

ORGANIZADORES

FELIPE HENRIQUE MONTEIRO OLIVEIRA

NARA SALLES

URÂNIA AUXILIADORA SANTOS MAIA DE OLIVEIRA

ABORDAGENS TEÓRICO-PRÁTICAS

DO TEATRO

CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO



ORGANIZADORES

FELIPE HENRIQUE MONTEIRO OLIVEIRA

NARA SALLES

URÂNIA AUXILIADORA SANTOS MAIA DE OLIVEIRA

ABORDAGENS TEÓRICO-PRÁTICAS

DO TEATRO

CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO



Felipe Monteiro



I SÃO PAULO | 2020 |



Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2020 os autores e as autoras.

Copyright da edição © 2020 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons: Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - CC BY-NC (CC BY-NC-ND). Os termos desta licença estão disponíveis em: <<https://creativecommons.org/licenses/>>. Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural pelos autores para esta obra. O conteúdo publicado é de inteira responsabilidade dos autores, não representando a posição oficial da Pimenta Cultural.

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Airton Carlos Batistela
Universidade Católica do Paraná, Brasil

Alaim Souza Neto
Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Alexandre Antonio Timbani
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Alexandre Silva Santos Filho
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Aline Daiane Nunes Mascarenhas
Universidade Estadual da Bahia, Brasil

Aline Pires de Moraes
Universidade do Estado de Mato Grosso, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Carolina Machado Ferrari
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Andre Luiz Alvarenga de Souza
Emill Brunner World University, Estados Unidos

Andreza Regina Lopes da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes
Universidade Católica de Pernambuco, Brasil

Arthur Vianna Ferreira
Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Bárbara Amaral da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Beatriz Braga Bezerra
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Bernadette Beber
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Breno de Oliveira Ferreira
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Carla Wanessa Caffagni
Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cláudia Samuel Kessler
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Daniel Nascimento e Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein
Universidade de São Paulo, Brasil

Danielle Aparecida Nascimento dos Santos
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Delton Aparecido Felipe
Universidade Estadual de Maringá, Brasil

Dorame de Miranda Carvalho
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Doris Roncarelli
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Elena Maria Mallmann
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Emanuel Cesar Pires Assis
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Erika Viviane Costa Vieira
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Everly Pegoraro
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fauston Negreiros

Universidade Federal do Ceará, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira

Centro Internacional de Pesquisas Artísticas e Acadêmicas sobre Antonin Artaud

Fernando Barcellos Razuck

Universidade de Brasília, Brasil

Francisca de Assiz Carvalho

Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Gabriela da Cunha Barbosa Saldanha

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Gabrielle da Silva Forster

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Guilherme do Val Toledo Prado

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa

Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Vitoriano

Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais

Anísio Teixeira, Brasil

Helen de Oliveira Faria

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Heloisa Candello

IBM e University of Brighton, Inglaterra

Heloisa Juncklaus Preis Moraes

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Ismael Montero Fernández,

Universidade Federal de Roraima, Brasil

Jeronimo Becker Flores

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

José Luís Giovanoni Fornos Pontifícia

Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Josué Antunes de Macêdo

Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Júlia Carolina da Costa Santos

Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Julia Lourenço Costa

Universidade de São Paulo, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini

Universidade de São Paulo, Brasil

Juliana Tiburcio Silveira-Fossaluzza

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Julierme Sebastião Moraes Souza

Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Karlla Christine Araújo Souza

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Laionel Vieira da Silva

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Leandro Fabricio Campelo

Universidade de São Paulo, Brasil

Leonardo Jose Leite da Rocha Vaz

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Lidia Oliveira

Universidade de Aveiro, Portugal

Luan Gomes dos Santos de Oliveira

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Luciano Carlos Mendes Freitas Filho

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett

Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Marceli Cherchiglia Aquino

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Marcia Raika Silva Lima

Universidade Federal do Piauí, Brasil

Marcos Uzel Pereira da Silva

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Marcus Fernando da Silva Praxedes

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

Margareth de Souza Freitas Thomopoulos

Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Maria Angelica Penatti Pipitone

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Maria Cristina Giorgi

Centro Federal de Educação Tecnológica

Celso Suckow da Fonseca, Brasil

Maria de Fátima Scaffo

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Maria Isabel Imbroni

Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Luzia da Silva Santana

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Sandra Montenegro Silva Leão

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai

Universidade de São Paulo, Brasil

Miguel Rodrigues Netto

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Nara Salles

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Neli Maria Mengalli

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Biegging
Universidade de São Paulo, Brasil

Patrícia Helena dos Santos Carneiro
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Patrícia Oliveira
Universidade de Aveiro, Portugal

Patricia Mara de Carvalho Costa Leite
Universidade Federal de São João del-Rei, Brasil

Paulo Augusto Tamanini
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Priscilla Stuart da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Radamés Mesquita Rogério
Universidade Federal do Ceará, Brasil

Ramoffly Bicalho Dos Santos
Universidade de Campinas, Brasil

Ramon Taniguchi Piretti Brandao
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Rarielle Rodrigues Lima
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Renatto Cesar Marcondes
Universidade de São Paulo, Brasil

Ricardo Luiz de Bittencourt
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Rita Oliveira
Universidade de Aveiro, Portugal

Robson Teles Gomes
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcisio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Universidade de Brasília, Brasil

Thyana Farias Galvão
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Valdir Lamim Guedes Junior
Universidade de São Paulo, Brasil

Valeska Maria Fortes de Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Wagner Corsino Enedino
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wanderson Souza Rabello
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Washington Sales do Monte
Universidade Federal de Sergipe, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Adilson Cristiano Habowski
Universidade La Salle - Canoas, Brasil

Adriana Flavia Neu
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aguimario Pimentel Silva
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alessandra Dale Giacomini Terra
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Alessandra Figueiró Thornton
Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Alessandro Pinto Ribeiro
Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Alexandre João Appio
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Corso
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Marques Marino
Centro Universitário Salesiano de São Paulo, Brasil

Aline Patricia Campos de Tolentino Lima
Centro Universitário Moura Lacerda, Brasil

Ana Emidia Sousa Rocha
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Ana Iara Silva Deus
Universidade de Passo Fundo, Brasil

Ana Julia Bonzanini Bernardi
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Ana Rosa Gonçalves De Paula Guimarães
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

André Gobbo
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Andressa Antonio de Oliveira
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Andressa Wiebusch
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Angela Maria Farah
Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Anne Karynne da Silva Barbosa
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Antônia de Jesus Alves dos Santos
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Ariane Maria Peronio Maria Fortes
Universidade de Passo Fundo, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Bianca Gabriely Ferreira Silva
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Bianka de Abreu Severo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruna Donato Reche
Universidade Estadual de Londrina, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Camila Amaral Pereira
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite
Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Carolina Fontana da Silva
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carolina Fragoso Gonçalves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil

Cecília Machado Henriques
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Cíntia Morales Camillo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Claudia Dourado de Salces
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Cleonice de Fátima Martins
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Cristiane Silva Fontes
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Cristiano das Neves Vilela
Universidade Federal de Sergipe, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues
Universidade de São Paulo, Brasil

Daniella de Jesus Lima
Universidade Tiradentes, Brasil

Dayara Rosa Silva Vieira
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Dayse Rodrigues dos Santos
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Deborah Susane Sampaio Sousa Lima
Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Diogo Luiz Lima Augusto
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

Ederson Silveira
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Elaine Santana de Souza
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Elias Theodoro Mateus
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Elisiene Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabeth de Paula Pacheco
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elizânia Sousa do Nascimento
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elton Simomukay
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Emanuella Silveira Vasconcelos
Universidade Estadual de Roraima, Brasil

Érika Catarina de Melo Alves
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Everton Boff
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Fabiana Aparecida Vilaça
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Fabiano Antonio Melo
Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Fabricia Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Fabício Nascimento da Cruz
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior
Universidade Potiguar, Brasil

Francisco Isaac Dantas de Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Francisco Jeimes de Oliveira Paiva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Gean Breda Queiros
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Germano Ehler Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Glaucio Martins da Silva Bandeira
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Graciele Martins Lourenço
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Handherson Leylton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Heliton Diego Lau
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Ivan Farias Barreto
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Jeanne Carla Oliveira de Melo
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

João Eudes Portela de Sousa
Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil

João Henriques de Sousa Junior
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Juliana da Silva Paiva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Junior César Ferreira de Castro
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Lais Braga Costa
Universidade de Cruz Alta, Brasil

Leia Mayer Eyng
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcio Bernardino Sirino
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos dos Reis Batista
Universidade Federal do Pará, Brasil

Maria Edith Maroca de Avelar Rivelli de Oliveira
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Miriam Leite Farias
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Natália de Borba Pugens
Universidade La Salle, Brasil

Patricia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Raick de Jesus Souza
Fundação Oswaldo Cruz, Brasil

Railson Pereira Souza
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Samuel André Pompeo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Valdemar Valente Júnior
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Wallace da Silva Mello
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Wellton da Silva de Fátima
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Weyber Rodrigues de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

Wilder Kleber Fernandes de Santana
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

PARECER E REVISÃO POR PARES

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

Direção editorial Patricia Biegging
Raul Inácio Busarello
Diretor de sistemas Marcelo Eyng
Diretor de criação Raul Inácio Busarello
Assistente de arte Elson Moraes
Editoração eletrônica Ligia Andrade Machado
Imagens da capa Freepik
Editora executiva Patricia Biegging
Assistente editorial Peter Valmorbida
Revisão Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Organizadores Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Nara Salles
Urânia Auxiliadora Santos Maia de Oliveira

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A154 Abordagens teórico-práticas do teatro contemporâneo brasileiro. Felipe Henrique Monteiro Oliveira, Nara Salles, Urânia Auxiliadora Santos Maia de Oliveira - organizadores. São Paulo: Pimenta Cultural, 2020. 241p..

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-65-88285-84-8 (eBook)

1. Teatro. 2. Metodologia. 3. Performance. 4. Criação.
5. Artes cênicas. I. Oliveira, Felipe Henrique Monteiro. II. Salles, Nara. III. Oliveira, Urânia Auxiliadora Santos Maia de. IV. Título.

CDU: 792
CDD: 700

DOI: 10.31560/pimentacultural/2020.848

PIMENTA CULTURAL

São Paulo - SP

Telefone: +55 (11) 96766 2200

livro@pimentacultural.com

www.pimentacultural.com



2 0 2 0

SUMÁRIO

Prefácio	11
-----------------------	-----------

Dante Augusto Galeffi

Capítulo 1

Não é só sobre boal e o teatro do oprimido, é também sobre ser e agir	19
--	-----------

Antonia Pereira Bezerra

Capítulo 2

Lume Teatro: questões institucionais	36
---	-----------

Renato Ferracini

Capítulo 3

Grupo Galpão: a experiência como norte de 36 anos de teatro	51
--	-----------

Eduardo Moreira

Capítulo 4

“No Limite do Silêncio e do Vazio”	60
---	-----------

(A partir de processos criativos do Oco Teatro Laboratório)

Luis Alonso-Aude

Erick Naldimar dos Santos

Capítulo 5

Grupo Totem: o teatro performático como presentificação de forças	85
--	-----------

Fred Nascimento

Capítulo 6

Ói Nós Aqui Traveiz: um cavalo louco no sul do Brasil	128
<i>Paulo Flores</i>	

Capítulo 7

Instaurações cênicas como essência abstrata subjetiva humana na coligação cênica Cruor Arte Contemporânea	165
<i>Nara Salles</i>	
<i>Urânia Auxiliadora Santos Maia de Oliveira</i>	
<i>Felipe Henrique Monteiro Oliveira</i>	

Capítulo 8

Performances de um corpo diferenciado em solo soteropolitano	185
<i>Felipe Henrique Monteiro Oliveira</i>	

Capítulo 9

Performa Teatro: a composição do invisível	198
<i>Matteo Bonfitto</i>	

Capítulo 10

Pensamentos sobre um Teatro Negro Afrografado	207
<i>ONISAJÉ</i>	

Sobre os autores e as autoras	233
--	------------

Índice remissivo	238
-------------------------------	------------

PREFÁCIO

O livro *Abordagens Teórico-Práticas do Teatro Contemporâneo Brasileiro*, organizado por Felipe Henrique Monteiro Oliveira, Nara Salles e Urânia Auxiliadora Santos Maia de Oliveira reúne dez capítulos escritos por pesquisadoras e pesquisadores diretamente implicados com a práxis teatral e que oferendam aos leitores dispostos a degustar os textos, descrições densas de vivências e realizações teatrais no cenário contemporâneo brasileiro, revelando uma riqueza incalculável de ações teatrais resistentes e criadoras que são realizadas com rigor e vigor por todo o país e que passam despercebidas para a maioria dos usuários compulsivos das redes sociais digitais detentoras do *Shitstorm* da rede Web, ou seja, as redes dominadas pela extrema-direita mundial são aquelas que têm utilizado os meios digitais para operar uma psicopolítica e definir um psicopoder muito mais perigoso do que a biopolítica e o biopoder das sociedades modernas disciplinares, através justamente da “tempestade de merda” que é melhor tradução do termo (*Shitstorm*). E é contra qualquer tempestade desta natureza que se insurge esta obra resistente e criadora, oportuna e potente, saborosa e provocante.

