coordena o Grupo de Pesquisa em Cultura e Sexualidade (CuS) e o Grupo de Pesquisa em Gênero, Narrativas e Políticas Masculinas (GENI). Já dirigiu mais de 20 espetáculos teatrais, entre os quais: “Coral: uma etno-cena-grafia” (2014), “Solo Almódovar” (2013), “O diário de Genet” (2013), “Salmo 91” (2012), “A Alma encantadora do Beco” (2012) e “O melhor do Homem” (2010). Integra a ATeliê voadOR desde a sua fundação.



Duda Woyda. (Paraná)

É ator, produtor e dançarino com experiências em Teatro nos estados do Paraná, Rio de Janeiro e Bahia. Integra ATeliê voadOR Companhia de Teatro desde 2006. Pesquisa questões relacionadas ao teatro físico e a sua relação entre dramaturgia corporal, gênero e teatralidade. Sua pesquisa no Mestrado Multidisciplinar em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (UFBA) intitula-se “Corpos que não importam e a cena teatral contemporânea”. Na ATeliê voadOR foi ator em “Coral: uma etno-cena-grafia” (2014), “O diário de Genet” (2013), “Salmo 91” (2012), “A Alma encantadora do Beco” (2012) e “O melhor do Homem” (2010), tendo sido indicado, por essa última, ao Prêmio Braskem de melhor ator.



Amanda Maia. (Rio de Janeiro)

Diretora teatral carioca radicada na Bahia. Graduada e mestranda em Artes Cênicas na Escola de Teatro da UFBA, onde aprendeu sobre o sagrado poder da coletividade. Fundou em 2007 o Coletivo Teatro Saladistar. Em 2009 o Coletivo conjurou seu Núcleo Viansatã de Investigação Cênica, e desde então, mordida pelo teatrólogo francês Antonin Artaud, tornou-se a atuante-encenadora do grupo que se alicerça na Criação Compartilhada, pesquisando os cruéis caminhos do Teatro Ritual banhado em Energia Sexual.



Danilo Castro. (Fortaleza, Ceará)

É ator cearense, graduado em Artes Cênicas pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE); e jornalista, graduado pela Universidade Federal do Ceará (UFC). É autor do livro “Do teatro que temos ao teatro que queremos”, que aborda o Teatro de Grupo brasileiro. Tem experiência como ator no teatro, no cinema e na televisão. No jornalismo, atua como assessor de imprensa, webwriter, além de possuir experiência como apresentador no rádiojornalismo, telejornalismo e repórter no jornalismo impresso. Atualmente é colunista de artes cênicas do Jornal O Povo e mantém o blog (www.odanilocastro.blogspot.com) com intuito de promover as artes cênicas com matérias, artigos e críticas.



Fran Teixeira. (Fortaleza, Ceará)

É artista do grupo Teatro Máquina, de Fortaleza (CE). Encenadora. Professora da Licenciatura em Teatro do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE). Atualmente investiga a experimentação prática com o Material Fatzler de Brecht como modelo de ação. Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA e mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da USP. É autora de “Prazer e crítica: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht” (Annablume, SP: 2003).



Meran Vargens. (Salvador, Bahia)

Pós doutora pelo Instituto de Artes da UNICAMP, Doutora em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, e Mestre em Teatro pela Goldsmiths College University of London, é atriz, diretora, coreógrafa e educadora. Professora da Escola de Teatro da UFBA nas disciplinas de voz, improvisação e interpretação desde 1991. Prêmio Copene de Teatro – Melhor Atriz – 2001 por “Extraordinárias Maneiras de Amar”. Coordena a Cia de Teatro Os Bobos da Corte tento dirigido “A Hora da Estrela”, “Seu Bomfim”, “Noites de Improviso”. Dirigiu a leitura dramática “Indecent Intimacy” de Leila Assunção no Projeto Origins 2006 promovido pela Stonecrabs Theatre em Londres. Tem atuado como diretora de interpretação e dramaturga em espetáculos de dança, teatro e circo como no espetáculo “Preciosa Idade” da Intrépida Trupe - Rio de janeiro (2009). Tem como linha de pesquisa “o ator contador de histórias”. Atuou e fez a preparação vocal de “Doralinas e Marias” (2009). Dirigiu os espetáculos: “Viva o Povo Brasileiro” (2007), “O Grande Passeio” (2005), “Uma Trilogia Baiana – Cidade Real, Cidade Fantástica, Cidade Expressa” (2003). Participou como diretora do “Royal Court International Residency” (Londres 2000) baseado na criação de dramaturgias originais.