Essa consideração visa localizar em que mundo vivemos e como os atos artísticos e teatrais são tratados de modo preconceituoso e não são percebidos como valores vivos e vitais pela maioria das pessoas contaminadas pela lógica do *Shitstorm*, que também se relaciona à propagação de “notícias falsas” (Fake News), e que perderam a sensibilidade para apreciar a beleza dos que se dão a criar obras para o compartilhamento e a expansão da vida plena e feliz, mas não alienada e complacente com a barbárie e o fascismo estrutural, assim como perderam a sensibilidade para apreciar um cotidiano pôr-do-sol,

o vigor das flores ou os olhos mágicos dos gatos e dos felinos e tudo o mais que é inteligente e sensível.

E sendo a arte e o teatro linhas de fuga cruciais para os seres humanos realizarem suas criações próprias e apropriadas fora do previsível e do já dado, é preciso que o fruidor/fruidora se disponha a saborear as iguarias que lhe são oferecidas em textos tão cuidadosamente preparados, o que pede sensibilidade e inteligência. E no campo da inteligência e da sensibilidade é impossível comparar o que é bom justamente em sua singularidade e diferença e não em sua identidade fixa como um véu encobridor da conectividade de tudo, e por isso, cada um dos textos do livro é uma obra de arte em si mesmo, e são incomparáveis, ficando o ônus da comparação para as pessoas que são viciadas em julgamentos de valor comparativo, aliás um dispositivo muito eficaz para a criação da ilusão de que há pessoas superiores e inferiores e suas consequências psíquicas desastrosas. Mas diante do que é abundante e vívido, belo e potente em seu ser-sendo, toda comparação se torna a negação da possibilidade do reconhecimento da singularidade criadora de quem cria e oferta a sua obra para os outros em festa e exultantes na ação poética, que sem ambiguidade é toda ação artística em sua própria expressão viva como obras compartilhadas, públicas.

O mundo da realização teatral é tão marginal na sociedade atual do nazicapitalismo, como é marginal a notícia da morte de centenas de milhares de crianças que deixam de viver a cada ano por falta de alimento físico e nutrição afetiva. E o teatro, assim como as outras artes marginais ao sistema monológico do neo-nazifascismo capitalista emergente no mundo e no Brasil, não pode ser aceito pelo regime de exceção que se instituiu pelo uso da força física e da manipulação psíquica e técnica, porque as realizações artísticas potentes são sempre vozes destoantes e contrárias à ideologia de governo ou de Estado que tenta aniquilar tudo o que não seja igual, tudo o que não

é a mediocridade comum dos que não ousam viver plenamente sua liberdade de ser e de estar no mundo com os outros seres, amorosa e respeitosamente partilhando a dádiva do viver inteligente e sensível em suas variações infinitas.

Ora, o que é belo é o que se saboreia com gozo, silêncio e recolhimento, e não o que se impõe como “tempestade de merda” da comunicação humana desrespeitosa, impositiva, monológica, racista, machista, homofóbica, misógina e tudo o mais que se segue na instância do “igual”, do “estúpido”, do “feio” propriamente dito. E a beleza se revela no fazer de quem faz movido pelo ímpeto do florescimento da obra que ao ser feita vai sendo inventada no seu próprio fazer.

A beleza que se pode saborear dos textos deste livro requisita o mergulho do fruidor/fruidora em seus signos de afetos e perceptos, de conceitos e definições, de contrastes e configurações singulares, de paisagens imaginárias e cenas fotografadas. De certo modo, requisita do fruidor/fruidora a Tateabilidade corporal ativada pela sensorialidade das imagens visuais. A sensação de que é preciso “tocar” nas cenas descritas e fotografadas, porque é de teatro que se trata, e o teatro lido, mais do que o teatro assistido, provoca a percepção tátil a entrar em cena e operar na produção do sentido daquilo que vai se formando como a percepção mental de suas texturas lisas e porosas, desterritorializadas e territorializadas, nômades e enraizadas. O tato nos ensina a identificar os volumes e os planos dos corpos no espaço físico, ele penetra no tridimensional desde a raiz do contato com o de fora, sendo o sentido do tocar e do ser tocado o seu mister, e sendo o de dentro e o de fora um contínuo indivisível, o campo de forças do que existe em seu florescimento contextual.

Tocando nos textos pelo olhar que atualiza o corpo em suas encenações em um lampejo único e breve, vou simplesmente nomear os capítulos e seus autores a autoras, em um jogo de imagens que

é um convite para quem puder ler e saborear as iguarias oferecidas em cada capítulo da obra. E sem acolhimento não há o saborear e nem muito menos o celebrar. Então, acolhendo, saboreando e celebrando o compartilhamento da obra, fiz o desenho que segue, que é um jogo musical de palavras contidas nos títulos e algumas frases dos textos e nomes próprios.

É preciso sempre começar: *Não é só sobre Boal e o Teatro do Oprimido, é também sobre ser e agir*, diz Antonia Pereira Bezerra, e para ela o solo do Teatro do Oprimido deve ser fértil, disponibilizar acesso a saberes e base para criações, pois, “precisamos tirar o ator do centro da nossa arte e colocá-lo num lugar onde interaja com os demais recursos do andaime teatral potencializando a sua essência humana, Precisamos ser corajosos e matar, de uma vez, o teatro que já está morto”.

Tudo o que começa tende a seguir: *Lume Teatro – Questões Institucionais*, de Renato Ferracini, adentra na organização institucional do LUME, sua história, sua organização interna, suas linhas de pesquisa oficiais, seus pilares de trabalho e investigação, “fazendo o LUME gravitar toda sua produção numa retroalimentação entre pesquisa e extensão por entre elementos aglutinadores éticos e estéticos”. Assim, o LUME é e sempre será um híbrido formado tanto como núcleo institucional e grupo de teatro, como nos espaços de contatos entre eles: um processo criador aberto e resistente.

E porque depois daquele que se seguiu ao primeiro vem um que se segue necessariamente a esse, Eduardo Moreira festeja o *Grupo Galpão – A experiência como norte de 36 anos de teatro*, enaltecendo a materialidade prática de sua modelagem. Como ele diz, “o barro de que foi moldado nosso teatro sempre teve como essência o trabalho prático da sala de ensaio muito mais do que os moldes teóricos ou o traçado de um caminho previamente delineado”.

Seguindo-se ao que veio antes e que já se encontra entre outros, Luis Alonso-Aude e Erick Naldir dos Santos enveredam *No Limite do Silêncio e do Vazio*. (A partir de processos criativos do Oco Teatro Laboratório), evidenciando o “poder do mediador” como alternativa ao “poder do diretor”, e o mediador é um “ativo participante que percorre a trilha, que perpassa o intelecto, as teorias, as práticas de preparação dos atores, as escolhas das formas e a construção do conjunto, a partir da meticulosa observância da natureza de cada nova obra de arte”.

Dando seguimento ao que veio antes para abrir caminho para quem vem depois, Fred Nascimento aborda o *Grupo Totem: O Teatro Performático como presentificação de forças*, propagando um movimento não formal, de artistas de cena, caracterizado pelo afastamento das formas teatrais dominantes, na busca de construção de novos tipos de dramaturgia em que há ampliação do “espaço” do ator e do papel do corpo dentro do espetáculo, “possibilidades teatrais além daquela calcada no texto dramático especificamente”.

E porque o fluxo é movido por deslocamentos na ordem temporal dos afetos, e o que vem antes não é fronteira, mas companhia e compartilhamento do que vem depois, forma-se uma “círculo dialógico” ultrapassando toda linearidade e toda hierarquia entre as partes, e apesar de em um “círculo dialógico” os dialogantes estarem também relacionados com um outro que esta à esquerda e um outro que esta à direita de seu corpo, no círculo todos se vêm simultaneamente e o diálogo pode ocorrer aberto aos acontecimentos que requisitam atenção e dedicação para serem apreciados e saboreados. Na leitura própria de um livro ninguém é obrigado a ler do início ao fim o texto, ainda mais uma coletânea de autores/autoras em que cada capítulo é um livro em si, é uma escolha de cada um quem o que vai ler. E o prefácio que antecede o livro em suas partes também pode não ser lido. Mas quem escreve o prefácio o faz para convidar os fruidores e fruidoras a encontrar a disposição adequada

de atenção e cuidado para a leitura prazerosa das partes do livro, sendo, também, mais uma perspectiva que se acrescenta ao todo da obra.

Paulo Flores é o autor que vem depois daqueles que vieram antes, e escreve com paixão e presença sobre o seu grupo de teatro Ói Nós Aqui Traveiz: um cavalo louco no sul do Brasil, rememorando os momentos inesquecíveis, as coisas inexplicáveis e as pessoas incomparáveis, surfando com Fernando Pessoa, para quem o valor das coisas está na intensidade com que acontecem, “o Ói Nós Aqui Traveiz está onde sempre esteve, combatendo o fascismo, o ódio e a intolerância em defesa da democracia, da liberdade e da justiça social”, vivendo intensamente cada momento.

Sim, ainda há o que vem em seguida *Instaurações Cênicas como essência abstrata subjetiva humana na coligação cênica Cruor Arte Contemporânea*, um texto do trio organizador Nara Salles, Urânia Auxiliadora Santos Maia de Oliveira, Felipe Henrique Monteiro Oliveira, uma descrição densa da ação e proposta do grupo Cruor mergulhado no universo da Arte Contemporânea “em imbricamento de linguagens artísticas e na produção da arte cênica como essência abstrata subjetiva da produção humana”, uma afirmação de Instaurações Cênicas criadoras, singulares, irrepetíveis.

Na sequência, Felipe Henrique Monteiro Oliveira oferece o seu solo *Performances de um corpo diferenciado em solo soteropolitano*, evidenciando o papel do performer com corpo diferenciado, se configurando, assim, “como insurgente principalmente quando este sujeito compreende a política como performance e passa a assumir o que defino como a função de insurgente em seu fazer performático”. E por isso, “não cabe à performance ser benemerita ou humanitária”, mas cabe-lhe transgredir em sua humanidade própria “os padrões normativos instaurados na sociedade contemporânea brasileira”.

Convergingo para a complementação do círculo composto por dez presenças, *Performa Teatro. A Composição do Invisível*, de Matteo Bonfitto apresenta o “Performa Núcleo de Pesquisa e Criação Cênica” e seu repertório Silêncio, Descartes e All Scars are Nice and Clean, que mais que repertórios são territórios que podem ser explorados indefinidamente por meio de novas perguntas, e uma delas ainda persiste: “como compor o invisível”?

O círculo se completa com a presença de ONISAJÉ (Fernanda Júlia), oferendando aos presentes *o Pensamentos sobre um Teatro Negro Afrografado*, um poema de luz e vigor de quem se encontrou implicada com a encenação teatral, sendo hoje encenadora do Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas – NATA, além de ser Yakekerê (mãe pequena, segunda sacerdotisa do terreiro) no Ilê Axé Oyá L’adê Inan, da cidade de Alagoinhas (BA), e desvela, em sua pertença afrografada, como o Candomblé tem uma ligação profunda com as artes, oferendando a todos um pensamento próprio e apropriado afrografado, ensinando porque Exu “é a revolução, a mudança gradual e radical de comportamento e pensamento humano. É o grande *ojissé* (mensageiro) dos Orixás, faz a conexão entre os planos da materialidade e da imaterialidade estabelecendo a comunicação entre todos os seres”. Nos ensinando a ver diferente e a seguir servindo o Mundo da Vida em sua divinação e justiça compassiva.

O círculo dos dez capítulos deste livro mostra como a união faz a força sempre, e como o que cada um pode fazer sozinho se amplia em força e poder quando alguns se reúnem e formam um campo de força conjugado, em que o todo é sempre maior do que a soma de partes, e no todo cada parte não perde a sua singularidade e diferença, porque o todo é indivisível justamente pela sua potência de reunião e pelo seu poder de irradiação dos muitos que o compõem. Este livro é assim, um todo circular potente e irradiante, altivo e feliz, mesmo diante do que se vive hoje como pandemia do COVID 19, um momento de

luto e muita tristeza pelas mortes e desumanidade que tomou conta do planeta na instância de um nazicapitalismo devastador da humanidade necessária para se justificar a continuidade da espécie no presente e futuro de Gaia.

E por ser uma oferta de resistência teatral criadora, este livro pode ser festejado e admirado por todos os que amam a arte como a si mesmos e podem, em reverência, agradecer a partilha do alimento poético e sua potência transformadora e sempre irreverente em relação ao já instituído e monológico. Uma aventura feliz e saborosa!

Dante Augusto Galeffi

Prof. titular - UFBA
Salvador / BA, julho de 2020



Antonia Pereira Bezerra¹

NÃO É SÓ SOBRE BOAL E O TEATRO DO OPRIMIDO, É TAMBÉM SOBRE SER E AGIR

1. Atriz e dramaturga, graduada em Licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (1992); Mestre (DEA) em Littérature Française pela Université de Toulouse II, Le Mirail (1994); Doutora em Lettres Modernes pela Université de Toulouse II, Le Mirail (1999) e Pós-Doutora em Dramaturgia pela Université du Québec à Montréal - UQAM (2006). Atualmente é professora Titular da Universidade Federal da Bahia e integra os Grupos de Pesquisa DRAMATIS e GIPE-CIT.

Augusto Boal variou o projeto do Teatro do Oprimido em função dos espaços, das circunstâncias, dos oprimidos e suas demandas, mas preservou intactos os dois principais objetivos da sua poética: “Transformar o espectador, ser passivo e depositário, em protagonista da ação dramática; nunca se contentar em refletir sobre o passado, mas preparar-se para o futuro.” (BOAL, 1998, p. 12)

À origem, considerando o contexto latino-americano, a Poética do Oprimido investe no combate à dupla opressão (individual e coletiva), exercida no teatro e na sociedade. Liberando o espectador da sua condição de espectador, ele poderá liberar-se de outras opressões, acreditava Boal. Tanto a descoberta, quanto a evolução dessa poética seguiram os passos da trajetória do seu inventor: Augusto Boal, carioca, engenheiro químico, pós-graduado pela Columbia University, New York, em meados dos anos 1950, abandonou a carreira científica pela arte teatral. De retorno ao Brasil, exerceu as funções de dramaturgo, diretor teatral e foi um dos primeiros a pôr em prática um projeto de popularização do teatro brasileiro; projeto cujo objetivo principal consistia em retratar, em cena, a imagem do povo brasileiro; restituir a palavra a esse povo esquecido ou folclorizado em nome dos valores burgueses decadentes e do marasmo intelectual da época. A trajetória de Boal, como a de muitos revolucionários, foi gradativamente construída em obediência a uma lógica da criação teatral, qual seja: recusar veementemente a arte como isolada da vida.

Em 1956, Boal dirigiu o Teatro Arena de São Paulo. A preocupação do grupo de atores que compunha o Arena era a de escapar à moda *yankee*, sem cair, no entanto, numa mera imitação da Europa. De 1958 a 1967, o Brasil descobriu peças do repertório americano, brasileiro, europeu e, quase simultaneamente, Constantin Stanislavski (método de interpretação naturalista) e Bertolt Brecht (a técnica da *Verfremdungseffekt* – estranhamento em alemão). Paralelamente às atividades com o Arena, Boal trabalhava com pequenos grupos

denominados “Núcleos”, e realizava experiências fora da instituição teatral. Se até 1964, certa liberdade de criação e expressão era tolerada, se de 1964 a 1968 ainda era possível fazer teatro, depois de 1968, com a instauração do Ato Institucional nº 5, reforço do golpe militar de 1964 e da censura, tal liberdade foi usurpada. Só restavam-lhes as experiências mais ou menos clandestinas e com os “Núcleos”, essencialmente sob a forma de *teatro jornal*².

Em 1971, Boal foi cassado de suas atividades e condenado à prisão. Liberado em maio deste mesmo ano, seguiu para Argentina. No Peru, em 1973, participou do Projeto ALFIN, nome dado à campanha de Alfabetização Integral. Nesse contexto, então, inicia a formulação de novos métodos teatrais: primeiros passos na concepção da Poética do Oprimido. Seguindo os princípios de Paulo Freire - que militava por uma pedagogia elaborada pelos e não para os oprimidos - Boal aspirava a uma prática teatral revolucionária, que incitasse os oprimidos a lutarem pela libertação: o ensaio antes da revolução, a ficção antes da realidade. De fato, tratava-se, no Peru, da alfabetização de adultos. O ponto de partida dessa campanha, baseada nas teorias do pedagogo brasileiro, era que “[...] os analfabetos não são pessoas que não sabiam se expressar: são simplesmente pessoas incapazes de se expressar numa língua determinada, imposta.” (BOAL, 1988, p. 12)

Essa conjuntura originou o Teatro-Imagem, técnica que proíbe o uso da palavra, espaço de desbloqueios e de linguagem corporal: comunicar aos oprimidos sim! Condição *sine qua non*: evitar a língua dos opressores. O termo Teatro do Oprimido surgiu, por consequência, como título da primeira obra de Boal, na qual o autor referia-se implicitamente a Paulo Freire. O aspecto pedagógico desse teatro aparecia em primeiro plano. O projeto político destacava-se com força

2 Técnica que consiste em transformar em material dramático, fatos polêmicos e delicados, veiculados pelas mídias e que, representados nas ruas e associações, solicitam a participação do povo.

e impunha-se através de um processo análogo ao que deu à luz a *Pedagogia da Libertação*. O Teatro do Oprimido tornou-se, desde então, meio de comunicação, linguagem.

Pretendendo desenvolver as capacidades expressivas do povo, transformá-lo em criador, oferecendo-lhe, de uma só vez, o conhecimento de uma linguagem cotidiana e também de uma linguagem artística, Boal, partidário de uma Cultura Popular, reivindicava uma arte teatral acessível a todos, profissionais ou não. Sua terceira obra clama ironicamente: “Todo mundo pode fazer teatro, até mesmo os artistas. Nós podemos fazer teatro em todo lugar, até mesmo num teatro.” (BOAL, 1998, p. 14)

Em clima de experimentações e controvérsias, Boal criou, gradativamente, novas técnicas de trabalho: *Dramaturgia Simultânea*, *Teatro invisível* e *Teatro-Fórum*, a mais completa e espetacular das técnicas do arsenal. No tocante à *Dramaturgia Simultânea*, trata-se de uma técnica em que um grupo de atores apresenta/representa uma situação de opressão, cujas alternativas de combate – as soluções – são solicitadas à plateia. O espetáculo se desenvolve até o ponto da crise, até o momento em que o protagonista precisa tomar uma decisão. Nesse momento interrompe-se a representação e pergunta-se à plateia o que o protagonista oprimido deve fazer. A *Dramaturgia Simultânea*, embora inclua o espectador no seu desfecho, ainda reserva o monopólio e poder de decisão à cena – aos atores/atrizes. Em seus escritos, Boal relata a emblemática história da Senhora de Lima (Peru), que, ao participar de uma sessão de *Dramaturgia Simultânea*, insatisfeita com toda e qualquer alternativa oriunda da plateia, mas encenada pelos atores/atrizes, entra em cena e representa, ela mesma, sua própria alternativa à opressão debatida. Essa experiência dá origem ao *Teatro-Fórum*, que ao sofrer modificações e sofisticacões metodológicas, deixa para trás sua forma embrionária de *Dramaturgia Simultânea*.

O *Teatro-Invisível*, por sua vez, é uma técnica que consiste na representação de um problema, geralmente no local onde a situação encenada deveria acontecer. Essa técnica surgiu como resposta à impossibilidade, ditada pelo autoritarismo, de fazer teatro dentro do teatro, na Argentina. Uma cena do cotidiano é representada diante de espectadores – pessoas/personagens – que ignoram a natureza fictícia do fenômeno. Participando da representação sem reconhecê-la, de fato, como evento teatral, os espectadores, participantes, atores potenciais, reagem e opinam espontaneamente à discussão provocada pela encenação. Extremamente polêmica e questionável, pelo fato de não revelar a natureza teatral do acontecimento, a técnica do *Teatro Invisível* é frequentemente comparada às pegadinhas, à performance, ao *happening* do final dos anos 1960 etc. Referente ao *Teatro-Fórum*, mais adiante analisaremos sua metodologia e *modus operandis*. No momento, retomemos a linha de tempo da trajetória do nosso autor. O ano de 1976 marcou o início do exílio europeu. Boal se instalou em Portugal. No mesmo ano o livro *Le Théâtre de l'Opprimé* foi publicado na França. A forma como foi acolhido, aliada ao fato de Emile Copfermann, diretor das Éditions Maspéro, convidá-lo para trabalhar em Paris, levaram Boal a fixar residência na capital francesa, em 1978. A mudança de contexto conduziu Boal ao confronto com outras formas de opressão, até então, desconhecidas do autor. Identificar os oprimidos europeus tornou-se uma diligência complexa. Encontrar o “povo” em Paris não foi tarefa das mais simples. Opressão na América Latina era sinônimo de repressão e a reação estética que este teatro emitia tinha um destinatário concreto e bem definido: a ditadura. O termo latino-americano de “opressão” é, em parte, arrefecido, quando da sua imersão europeia.

Nessa época, formou-se o Grupo Boal, reunião informal em torno do Mestre. Em seguida, veio a necessidade de institucionalizar-

se: o grupo adotou a sigla bárbara de CEDITADE³. A história da instituição Teatro do Oprimido foi tão polêmica quanto a sua prática com os oprimidos dos países desenvolvidos. Inúmeros são os críticos que acusaram Boal, não somente de procurar parcerias com o poder político e institucional, principal fonte de opressões, como também de distanciar-se das origens revolucionárias, do militantismo inicial, para sucumbir à lógica de uma personalização dos problemas sociais. Ora, desenvolver um projeto que se pretendia popular em sociedades conhecidas geralmente como “individualistas” foi, de certa maneira, servir aos interesses imperialistas.

Mas foi, sem dúvida, no quadro da Instituição C.T.O. que o *Teatro-Fórum*⁴, técnica emblemática do Teatro do Oprimido, se difundiu e é mundialmente praticado de forma massiva e frequente. Nessa técnica, antes da representação, o *Curinga* explica minuciosamente os objetivos da Poética do Oprimido. Através da aplicação de alguns jogos-exercícios que descontraem a plateia e passando rapidamente da teoria à prática, o *Curinga*, duplo de Boal, incita os espectadores a tomarem consciência da profunda mecanização do corpo. A esse ritual segue-se a representação do *Anti-modelo*, drama encenado sobre um tema único, a opressão, cujas formas são numerosas e variadas. No desenrolar da ação, nós assistimos à vitória dos opressores sobre os oprimidos, ainda que esses últimos sejam eles também opressores em outros momentos do espetáculo.

No final da representação, o *Curinga* e o “grupo” de atores deixam claro que eles não estão de acordo com o que foi representado e tudo é agenciado para que os espectadores auxiliem na elaboração

3 Centre d'Etudes et de Diffusion des Techniques Actives d'Expression, fundado em Paris por Boal em 1979 e reativado em 1993 sob o nome de Centre du Théâtre de l'Opprimé (C.T.O. de Paris).