Leonel Henckes.

Ator e diretor teatral, Mestre (2011) e Doutorando em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Bacharel em Artes Cênicas - Interpretação Teatral pela Universidade Federal de Santa Maria (2008). De 2005 à 2008 fui ator-pesquisador do Grupo “Vagabundos do Infinito” - Santa Maria/RS. Fui Professor Substituto do Departamento de



Fundamentos do Teatro da Escola de Teatro da UFBA (2009 - 2011) onde ministrei disciplinas para os cursos de Bacharelado em Artes Cênicas - Habilitação em Interpretação e Direção Teatral e Licenciatura em Teatro nas áreas de preparação corporal, voz, interpretação teatral e direção teatral. Atuo nas linhas de pesquisa: Poéticas e Processos de Encenação e Corpo E(m) Performance. Participo do grupo de pesquisa: PÉ NA CENA - Poéticas de Atuação e Encenação - UFBA, coordenado pelo Prof. Dr. Luiz Cesar Alves Marfuz. Desde 2009 tenho atuado como preparador em diversos espetáculos teatrais na cidade de Salvador/BA.



Cristiane Barreto. (Castro Alves, Bahia)

Doutoranda na linha de pesquisa “Processos educacionais em Artes Cênicas”, bolsista Capes, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFBA. Mestre na linha de pesquisa, “Processos educacionais em Artes Cênicas”, dissertação intitulada “A travessia do narrativo para o dramático no contexto educacional”, bolsista do CNPq, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFBA. Graduiu-se em Licenciatura em Artes Cênicas (2006) e Bacharelado em Interpretação Teatral (2001) pela UFBA. Possui especialização em Metodologia do Ensino Superior pelas Faculdades Integradas Olga Mettig (2008), monografia intitulada “A prática Teatral no cotidiano do espaço/tempo escolar”. Experiência como atriz, professora de teatro, direção teatral, dramaturgia e produção cultural. Ênfase em direção teatral e pedagogia do teatro.



Gil Vicente Tavares. (Salvador, Bahia)

Gil Vicente Tavares, doutor em artes cênicas – com pesquisa voltada ao Absurdo e seus vestígios no drama contemporâneo – formou-se em direção teatral pela Escola de Teatro da UFBA, em 1999. Sua peça de graduação rendeu-lhe seu primeiro prêmio, o Copene (atual Braskem) de diretor revelação. Dirigiu inúmeros espetáculos como Antes da Reforma/Bernhard, Alzira Power/Bivar, O despertar da primavera/Wedekind e A boa/Labaki. Concluiu o mestrado em 2006 escrevendo uma peça sobre o Marquês de Sade, agraciada com o Prêmio Fapex de Teatro 2010 e publicada no mesmo ano. Foi um dos autores de Vixe Maria, Deus e o Diabo na Bahia, sucesso que ficou 4 anos em cartaz com mais de 200 mil espectadores, e um dos roteiristas do filme Cidade Baixa, além de ter leituras encenadas de seus textos em Portugal e Itália. Em 2006, fundou o Teatro NU, realizando os espetáculos Os amantes II e Os javalis, ambos de