4 O Teatro-Fórum, consequente evolução e sofisticação da técnica da Dramaturgia Simultânea, é considerada uma das técnicas mais completas e elaboradas do T.O.; nasce na periferia de Lima, mas evolui na Europa. É na França, em particular, que a técnica do Teatro-Fórum é sistematizada e aprimorada.

de um ou vários modelos alternativos para a resolução do conflito e combate da opressão em pauta. O “grupo” propõe-se a rerepresentar a peça. Porém, desta vez, contarão com o protagonismo do(s) espectador(es) que ao identificar(em) o erro cometido, favorecendo a opressão, entra(m) em cena para substituir a personagem opressora e os outro(a)s atores/atrizes improvisam com ele a solução proposta. Mas o jogo não é tão simples assim. Como na vida real, se a solução do(s) espectador(es) não é viável, exequível, ele é convidado, pelo organizador do jogo, o *Curinga*, a retomar seu lugar na plateia.

O CURINGA

Exercendo uma função pedagógica, maiêutica, o *Curinga*, num espetáculo-fórum, assume o papel de conciliador, mediador do jogo. A interação do palco com a plateia, sob o olhar vigilante do *Curinga*, transforma o fenômeno da representação teatral na soma das tentativas e soluções, oriundas dos espectadores, com o objetivo de lutar contra uma determinada forma de opressão.

O ANTI-MODELO

O *Anti-modelo*, trama curta, geralmente resultante de improvisações e processos dramatúrgicos de criação coletiva, repousa sobre as oposições binárias entre opressores e oprimidos, cujos papéis e posições são frequentemente mutáveis e mutantes no desenrolar de um mesmo espetáculo-fórum. O *Anti-modelo* é o conceito utilizado por Boal para definir uma peça escrita sobre o tema único da opressão, cujas formas são numerosas e variadas e que apresenta

sempre a dúvida, em contraposição aos modelos teatrais que apontam desfechos e soluções ao drama encenado.

O protagonista do *Anti-modelo* é aquele a quem o espectador identifica como oprimido, e com quem, supostamente, ele deve solidarizar-se. Se o espectador se identifica com o opressor e deseja substituí-lo, algo na elaboração do Fórum deve ser profundamente questionado e repensado. Tal conduta vai de encontro aos princípios e objetivos da Poética do Oprimido. Nesse sentido, exige-se que já durante o processo de elaboração do Fórum, a opressão seja claramente exposta, para que seja objetiva a intervenção do espectador.

O ARCO-ÍRIS DO DESEJO

Conforme já assinalamos, por ocasião do exílio na França, nos anos 1980, Boal é confrontado às formas de opressões bem mais subjetivas e menos repressivas que aquelas da América Latina. Essas opressões subjetivas, sem vínculo aparente com agressão física, censura ou repressão, conduziram ao desenvolvimento de técnicas específicas de detecção e análise dos opressores internalizados. Tais técnicas são descritas na obra intitulada *Arco-Íris do Desejo: Método Boal de Teatro e Terapia*, espécie de resposta à demanda dos oprimidos europeus. A técnica carro chefe, desta vertente do Teatro do Oprimido e que resume, grosso modo, todas as outras, é a técnica do *Tira na Cabeça*, utilizada para analisar casos e situações em que os opressores são internalizados e passam a habitar a mente do oprimido, determinando suas ideias e comportamento. Se problematizarmos um pouco mais essa nova escolha de Boal, não podemos deixar de recapitular sua obstinação em abolir a ideia de um “cidadão ator” para, em seu lugar, construir a ideia de um “cidadão spect-ator”, no amplo sentido do termo. A própria aceção do conceito de “spect-

ator” remete à relação dialética entre identificação e distanciamento, evocando um teatro cuja ambição maior consiste em instaurar uma produção livre, democrática: a produção do cidadão (artista) se produzindo com os próprios meios, sem “barreiras ou diferenças” e em co-criação com outros cidadãos. Embora, se tenha como meta, a perspectiva crítica social e política, o desenrolar de muitas tramas de *Teatro-Fórum* tende a uma “psicologização” dos problemas sociais. Quando, todavia, lançamos um olhar mais atento às técnicas prospectivas e introspectivas que compõem o *Arco-Íris do desejo* tais críticas começam a ganhar legitimidade.

O TEATRO LEGISLATIVO

No final dos anos 1990, eleito vereador da Cidade do Rio de Janeiro, pelo PT, Boal leva sua trupe teatral à “câmara” e instaura o *Teatro Legislativo*. Este projeto prevê na sua base a realização de sessões de *Teatro-Fórum*, com as populações desfavorecidas das favelas e periferias do Rio de Janeiro. Os resultados finais destas assembleias teatrais eram examinados por profissionais de direito, transformados em textos de leis e levados à Câmara de Vereadores para serem votados em sessões plenárias e abertas à participação dos integrantes e realizadores dos espetáculos-fóruns: verdadeiros atores sociais e teatrais, oprimidos da ficção e da realidade.

Lembrar da Volksbühne e Erwin Picator não é tarefa das mais difíceis. Ora, o projeto do *Teatro Legislativo* guarda semelhanças profundas com o Freie Volksbühne Berlin, criado em 1890. Fruto de um movimento popular, que objetivava levar o teatro não somente à classe proletariada, mas a todos os “desfavorecidos”. Este projeto originou uma verdadeira associação que geria seu próprio teatro: o Volksbühne, aberto em 1914, na Praça Rosa Luxembourg, Berlim do Leste.

Num percurso muito semelhante àqueles traçados por Piscator e Brecht, até a sua morte em maio de 2009, Augusto Boal, jamais cessou sua militância pelo, para e por um teatro como instrumento de libertação das opressões sociais. Como seus predecessores, exerceu muitos ofícios na carpintaria teatral: o de teórico, o de dramaturgo e o de diretor teatral, dentre os mais importantes. As bases desse projeto teatral e social são identificáveis em todas as técnicas do arsenal através da:

- Ação (fábula, dramaturgia);
- O modo do jogo (a interpretação ou conduta das personagens);
- O espectador: um ator potencial;
- A concepção de homem e de sociedade.

Elegendo esses pontos como eixos de predileção, a Poética do Oprimido chega à questão crucial: o salto qualitativo dos aspectos técnicos à dimensão existencial. Nessa perspectiva, o desfecho da fábula torna-se secundário em relação ao processo. Para Boal, a fábula permanece a alma do drama. Porém, em virtude da reivindicação de uma nova visão de fábula e de dramaturgia, sua poética subtende uma refutação do “espetáculo produto”, em detrimento do “espetáculo-processo”, espaço de intercâmbio e de aprendizagem entre pessoas. Aprendendo a aprender⁵, não constitui a premissa de base dos *Anti-modelos do teatro-fórum*? Nesse contexto, o ator não é a personagem, nem mergulha num processo de total ilusão e a representação passa a não ser mais um fenômeno fictício em si, mas um debate sócio-político, como defendia Bertolt Brecht.

Nessa perspectiva, atores e espectadores identificam-se, num primeiro tempo, com a causa, a opressão em questão para,

5 O que remete à concepção interativa do binômio professor-aluno de Paulo Freire.

num segundo momento, distanciarem-se. Stanislavski torna-se um momento necessário para se fazer Brecht⁶: do “como se” passamos ao “o que você faria se?” O *Anti-modelo* e o modelo dramaturgico das peças de *Teatro-Fórum* (susceptíveis de serem modificados, mas não completamente transformados) não propõem uma situação de conforto entre o palco e a plateia. Podemos até afirmar que os mesmos funcionam como uma espécie de armadilha. De fato, na medida em que os espectadores passam a ser mais do que simples testemunhas da ação e que dispõem, em consequência, de armas diferentes daquelas dos comediantes, do animador do jogo e/ou do dramaturgo, só podem entrar no jogo para jogar contra a dramaturgia, o autor ou coletivo de autores.

Na Poética do Oprimido, as tramas vivenciadas/encenadas têm suas origens na ficção, mas estendem-se à vida real, posto que, mais que a cena é a vida que precisa ser transformada. As técnicas do Teatro do Oprimido oferecem ao espectador a possibilidade, não somente de reconhecer o aspecto lúdico e fictício da representação (com o objetivo de encontrar soluções e alternativas aplicáveis à vida), mas, sobretudo, de interrogar a natureza da representação no e através do jogo teatral. É nessa perspectiva que *jogo* e *ficção*, longe de oprimir, devem libertar. Em todos os seus escritos, entrevistas e depoimentos, Boal sempre deixou bem claro que as técnicas do arsenal não foram “inventadas por ele”, mas foram descobertas e sistematizadas no contato/encontro com o outro - oprimidos de culturas e realidades diversas. A sistematização de tais técnicas é uma resposta às demandas coletivas diversas.

O princípio da democratização do Teatro do Oprimido traz em si a necessidade de multiplicação e essa aptidão para multiplicar-se exige uma constante transformação do método. Para melhor afirmar

6 Análises comparativas sobre Boal e Stanislavski são aprofundadas no ensaio intitulado: Verdade na Cena, Verdade na Vida: Boal e Stanislavski in REVISTA BRASILEIRA DE ESTUDOS DA PRESENÇA - Brazilian Journal on Presence Studies - e-ISSN 2237-2660 - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil - <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>.

esse movimento dinâmico de transformação e multiplicação, Boal elege a árvore (o cajueiro) como símbolo do Teatro do Oprimido; a árvore como estrutura pedagógica do T.O., por suas ramificações coerentes e interdependentes.



Foto retirada do site: <https://oprima.wordpress.com/about/>

No blog do Teatro do Oprimido⁷, essa estrutura arborística é descrita nos termos seguintes:

As raízes fortes e saudáveis estão fundadas na Ética e na Solidariedade e se alimentam dos mais variados conhecimentos humanos. O solo do Teatro do Oprimido deve ser fértil, disponibilizar acesso a saberes e base para criações.

Os Exercícios e Jogos do arsenal do Teatro do Oprimido estão na base do tronco da Árvore, sendo fundamentais para o desenvolvimento de todas as técnicas. Esse vasto arsenal auxilia

⁷ <http://theateroftheoppressed.blogspot.com/p/estetica-do-oprimido.html>

na des-mecanização física e intelectual de seus praticantes, estimulando-os a buscar suas próprias formas de expressão.

Na *Árvore do Teatro*, a ética e a solidariedade são fundamentos e guias. A multiplicação, a estratégia. E a promoção de ações sociais concretas e continuadas, para a superação de realidades opressivas, a meta.

A *Estética do Oprimido*, a mais recente pesquisa desenvolvida por Boal e a equipe do Centro de Teatro do Oprimido, é a seiva que alimenta a *Árvore*, desde as raízes, passando pelo tronco, atravessando galhos e folhas⁸.

Conforme pudemos constatar, para além de teórico e ensaísta, Boal não renunciou ao trabalho de escrita dramaturgica pessoal, nem a atuações como Diretor Teatral. Em sua “missão”, contudo, cada experiência constituiu um apelo à transformação do mundo através do ato. Boal definia seu sistema, não em termos de “utopia”, mas sim, em termos de “ativismo”. Trata-se de uma autêntica pedagogia da intervenção, em prol de um teatro e de formas teatrais que rompem com as convenções e *distanciam-se*, ainda que simbolicamente, do “anfiteatro do espetáculo” para retornar ou recuperar sua ancestral função liberadora e sua inexorável dimensão democrática.

Pretendendo situar no mesmo plano o espectador e o ator, a pessoa e a personagem, Boal propõe a “redemocratização do teatro”, pela reivindicação de um evento similar à festa e, também, pelo questionamento das relações de produção e consumo. O Teatro do Oprimido, pela reivindicação de um teatro político e “popular”, esforça-se para denunciar o sistema pelo qual a “cidade” lançava e lança, ainda, uma armadilha ao *cidadão-espectador*.