sua própria autoria, Dos males dos casamentos/Tchekhov e Sargento Getúlio, a partir do romance de João U. Ribeiro, melhor espetáculo e melhor ator de 2011 pelo Prêmio Braskem. Além disso, fez duas edições do projeto Teatro NU Cinema, com peças curtas de Anton Tchekhov e de dramaturgos baianos, e um evento sobre dramaturgia contemporânea com expoentes do teatro Latino-Americano. Trabalhou como dramaturgo, fora do Teatro NU, em espetáculos como Alugo minha língua, Destinatário desconhecido, novela epistolar de Kathrine K. Taylor, e Sebastião, espetáculo de Fabio Vidal. Dirigiu diversos eventos com os 30 anos da Educadora, os 10 anos do CEDECA e por duas vezes o Festival de Música Educadora FM, com nomes como Carlinhos Brown, Ricardo Castro, Riachão e Daniela Mercury. Além de ter dirigido diversas leituras dramáticas e ter ministrado oficinas, organizou um livro, pela Fundação Casa de Jorge Amado, a partir de peças adaptadas de contos do romancista, por alunos de uma oficina ministrada pelo próprio Gil. Como compositor, tem algumas canções gravadas e ganhou o prêmio de melhor canção com letra no III Festival Educadora FM. Irá estrear a peça Quarteto, de Heiner Müller, em maio, e ainda está ano terá sua peça Canto seco montada por um grupo de Salvador.

Paulo Atto. (Salvador, Bahia)

Paulo Atto é dramaturgo, diretor teatral e produtor cultural com mais de 25 anos de atuação. Possui formação em Química, Filosofia e Teatro. Participou de diversos programas e “stages” sobre interpretação e artes cênicas na Alemanha, Rússia, Espanha, Dinamarca e Portugal. Dirige a Cia de Teatro Avatar desde 1987 e em 2003 associa-se a outros artistas para a criação da CIACEN – Centro Internacional Avatar de Artes, onde foi diretor – presidente por seis anos. A instituição é especializada no desenvolvimento de projetos e programas de desenvolvimento sócio-cultural através da arte. Dirigiu espetáculos no Brasil e exterior e possui vasta experiência em comunicação e cultura já tendo realizado oficinas e apresentado seus espetáculos em países como Colômbia, Espanha, Venezuela, México, Rússia, Estados Unidos, Equador, Cuba, Suíça, Itália e Canadá. Participou de diversos Festivais internacionais representando o Brasil com espetáculos como KAÔ e A Terra de Caliban. Autor de “Diosas Del Olvido”, “A Confissão”, “KAÔ” dentre outros textos.



Vania Abreu. (Salvador, Bahia)

Vania Abreu, baiana, cantora brasileira. Construiu repertório e identidade própria na música com 7 discos de carreira; diversas participações em trilhas sonoras para cinema, teatro e televisão e mais de 21 participações como convidada em álbuns de outros artistas. Como intérprete é reverente à composição e ao autor, mas inconfundivelmente pessoal, íntima e assertiva. Grava sempre os bons novos compositores e pontua em seus CDs regravações de canções esquecidas. “Sua” música tem a sonoridade da MPB “moderna”, contemporânea e vestida com muita elegância. Como artista é pensadora inquieta e se interessa por tudo que vai junto à voz. Como pensadora tem produzido diversos projetos e encontros culturais que vão desde cursos de aprimoramento de profissionais, projetos culturais, a produções e direção artísticas de CDs e shows de outros artistas. Vania assina a direção artística do elogiado álbum e do show, Mundão de Ouro do renomado sambista Riachão.



Colaboradores



boca de cena é editada cada seis meses.
Cada trabalho aqui publicado expressa a opinião do seu autor.
Reprodução permitida somente com autorização dos autores.

Preço 5 reais.

ISSN 2179-2402



boca de cena



Revista de artes cênicas - Oco Teatro Laboratório.
Espaço de criação e desenvolvimento para as artes.