8 A *Estética do Oprimido* tem por fundamento a crença de que somos todos melhores do que supomos ser, e capazes de fazer mais do que aquilo que efetivamente realizamos: todo ser humano é expansivo. Trata-se do fundamento teórico e prático do Método do Teatro do Oprimido: através de meios estéticos – que proporcionam a descoberta das possibilidades produtivas e criativas, e da capacidade de representar a realidade produzindo Palavra, Som e Imagem – promover a sinestesia artística que impulsiona o autoconhecimento, a autoestima e a autoconfiança; e o diálogo propositivo que estimula a transformação da realidade. In <http://theateroftheoppressed.blogspot.com/p/estetica-do-oprimido.html>.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES CRÍTICAS OU ATUALIZAÇÕES

Ao termo destas reflexões, claro está que a particularidade do método do Teatro do Oprimido é sua dimensão militante e que seu objetivo maior não é o de formar atores ou futuros profissionais de teatro. Assim, o foco principal não recai sobre a obra de arte e o espetáculo não constitui um fim em si. O Teatro do Oprimido, qualquer que seja a técnica aplicada, é concebido como apenas uma etapa de um processo político bem maior: o antes desencadeia a ação/intervenção e o depois será fundamental no processo de transformação do social. O intento maior consiste, então, em permitir que grupos e pessoas utilizem o teatro como ferramenta de luta e isso implica na redemocratização dessa arte. Assim, os oprimidos de Boal, mesmo aqueles que não são profissionais ou levam uma vida distante da arte teatral, não são considerados amadores, mas “espectadores ativos”, uma vez que esse autor exorta à “transformação do mundo”, através do Drama/Ação. Apesar das críticas, Boal se dizia discípulo de Brecht e de Marx e como este último, desejou que o teatro, como a filosofia, transformasse o mundo!

Muito embora, a dimensão marxista do teatro do oprimido, seja questionada, nada impede, a quem o desejar, de efetuar uma leitura marxista desta Poética. De minha parte e a despeito da importância da filosofia de Marx, cujos princípios eu não consigo detectar tão claramente nas atualizações do projeto Teatro do Oprimido, acho mais coerente efetuar uma leitura desta poética à luz das teorias de Foucault, minha opção filosófica. Particularmente, a noção de *Poder* como conceito indissociável da teoria das organizações, ao evocar toda uma reflexão sobre o “poder disciplinar”, me leva a identificar ecos e reverberações nas técnicas do T.O, inclusive as técnicas de sua vertente terapêutica, a exemplo do *Tira na Cabeça*.

Nesse espírito, a perspectiva foucaultiana me abre possibilidades para interrogar a problemática do poder no âmbito disciplinar e organizacional e aproximá-las das técnicas do Teatro do Oprimido, uma vez que, para Foucault, nas relações de produção, também há produção de sujeitos. Tal constatação conduz ao argumento de que um tipo de sujeito é almejado pelo sistema capitalista, com a finalidade de manter seu ciclo de acumulação. Aqui somos confrontados a um desconcertante eco com as asserções de Augusto Boal, ao refletir sobre uma estética do oprimido:

“A maioria dos sistemas políticos, como o neoliberalismo – predatório em todas as suas modalidades e não apenas nos seus excessos –, busca sempre mais poder e riqueza sem limites: esta é sua essência e razão! Para tanto, ocupam espaço e oprimem – faz parte da sua natureza [...]”. (BOAL, 2009, p. 17)

Se as análises propostas por Foucault indicam que o que está em questão, nas relações de poder capitalista, é a produção de um sujeito que tenha sua capacidade produtiva e econômica liberada e a política inibida, a visão do sistema e das relações de poder no Teatro do Oprimido é similar. Se para Foucault, além da produção de bens, no capitalismo, existe a produção de sujeitos, um tipo de sujeito liderado pelos meios de comunicação de massa, pelas instituições religiosas e educacionais, no interior das quais ele se torna dócil politicamente e útil economicamente, para Boal:

“As ideias dominantes em uma sociedade são as ideias das classes dominantes, certo, mas, por onde penetram essas ideias? Pelos soberanos canais estéticos da Palavra, da Imagem e do Som, latifúndios dos opressores! É também nestes domínios que devemos travar as lutas sociais e políticas em busca de sociedades sem opressores e sem oprimidos. Um novo mundo é possível: há que inventá-lo!” (2009, p. 15)

O que interessa para Foucault, não esqueçamos, não é a construção de um novo conceito, mas a análise do poder na prática

social. Assim, partindo da discussão que situa o poder somente no nível econômico e das alternativas que associam o conceito à repressão ou à guerra, o filósofo começou a delinear uma nova forma de pensar o poder: por um lado, o poder seria a propriedade de uma classe que o teria conquistado, por outro, o estado teria o poder. O interessante dessa análise consiste, justamente, em concluir que o poder não está localizado em nenhum ponto específico da estrutura social; ele é um conjunto de relações de força. Nessa perspectiva, Foucault enumera três afirmações para concepção do poder, quais sejam:

1. O poder não é essencialmente repressivo;
2. Exerce-se antes de se possuir;
3. Passa tanto pelos dominados quanto pelos dominantes.

Uma vez mais, as premissas boalinas encontram, aqui, ecos evidentes:

Os humanos, como quaisquer animais, estruturam suas inter-relações segundo o poder que têm, dispõem ou conquistam. [...] é fácil acreditar que nas águas do oceano misterioso o peixe gordo come o magro; difícil é pensar que, embaixo da terra firme, fortes raízes buscam nutrientes, esfomeando as fracas. A vida come a vida. (BOAL, 2019, p. 16 - 17)

Não obstante, se o homem de Teatro, inventor da Poética do Oprimido acredita que entre os humanos, a luta pelo espaço é luta por todos os espaços: físico, intelectual, amoroso, histórico, geográfico, social, esportivo, político. Também está convicto de que:

[...] Há que se inventar seu antídoto: a ética da Solidariedade, cuja construção terá que ser obra da incessante luta dos próprios oprimidos, e não dádiva celeste: do céu, cai chuva, neve e gelo, eventualmente, bombas e foguetes, mas não mágicas soluções. (BOAL, 2009, p. 17)

Muito inclina a pensar como Davis e O'Sullivan (2000), os quais consideram que Boal se distancia do marxismo e confere à Poética do Oprimido um enfoque de emancipação muito mais comportamental e individual do que um questionamento verdadeiro do poder e da transformação da sociedade em sua globalidade, em minha prática e teoria, encontro mais respaldo e eco nas asserções focaultianas acerca do poder. Essa orientação filosófica me fornece lastro para difundir e me exercitar numa poética em que o homem da vida questiona o homem da cena, acentuando as bases e os dilemas de seus destinos comuns; evidencia como pretendia Boal que o "homem-espectador" pode ser o criador e mestre do destino do "homem-personagem". Mas, para tanto, não basta dizer! É necessária entrar em cena e mostrar... É necessário Ser e Agir.

REFERÊNCIAS

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

_____. *Stop! C'est magique*. Paris: L'Échappée belle/Hachette Littérature, 1980.

_____. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

_____. *Teatro Legislativo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

_____. *Hamlet e o filho do padeiro, memórias imaginadas* Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

BRECHT, Bertolt. *Écrits sur le théâtre* Paris: l'Arche, 1963.

DAVIS, David et O'SULLIVAN, Carmel, "Boal and the Shifting Sands: the Un-Political Master Swimmer", *New Theatre Quarterly* n°63, 2000.

DUVIGNAUD J.; LAGOUTTE J. *Le théâtre contemporain Culture et Contre-Culture*. Paris: Coll. thèmes et textes/Larousse Université, 1974.

PISCATOR, E. *Le Théâtre Politique*. Paris: L'Arche Éditeur, 1980.

2

Renato Ferracini²

LUME TEATRO: QUESTÕES INSTITUCIONAIS

2. Possui graduação em Artes Cênicas pela UNICAMP (1993), mestrado (1998) e doutorado (2004) em Multimeios também pela UNICAMP. É ator-pesquisador, professor no PPGA Artes da Cena – IA – UNICAMP, Coordenador do LUME - Núcleo interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP e Presidente da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas.

DOI: 10.31560/pimentacultural/2020.848.36-50

Muito se tem escrito sobre o LUME ao que tange suas propostas de investigação, suas obras artísticas e seus processos criativos e metodológicos, mas muito pouco, fora do âmbito interno da UNICAMP, se publica sobre sua filiação institucional com essa importante universidade. Esse texto visa suprir essa lacuna e adentrar na organização institucional do LUME, sua história, sua organização interna, suas linhas de pesquisa oficiais, seus pilares de trabalho e investigação. Esse texto pretende oferecer ao pesquisador da área um importante documento institucional sobre o LUME, pouco divulgado no meio artístico e acadêmico.

HISTÓRICO

O Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP nasceu no ano de 1986 primeiramente como um laboratório vinculado ao Instituto de Artes: Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão LUME (Portaria GR-072/1986 de 31/03/1986, publicada no DOE em 03/04/1986). No ano de 1993 veio a se tornar o Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – LUME (Deliberação CONSU-A-016/1993 de 04/10/1993). Nesse tempo tem se dedicados ao aprofundamento da arte de ator, o NIPT LUME atua de forma efetiva na pesquisa cênica sendo, hoje, reconhecido internacionalmente por seu trabalho inovador, tanto na área do teatro como do circo, especificamente na arte do palhaço, além de atuar no território híbrido de interdisciplinaridade artística teatro-dança e teatro-performance. Esse reconhecimento vem tanto pela singularidade de suas técnicas e produção artística, pelos livros e revistas publicados, como também por sua postura ética frente ao ofício teatral. Por meio de seus espetáculos, cursos, intercâmbios culturais e da reflexão conceitual sobre o corpo-em-arte celebra o teatro como poética do encontro e o espaço ideal de potencialização de outros modos de existência, compondo e tecendo a arte cênica

presencial como território privilegiado de pesquisa de ponta na área das artes cênicas, mais especificamente na área de atuação.

O LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais tem como missão institucional a pesquisa, produção, divulgação e aplicação de conhecimentos práticos e teóricos interdisciplinares e transculturais no campo das artes presenciais (dança, teatro, performance e circo) disponibilizando-os de forma democrática. Sua visão de futuro institucional, sendo centro de excelência em artes presenciais e referência regional, nacional e internacional em sua área de atuação, pretende fazer da arte cênica potência estratégica de sensibilização e transformação da sociedade.

Portanto, O LUME possui como principal função e objetivo a pesquisa prática e teórica na área de atuação no território híbrido teatro, dança e performance. Outro objetivo primordial do núcleo, atrelado ao primeiro, é a criação de espetáculos e processos formativos inovadores oriundos das pesquisas. A apresentação e disponibilização desses espetáculos e aplicação desses processos para a comunidade artística e sociedade em geral faz da extensão, no LUME, um processo finalístico tão importante quanto a pesquisa.

PESQUISA

Toda a produção quantitativa e qualitativa do LUME é derivada de suas 8 linhas de pesquisa. São 5 linhas de pesquisa no cenário de práticas de atuação, 2 linhas de pesquisa na área de teoria das artes cênicas e mais 1 linha no cenário formativo. As pesquisas desenvolvidas nessas linhas e a geração dos “produtos resultantes” (espetáculos, cursos de curta duração, demonstrações de trabalho, assessorias e publicações) e todas as atividades de extensão advindas desses

“produtos” (apresentações de espetáculos e realização de cursos e assessorias) são realizadas por 7 atores-pesquisadores.

Assim sendo, as pesquisas do LUME são ancoradas em três diferentes cenários:

1. Investigação Artística
2. Investigação Conceitual
6. 3. Investigação Formativa

PESQUISAS DE CENÁRIO ARTÍSTICO

Pesquisar, experimentar e sistematizar processos criativos e procedimentos técnicos de treinamento para a potencialização de acontecimentos estéticos presenciais, tendo como objetivo a intensificação do corpo do atuator com vistas a construção de efeitos de presença e sua posterior manifestação cênica espetacular buscando, nessa espetacularização, processos criativos singulares e inovadores para a criação. Baseado nessa premissa, vem desenvolvendo ao longo dos anos, metodologias próprias para as práticas de atuação.

Linhas de pesquisa desse cenário

1. Treinamento Técnico e Energético e de Manutenção Física para o Atuator

Busca gerar e experimentar metodologias e procedimentos de formação do ator, dançarino ou performer com o intuito de ampliar suas potências de efeitos de presença cênica.

2. Dança Pessoal

É a elaboração e codificação de uma técnica pessoal de representação que tenha como base a dilatação e dinamização das energias potenciais do ator. Dar forma às diferentes tonalidades e nuances que compõe a corporeidade (corpo e voz) pessoal de cada ator, esculpindo as dinâmicas das ações encontradas no tempo e no espaço. Utilização da técnica pessoal de representação na montagem de espetáculos.

3. Mimesis Corpórea

Consiste no processo de codificação de ações físicas obtidas pelo ator através de observação e recriação do outro, seja esse outro entendido como corpos, fotos, animais, espaços arquitetônicos etc. O modo como este material é poetizado na cena teatral também é foco de pesquisa.

4. O palhaço e o sentido cômico do corpo

Investigar a comicidade do corpo na relação direta com a figura histórica e social da figura do palhaço. Pesquisa também o repertório de gags clássicas, a pedagogia da comicidade e do palhaço, processos criativos relativos aos espetáculos de palhaço e a sistematização de todos esses procedimentos.

5. Teatralização e poetização de espaços não convencionais

Busca colocar o ator diretamente em contato com o público nas ruas, praças etc e investiga experimentos cênicos que implodam o espaço teatral restrito e histórico do palco italiano.

PESQUISAS DE CENÁRIO CONCEITUAL

Pesquisar questões teórico-conceituais relativas e calcadas nos cenários artísticos e formativos tanto em suas inserções contextuais mais abrangentes como nas possíveis conexões interdisciplinares no campo da cultura e dos estudos sociais, políticos, científicos, históricos, antropológicos, filosóficos, linguísticos e da área da saúde. Busca realizar uma cartografia de tensões, transformações e contaminações nessa transdisciplinaridade conceitual.

Vale ressaltar que no âmbito das pesquisas desse cenário há uma aproximação direta entre LUME e o Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena - IA - UNICAMP (PPGADC) no qual a linha interna do LUME “Conceituações sobre o corpo em arte” dialoga diretamente com a linha “Técnicas e Processos de Formação do Artista da Cena”. Três atores-pesquisadores do LUME (Renato Ferracini, Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson) são professores permanentes credenciados nesse programa e nessa linha ministrando disciplinas e orientando mestrados e doutorados.

Linhas de pesquisa desse cenário

6a. Conceituações sobre o corpo-em-arte (LUME)

A discussão do corpo-em-arte do ator esbarra em dificuldades conceituais bastante complexas. Conceitos como presença, organicidade, pré-expressividade, energia entre outros resvalam, como não poderia deixar de ser, por expansões, criações, recriações, esvaziamentos, fissuras, contrações e redimensionamentos constantes. Essa linha de pesquisa busca debates e reflexões acerca desses conceitos em um plano transdisciplinar teatro-filosofia.

6b. Técnicas e Processos de Formação do Artista da Cena (PPGADC)

Abriga a investigação teórica ou teórico-prática dos processos de formação, técnicas, sistemas, métodos, treinamentos, exercícios, propostas de formação/aprendizagem e pesquisa dos artistas da cena, que se constituem enquanto saberes e práticas produzidos na própria área, no constante diálogo com outros campos de conhecimento, que alimentam e são reelaborados na ação e pensamento artísticos. Os estudos de procedimentos formativos, técnicos e experimentais do ator, bailarino e performer podem implicar também no questionamento das visões de mundo que lhe são subjacentes, assim como das transformações históricas do próprio sentido da atividade artística.

7. Escrita Performativa

Investigar as possibilidades de experimentação discursiva com as tensões geradas no e pelo corpo-em-arte. Conta com a participação de bailarinos e atores, permitindo sua organização e conceituação teórica, além de experimentar outras relações entre a teoria e a escrita discursiva.

PESQUISAS DE CENÁRIO FORMATIVO

Sistematizar os procedimentos de conjunto de práticas geradas nas experiências de cenários artísticos com vistas a sua disseminação otimizada para a comunidade artística e acadêmica. Busca gerar procedimentos organizados para cursos de curta e longa duração, assessorias práticas a artistas e grupos, além de promover a construção de demonstrações práticas de trabalho para dissecar os possíveis processos de criação do ator. Além disso, busca sistematizar pensamentos conceituais baseados nas pesquisas práticas para serem aplicadas em cursos teóricos e em disciplinas de pós-graduação.

LINHA DE PESQUISA

8. Processos e procedimentos de formação para o ator

Essas linhas alinham-se estrategicamente:

1. com linhas de patrocínio e apoio cultural federal: foi agraciado com o Projeto Memória das Artes da Petrobrás, em 2005 para documentação de suas atividades de pesquisa artística, projeto esse que contempla apenas grupos e atividades de excelência e importância para a memória artística brasileira que deve ser mantida para as futuras gerações. Também teve recentemente projeto de Circulação aprovado pela Petrobrás em que circulou pelas regiões do Amazonas e Pará com o espetáculo Café com Queijo. Vale ressaltar que o Lume foi Ponto de Cultura vinculado diretamente ao Ministério da Cultura de 2005 a 2017.
2. com a divulgação artística e científica nacional e internacional: possui 12 livros publicados sobre seus trabalhos de pesquisa, todos eles aprovados pela Fapesp e editados pela Editora da Unicamp, Hucitec e Perspectiva. Possuiu projetos de intercâmbio de pesquisa com universidades de Portugal e com grupos de pesquisa artística na Dinamarca, Itália e EUA.
3. coadunando-se com os objetivos de órgãos de fomento à pesquisa: desde 2003, ano da última certificação institucional, teve 119 projetos aprovados pela Fapesp, CNPq, Faepex-UNICAMP, Capes, Ministério da Cultura, Petrobrás (já citados acima) e Itaú Cultural. Esses projetos contemplam vindas de pesquisadores visitantes; intercâmbios com grupos artísticos; bolsas de treinamento técnico; iniciações científicas, mestrados, doutorados e pós-doutorados; bolsas no exterior; organização de eventos; auxílios a publicação; projetos temáticos; projeto

jovem pesquisador; bolsas produtividade em pesquisa; editais universais do CNPq; Projetos PAEP CAPES, e intercâmbios de trabalho no Brasil e no exterior. Destaca-se, no passado recente, dois Projetos Temáticos e outro projeto Jovem Pesquisador aprovados pela Fapesp - projetos esses já finalizados. Convém salientar que esses 3 grandes projetos foram, até o momento, os únicos 2 Projetos Temáticos e o único projeto Jovem Pesquisador aprovados na história da Fapesp na área específica de Teatro, na subárea Interpretação, o que salienta, também, a inovação dos trabalhos junto aos órgãos de fomento à pesquisa.

4. auxiliando em programas de pós-graduação: o Lume atua efetivamente junto a pós-graduação do IA – Unicamp sendo o criador, junto com o Departamento de Artes Cênicas e o Departamento de Artes Corporais, do Programa de Pós-Graduação Artes da Cena, cujo APCN foi aprovado com elogios pela Capes por seu caráter inovador. Os três pesquisadores na carreira PQ do núcleo (Ana Cristina Colla, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini) têm credenciamento como professores plenos desse programa ministrando disciplinas e atuando ativamente como orientadores em projetos diretamente vinculados às pesquisas realizadas no Lume.
5. fazendo da pesquisa uma área híbrida com a extensão: uma outra atividade importante do LUME é a assessoria dada a outros grupos e coletivos auxiliando-os na criação e direção de seus espetáculos artísticos e eventos pontuais. Destaca-se a participação dos atores-pesquisadores do núcleo, nos últimos 10 anos, na direção de mais de 20 espetáculos de outros coletivos, grupos e/ou artistas, sendo que um deles foi premiado como melhor espetáculo na Premiação Teatro Neto em Israel e outros ainda foram premiados em festivais nacionais, atestando a qualidade do trabalho de direção dos

pesquisadores do LUME. Como produção artística atual de suas pesquisas práticas o Lume possui em repertório inúmeros espetáculos; demonstrações práticas de processos de atuação e construção de efeitos de presença; cursos de curta duração sistematizados; oficinas montagem de rua e fornece, ainda, assessorias pontuais de média e longa duração para grupos, coletivos e artistas de teatro, dança e performance.

Todos esses cenários e linhas de pesquisa alinhadas em estratégias tem como suporte alguns pilares conceituais:

Pilar um) Trabalhar sobre as forças: investigar a força - enquanto presença e organicidade do ator desvinculado de uma pedagogia técnica pré-codificada - significa que o LUME busca trabalhar, em suas pesquisas, sobre uma força e não sobre um elemento atual e tecnicável. Podemos chamar essa força de presença ou organicidade que, por definição simples, é um elemento invisível, intensivo e relacional e que afeta os corpos/elementos numa relação cênico-poética.

Pilar dois) Corpo como âncora de experiências da força: sendo essa força invisível e relacional ela não pode ser trabalhada de forma direta, objetiva, concreta e consciente, mas deve ser composta, gerada, criada nos meios, interstícios, poros, fissuras e buracos criados nos, com e por elementos concretos. A hipótese inicial que perdura até hoje nos trabalhos do LUME é a de que o corpo é esse elemento concreto. Não somente o corpo visto em seu aspecto físico, muscular, ósseo ou nervoso, mas principalmente o corpo visto como potencialização e intensificação dessa força virtual. O corpo passa então a ser uma espécie de âncora de experiências e composição de vivências práticas e como conjunto de práticas que intensifica essa força ao compor essa invisibilidade (imane a ele mesmo) com sua própria atualidade. O corpo singular visto como potência-outro-corpo intensificado nele mesmo.

Pilar três) Experiências práticas e concretas de limites: O corpo somente pode se intensificar e se potencializar em experiências de limites. São nos agenciamento práticos vivenciados nessas zonas liminares que as fissuras, poros, buracos de potência e intensidade podem ter sua gênese. Quando o corpo é levado a experiências de fronteira dele mesmo pode desmoronar padrões conhecidos, desterritorializar-se e, a partir desse território outro, reterritorializar-se de forma potente, gerando, então, formalizações singulares de cada ator que engendram virtualidades e intensidades atualizadas em continuum no tempo-espaço cênico que chamamos no LUME de MATRIZ.

Pilar quatro) Forças em composições: sendo as forças relacionais essas matrizes somente podem se compor com outras forças gerando, outras matrizes gerando zonas de jogo em que afetam e são afetadas mutuamente pelo entorno cênico, seja tempo, espaço, palco, outro ator, público e por ela mesma. Uma matriz nunca é fixa, mas sempre recriada a cada instante em sua potência e sempre diferenciada em sua infinita zona de virtualidades. Portanto, mesmo que uma matriz tenha uma formalização codificada atualizada de forma singular, em sua virtualidade e intensidade ela, literalmente, dança e se diferencia a cada instante. Essa diferenciação tem seu território em micro-ações e micro-afetos que possibilitam a “circulação” corpórea dessas virtualidades e diferenças no desenho tempo-espacial da própria matriz, fazendo com que ela se recrie nessa zona virtual. O corpo-em-arte como potência de diferenciação infinita em sua zona de potência. Afetando-se em uma complexa RECEPTIVIDADE corpórea – recepção e ação sobrepostas no tempo espaço - sempre em seu limite.

Desses pilares de procedimentos podemos inferir o que podemos chamar de consequências práticas de ação (CPAs):

CPA um) Escuta. O ator não apreende uma técnica codificada a priori, mas deve se permitir um espaço-tempo para realizar experiências

de limites para uma possível desestruturação de seus padrões e a intensificação de seu corpo – podemos chamar isso de treinamento em sua forma mais ampliada.

CPA dois) O foco de suas experiências deve estar voltado para as micro-sensações, micro-afetos. Sua potência deve estar localizada, territorializada em sua capacidade de ser afetado, ou seja, em sua capacidade de deixar-se afetar pelo espaço, tempo, outro. Gerar poros de entrada em seu corpo para que esses afetos sejam seu material de trabalho primeiro. O foco sempre estará em sua escuta do mundo.

CPA três) Essa receptividade não é sintetizada pela consciência: Essa zona virtual está em um pensamento do corpo, ou uma consciência do corpo que vive no limite consciência-inconsciência. Não será jamais possível sintetizar, inferir, deduzir, organizar, classificar nessa zona receptiva. Ela é uma zona de fluxo constante, de abertura de fluxo e intensidades que está em um limite pré-consciente, mas imanente ao corpo. A consciência dá somente o ponto de entrada para essa zona outra.

EXTENSÃO

As atividades de extensão e apoio à pesquisa do LUME estão divididas em 4 eixos que se retroalimentam:

Eixo 1. apresentações e criações artísticas

Eixo 2. atividades formativas

Eixo 3. organização de eventos artísticos e acadêmicos

Eixo 4. Publicações

Esses eixos são resultantes diretos das pesquisas prático-artísticas do núcleo. Cabe ressaltar e reafirmar, já que isso foi comentado acima, a importância acadêmica híbrida entre pesquisa/ extensão, principalmente no que se refere as apresentações artísticas. Se por um lado cada apresentação espetacular é uma continuidade singular de experimentação e de re-potencialização das pesquisas com o corpo em presença cênica, por outro lado, elas funcionam como potente ferramenta de extensão, já que os resultados de pesquisa são mostrados como elemento cultural que extrapola o âmbito estritamente acadêmico e encontra fruição em toda a sociedade. Além disso, essas extensões artísticas e atividades formativas derivadas dos eixos das pesquisas do LUME - consideradas de altíssima qualidade na comunidade teatral - encontram escoamento nos agentes culturais como Secretarias de Cultura Municipais e Estaduais, Festivais de Arte e Teatro nacionais e internacionais, SESCOs, SESIs, Centros de Cultura e Escolas Livres de Teatro e Artes.

As atividades de extensão – que em seu conjunto espetacular, de processos formativos e eventos organizados constituem um patrimônio cultural imaterial da UNICAMP - são dedicadas ao fortalecimento de práticas de formação e contaminação entre os atores-pesquisadores e suas pesquisas desenvolvidas no LUME com outros artistas e pesquisadores nacionais e internacionais na área das artes presenciais. Vale ressaltar que um dos procedimentos de praxe da equipe de atores-pesquisadores do LUME é o confronto dos resultados de suas pesquisas práticas e teóricas com núcleos, artistas e grupos de investigação das artes presenciais do Brasil e do exterior, sejam eles vinculados à academia ou não, mas que representam diferentes caminhos de se trabalhar o ator, todos com comprovada competência no que diz respeito ao rigor de suas pesquisas e à relevância de seus resultados.

Esses cenários - formativos, interventivos, criativos e conceituais colocados em tensão nas várias atividades que compõe o conjunto

dessas atividades - trabalham, todos eles, com o conceito de “aprendizagem inventiva”: construção de um conhecimento corpóreo adquirido na relação afetiva produzida no encontro e baseado na experiência enquanto intensificação. O LUME propõe que o universo da descoberta do corpo do outro, da arte, do fazer, do ofício, da presença e da conceituação sobre esses elementos práticos não pode jamais fechar-se em si mesmo. A extensão no LUME pretende, então, compor uma experiência de gerar um corpo/pensamento intensificado que deve ter o outro como co-criador. No LUME, esse “outro” — às vezes concreto, às vezes imaginado, às vezes diluído — sempre vazou em cada prática experimentada na sala de trabalho, ou seja, o núcleo tem como premissa fundante que cada experiência de pesquisa prática ou teórica, em processo ou já sistematizada, deve ser compartilhada, e portanto, “extendida”. É com base nesse pressuposto originário que nascem as demonstrações de trabalho, os cursos de curta, média e longa duração, as aulas abertas. Jamais com o objetivo de ensinar, mas com o foco no intercâmbio. Cada curso, demonstração e disciplina ministrada é a busca de uma permuta de suores, olhares e saberes em que cada qual contribui com sua parte sempre imprescindível. É assim que o nosso “fazer arte” se constrói coletivamente. O LUME não dirige espetáculos: potencializa criações; não organiza cortejos nas comunidades: intensifica brincadeiras; não impõe trocas: propõe danças conjuntas; não organiza eventos: sugere espaços de contaminação. É dessa forma que o LUME não cria, mas — quebrando com as regras gramaticais — O LUME CRIAMOS. Gerar eventos que proporcionem tensões e atritos entre as diferentes maneiras de se pensar a arte presencial em seus terrenos criativos, conceituais, interventivos e formativos é o grande e maior objetivo das atividades de extensão do núcleo.

Vale ressaltar ainda, que as universidades em geral, e as universidades públicas em especial, são espaços de grande responsabilidade social. Essa premissa não é retórica, deve se

afirmar por práticas e políticas permanentes de democratização do conhecimento. E democratizar o conhecimento não é uma questão de transmissão (uma perspectiva positivista), nem mesmo de troca (uma perspectiva mercadológica) de saberes, mas de construção conjunta com a sociedade para além das estruturas que, todos sabemos, podem isolar certos segmentos de processos mais plurais de criação. Produzir atividades de extensão com esse foco consiste numa iniciativa que consideramos imprescindível para a formação acadêmica, qual seja: estimular a integração dos conhecimentos especializados e atualizá-los na composição com todos interessados pelo assunto, garantindo o acesso a estudantes das Pós-Graduações, das Graduações, professores dos programas de graduação e pós-graduação e pesquisadores de doutorado, mestrado e iniciação científica, além da comunidade artística em geral.

Os cenários de pesquisa, embasados por seus pilares e consequências práticas alimentam as atividades de extensão geradas e vice-versa, fazendo o LUME gravitar toda sua produção numa retroalimentação entre pesquisa e extensão por entre elementos aglutinadores éticos e estéticos. Isso gera uma política de ação poética que embaralha as bordas entre acadêmica e meio artístico não acadêmico. O LUME é, e sempre será, um híbrido que se produz tanto como núcleo institucional e grupo de teatro, como nos interstícios entre eles.



3

Eduardo Moreira¹

GRUPO GALPÃO: A EXPERIÊNCIA COMO NORTE DE 36 ANOS DE TEATRO

1. Ator, diretor e dramaturgo. Fundador do grupo Galpão, participou de todos os seus 24 espetáculos, sendo seu diretor artístico. Dirigiu inúmeras parcerias com grupos do Brasil e participou de vários filmes.

DOI: 10.31560/pimentacultural/2020.848.51-59

O Galpão nasceu e viveu sob o signo da experiência. O barro de que foi moldado nosso teatro sempre teve como essência o trabalho prático da sala de ensaio muito mais do que os moldes teóricos ou o traçado de um caminho previamente delineado.

Assim foi em 1982, quando cinco atores - Antonio Edson, Fernando Linares, Teuda Bara, Wanda Fernandes e eu, nos encontramos no palco do teatro Francisco Nunes, em Belo Horizonte, para uma oficina de teatro físico ministrada pelos diretores do *Teatro Livre de Munique*, os alemães George Froscher e Kurt Bildstein. Na ocasião, éramos atores muito jovens, dando os primeiros passos na carreira e com pouca formação. Com exceção de Antonio que fizera o curso técnico do Teatro Universitário e Wanda, que havia se formado numa escola livre, éramos atores que aprendiam na marra da prática diária. Ali, na nossa primeira experiência coletiva de construção do espetáculo “*A alma boa de Setsuan*” de Bertolt Brecht, houve um processo de formação que moldou nossa base coletiva de forma bastante sólida e arraigada. Na verdade, sob uma rígida disciplina germânica, consolidou-se uma ética da prática teatral que foi fundadora e que nos acompanha até hoje.

De lá para cá, foram inúmeros encontros em oficinas e workshops com os mais diferentes artistas (diretores, atores, bailarinos, coreógrafos, cenógrafos, figurinistas, artistas plásticos, dramaturgos, pensadores, etc) que fizeram com que a linguagem do teatro do Galpão ganhasse novos contornos e se ampliasse bastante, com a apreensão de outros conteúdos bastante revigorantes.

Esses novos encontros, tão diversos, fizeram com que nossa linguagem teatral ganhasse uma cara bastante eclética e impura, fruto dessa formação de origem, que acabou por se consolidar e fazer de nossa organização coletiva um grupo de atores sem um diretor fixo e que trabalha com diferentes criadores convidados para desenvolverem nossos projetos teatrais. Ainda que, com certa

frequência, o grupo também se entregue a direções chamadas de “internas”, em que membros do próprio grupo também assinam a direção de alguns trabalhos.

Foi esta relação eclética e diversificada com a matéria teatral que deu ao trabalho do Galpão uma característica bastante brasileira, presente não só nos seus espetáculos mais populares ligados ao teatro de rua, mas também às experiências mais intimistas e experimentais de palco. Um teatro que mistura o encontro com dramaturgias clássicas das mais diversificadas que vão de Shakespeare e Molière, Gógol, Tchékhov, Brecht, Pirandello e Nelson Rodrigues a dramaturgias próprias que gravitam no espectro amplo que vai da farsa popular até a linguagem do teatro contemporâneo e a performance.



Romeu e Julieta. Foto: Guto Muniz

Também os estilos de representação e as técnicas de treinamento e de preparação dos atores para cada projeto encontraram uma

grande gama de opções. Se uma determinada preparação exige os treinamentos dos movimentos lentos e contínuos do tai-chi chuan, outras vezes fizemos preparações tão distintas como a dança de salão, a esgrima, a dança aeróbica ou o pilates. O Galpão, nesse sentido, apostou em sua história muito mais na diversificação do que na especialização. A construção de cada espetáculo novo sempre pediu novas pesquisas, diferentes preparações corporais, estudos de distintos estilos de dramaturgia e de interpretação e a adaptação dos atores do grupo às ideias e práticas teatrais de cada novo diretor.

Tal característica trouxe para o grupo a marca de nunca se prender a um determinado estilo ou prática teatral, mas sim às mais diversas, sempre pautadas pelos diferentes encontros promovidos pelo grupo em seu percurso. Paradoxalmente, essa diversidade de linguagens também reforçou, no próprio grupo, a característica de um coletivo com um forte componente de uma linguagem teatral própria. Isso, evidentemente, não impediu e até mesmo reforçou o grupo a necessidade de desenvolver uma ética na sua conduta teatral.



Romeu e Julieta. Foto: Guto Muniz

A principal característica desse ethos teatral é a essência de um trabalho coletivo, em que o jogo teatral está sempre sustentado pela estrutura do grupo. O Galpão forjou sua identidade dentro das características do teatro de grupo, em que as individualidades, ainda que sempre presentes e valorizadas, servem a um ideal maior, que é o trabalho do coletivo. Em certo sentido, essa característica de valorizar o trabalho acima de tudo e de todos, talvez explique um pouco a grande longevidade de atividade do grupo, que agora, em 2019, completa 37 anos de trabalho ininterrupto.

Além dessa assinatura coletiva, o ethos teatral do Galpão sempre se pautou por determinados princípios como o de não se ater a fórmulas e receitas teatrais. Nesse sentido, os sucessos sempre se tornaram possíveis ameaças e contrariar a tendência de fazer aquilo que as pessoas queriam ou esperavam que fizéssemos, para fazer o que verdadeiramente achávamos importante tentar fazer, sempre foi um grande desafio.

Para isso, a busca pelo risco e pelo desafio do desconhecido e do não trilhado, sempre funcionou como um parâmetro. Se o grupo é bastante conhecido por sua linguagem popular e de rua, trafegando com desenvoltura por linguagens de forte comunicação e empatia com o público, como o circo, a linguagem de picadeiro, o circo teatro, o melodrama, o clown ou a narrativa épica da rua; era e é preciso também buscar outras formas que ampliassem e ampliem nosso conhecimento e nosso risco de estar em cena.



Os Gigantes da Montanha. Foto: Guto Muniz

Assim, faz-se necessário abrir sempre novos horizontes, que possibilitem outras descobertas e rompam com a inércia e a acomodação. Extrapolar um registro conhecido e encontrar novas formas e conteúdos que nos libertem da inércia. Ao longo desses trinta e seis anos, alguns exemplos desse tipo de prática foram à busca pelo teatro do estranhamento épico de Brecht, o encontro com o teatro intimista e realista de Tchekhov, o arriscar-se na linguagem da performance e do teatro contemporâneo nas duas últimas criações de dramaturgia própria do grupo, em parceria com o diretor Marcio Abreu, ou o desafio de levar para a rua a visão mágica e multifacetada do meta-teatro de Pirandello, só para ficar em alguns exemplos.

O ethos teatral do Galpão esteve sempre associado a uma visão do teatro como lugar de conhecimento, de si mesmo e do outro, numa troca permanente com o público. E aí também se descortina um aspecto essencialmente político e social de nosso teatro. Ao pensarmos num novo projeto teatral sempre nos perguntamos: por que

fazer determinada peça? Não só para o público ao qual nos dirigimos, mas também para nós mesmos, como seres políticos, vivendo no aqui e no agora. Aliás, esse sempre me pareceu o grande desafio do ato teatral, tanto individual como coletivamente - fazer com que ele se torne presença no aqui e no agora, como força do momento e não como mera repetição ou forma.

O teatro como lugar de conhecimento e de auto-superação se completa na trajetória do Galpão como espaço também de transmissão de conhecimento, através da troca de experiências, com a realização de seminários, cursos, oficinas. O encontro permanente com outros artistas para a transmissão de nossa experiência e conhecimentos e também da renovação de nossa linguagem é um fator fundamental. Nesse sentido, a criação de um centro cultural como o Galpão Cine Horto é um braço importante dessa vertente, em que o teatro sempre esteve e está associado com a questão da formação e da educação.

Essa característica eclética e diversificada da linguagem do grupo esteve, sem sombra de dúvidas, sempre muito associada com a questão das formas de sobrevivência. Nosso teatro nasceu sob a necessidade de “se fazer teatro onde fosse possível”. Se não tínhamos como ocupar as escassas casas de espetáculo da cidade, nossa alternativa era ocupar as praças. Se não tínhamos como nos sustentar com os valores extraídos das bilheterias, a solução era buscar apresentações em escolas, associações de bairros, sindicatos, etc. A necessidade de se fazer teatro onde fosse possível foi um fator determinante para que o Galpão praticasse, desde seus tempos mais remotos, um teatro de urgência, variado, eclético e voltado essencialmente para a prática.

Nesse sentido, a própria formação do núcleo da companhia é de atores cuja prática sempre esteve associada a um permanente estudo, um lugar de reflexão e de pensamento sobre o teatro que fazemos e que tipo de atores queremos ser. Fazer teatro assim é encarar a

possibilidade permanente de um abismo, cujo perigo eminente é preciso encarar, colocando-nos sempre na condição de aprendizes que se formaram pela prática do cotidiano de organização coletiva do grupo e das montagens de suas peças. Um teatro aprendido muitas vezes na marra e no imediatismo de sua prática.

Fazer um novo espetáculo está além da ideia de ter simplesmente um novo espetáculo no repertório. É, na verdade, um veículo para que consigamos buscar novos caminhos e respostas. Respostas que, por sua vez, acabarão nos conduzindo a novas dúvidas e questionamentos. Esse abismo da sala vazia que precisa ser permanentemente povoada e recriada pela presença dos corpos dos atores, é que faz do teatro uma atividade tão arriscada e cheia de vida e de dúvidas. Sem desmerecer a importância das escolas e da formação mais integral dos atores, o teatro é necessariamente aprendido e exercitado na prática, no dia a dia do ofício. A nossa educação teatral é construída e moldada por nossos espetáculos e seus processos de criação. Mais do que nunca, o ato teatral está sempre vinculado a um processo educativo.



Os Gigantes da Montanha. Foto: Guto Muniz

A ideia de um grupo de atores que trabalham com diferentes diretores faz do Galpão um tipo de organização de grupo bastante singular. Composto por doze membros, organizados cooperativamente, os atores do grupo sempre decidiram e continuam decidindo os projetos da companhia de forma colegiada e democrática. Não existe uma cabeça que dita os caminhos a serem trilhados. Todas as questões artísticas relevantes são discutidas num foro coletivo. Muitas vezes os processos tornam-se morosos e cheios de idas e vindas, mas essa tem sido a forma pela qual o grupo sobrevive e segue em frente. Como quase sempre a unanimidade é impossível, as decisões acabam sendo tomadas por uma maioria. Esse aspecto organizacional do trabalho do grupo acaba, inevitavelmente, se refletindo na própria organização artística dos atores e do coletivo em cena.

A condução das tarefas individuais e coletivas também torna-se um capítulo importante na condução dos trabalhos, com inevitáveis reflexos no próprio processo artístico do grupo. Nesse sentido, os atores também ficam responsáveis por outras atividades que não apenas a de ensaiar os espetáculos e estar em cena nas apresentações e inúmeras viagens e turnês. Dependendo das aptidões e interesses, atividades como a manutenção dos figurinos, dos cenários, a produção, a comunicação, o cronograma artístico, a manutenção do espaço também ficam a cargo dos atores. A organização do trabalho e das funções é um elemento fundamental que se reflete na forma da apresentação e na estética dos espetáculos.

Esses quase 37 anos de atividades intensas e diversificadas só nos corroboram a certeza de que o teatro é uma atividade de alto risco em que, por mais que nos municiemos de informações, técnicas e preparação, existe sempre um momento de um salto no escuro da criação diante do espaço vazio. Como o escritor diante da página em branco. É exatamente essa sensação que nos faz pensar na liberdade da experiência e na necessidade de estar se desafiando sempre.

4

*Luis Alonso-Aude¹
Erick Naldimar dos Santos²*

"NO LIMITE DO SILÊNCIO E DO VAZIO". (A PARTIR DE PROCESSOS CRIATIVOS DO OCO TEATRO LABORATÓRIO)

1. Mestrando pelo PPGAC da UFBA. Formado em Letras com Inglês pela UNEB. Professor de Arte- Direção Teatral- formado pela ENA (Escola Nacional de Arte-Havana-Cuba). Diretor do grupo de pesquisa em artes: Oco Teatro Laboratório. Organiza e traduz a Coleção Dramaturgia Latino-Americana-bilingue (EDUFBA), Coleção Teoria Teatral Latino-Americana (EDUFU). Diretor Artístico do FilteBahia (Festival Latino-Americano de Teatro da Bahia).

2. Doutorando em Artes Cênicas/PPGAC-UFBA, Mestre em Estudos Literários/ UEFS, Especialista em Educação Profissional/UNEB e Especialista em Educação, Gênero e Direitos Humanos/UFBA. Membro do Grupo de Pesquisa e Extensão em Artes Cênicas do Semiário Brasileiro – GruPANO, do Grupo de Pesquisa em Cultura e Sexualidades/CUS e da Comissão Científica do Colóquio de Artes Cênicas do Piemonte Norte do Itapicuru.

“Um infinito jogo de pêndulos alados.
Um vaivém de impurezas ao descoberto.
Uma sequência de enigmas.
Isso é a vida, porém o teatro”.
Luis Alonso-Aude

Desde que Felipe Monteiro, organizador deste livro, me convidou para fazer parte do mesmo, e a quem agradeço pela inclusão nesta compilação de textos de diversos encenadores brasileiros, eu venho me perguntando como estruturar uma escrita que possa trazer à luz diversos processos criativos do Oco Teatro Laboratório, atrelada ao exercício de diretor. Não consigo escolher um único espetáculo, pois uma única opção não abrange todas as metodologias e práticas que só se complementam e expõem no percurso de um longo tempo de trabalho, com diversos processos criativos, em função da natureza de cada nova proposta. Sendo assim, este escrito é uma espécie de ‘Desmontagem’ de percursos aleatórios, com uma linha de ação transversal: o exercício do diretor.

Este vem sendo um ponto importante de debate na cena contemporânea. Em meu caso particular percebo como o chamado ‘poder do diretor’ vem passar a um terreno que considero mais fértil e criativo, o ‘poder do mediador’. Quanto maior for a integração e convivência em coletivo de trabalho, as trocas de heranças teatrais, os conhecimentos técnicos e memórias de cada um dos que integram um processo criativo, maiores possibilidades de liberdade de escolhas para conformar um pretenso resultado artístico, autêntico. Este mediador não deve ser somente um observador passivo, mas um ativo participante que percorre a trilha, que perpassa o intelecto, as teorias, as práticas de preparação dos atores, as escolhas das formas e a construção do conjunto, a partir da meticulosa observância da natureza de cada nova obra de arte.

O grupo Oco Teatro Laboratório¹³ surgiu no ano 2006, com residência inicial no bairro popular de Portão da cidade de Lauro de Freitas, de onde era a maioria dos atores. O grupo gerou até hoje as seguintes produções: doze espetáculos¹⁴, que têm se apresentado em diversos estados brasileiros e representado o Brasil em diversos festivais e eventos internacionais; criou o Festival Internacional Latino-Americano de Teatro da Bahia – FilteBahia, o qual já realizou doze edições; três números impressos e digitais da revista especializada em artes cênicas: Boca de Cena; oito encontros do Núcleo de Laboratórios Teatrais do Nordeste – Nortea, espaço de trocas e encontros entre pesquisadores e criadores nordestinos; cinco edições da Coleção Dramaturgia Latino-Americana, bilíngues, em parceria com a Editora da Universidade Federal da Bahia – EDUFBA; duas edições da Coleção Teoria Teatral Latino-Americana, em parceria com a Editora da

13 Atores que têm integrado o grupo nestes quatorze anos de existência: Rafael Magalhães, Andrea Mota, Viviane Sotomaior, Virgílio Souza, Mario Cesar Alves, Carla Teixeira, Tiago Chaves, Diana Ramos, Caio Rodrigo, Claudia di Moura, Lúcio Tranchesí, Evelin Buchegger, Evana Jeyssan, Uerla Cardoso, Daniel Farias.

14 Espetáculos do grupo: Branca (2006), inspirado no original de Dias Gomes, O Santos Inquerito, em decorrência de fatos de intolerância religiosa em Salvador; Cuide de VC (2007), um espetáculo/intervenção em colégios públicos da cidade de Lauro de Freitas, levando informações de educação sexual, educação para a saúde em diversos campos; Os Sonhos de Segismundo (2008), um trabalho de estudo e costuras de diversas obras: A Vida é Sonho de Calderón de la Barca, Cem anos de solidão de Gabriel García Márquez, O universo literário de Eduardo Galiano e Literatura de Cordel; Intervenções em Preto e Branco (2009), uma performance na cidade de Lauro de Freitas provocada pelo aumento da violência com assassinatos e desaparecimentos; Outra Tempestade (2011), montagem intertextual do texto original das autoras cubanas Flora Lauten e Raquel Carrió, ganhados do edital do Núcleo do Teatro Castro Alves-TCA; Cartografia do Abismo: Diálogos com Artaud (2013), um solo/performance inspirado na obra do autor francês; A Conferência (2014) um texto de Paulo Atto e um espetáculo com forte viés político onde se fundem as Cidades Invisíveis de Ítalo Calvino e a cidade que sonhamos para nosso país; Lego: Uma ópera arquitetônica (2015), espetáculo/intervenção de rua onde é construída uma casa com tubos de PVC em praças e espaços ao ar livre, onde é discutido sobretudo o acolhimento do nosso país como casa/nação; O Galo (2016), inspirado na obra de Gabriel García Márquez, Ninguém escreve ao Coronel; Fronteiras (2017), uma obra do argentino Santiago Serrano que relata a história de dois homens que se encontram em uma fronteira, vão atravessá-la, mas não tem ninguém para recebe-los, o que provoca um diálogo existencial entre os dois; Teatro La Independencia (2018), texto de Paulo Atto onde um grupo de teatro discute sua existência como grupo uma vez que o espaço onde eles residem há vinte anos será vendido para uma empreiteira; tudo isto no meio de um ensaio do novo espetáculo sobre América Latina; Desmontando Cassandra (2019), versão do original, Cassandra, de Chista Wolf, levada ao teatro com texto de Antonia Pereira.

Universidade Federal de Uberlândia - EDUFU; e uma série de ações que tem ajudado a estruturar um arsenal de experiências que de fato colaboram para os processos criativos.

O nosso coletivo sempre teve duas bases fundacionais para cada produção artística: as vivências e heranças dos atores e das atrizes como uma memória estrutural, que engloba todas as memórias dos que a compõem; e os treinamentos contínuos como um sistema de trabalho, na procura de desenvolver a presença destes profissionais e suas ferramentas para o palco. Nas Memórias incluímos todo o material de desejos de cada integrante, temas e conflitos que emergem no início de cada encontro e daí surge uma vontade coletiva que leva a um longo processo de construção de uma dramaturgia. É muito importante para nós estruturar um produto artístico que venha trabalhar no terreno da construção de convivências próximas ao espectador, 'atravessando' ele de maneira tal que compele à participação coletiva.



Espectáculo "*Teatro La Independencia*" (2018). Foto: Diney Araújo

Na nossa última produção, *Teatro La Independência*, um grupo de atores convida espectadores para entrar nos ensaios de

um espetáculo novo sobre a América Latina e tem de ficar fazendo pausas para debater o futuro do teatro, onde eles residem há mais de vinte anos. Este teatro será comprado por uma empreiteira, eles se questionam se é para vender ou não *La Independência*. Este tema, junto com todo um universo sócio-político em torno dele, mostrando as vísceras do fenômeno teatral, intercepta o espectador e o faz conviver através do recurso da metalinguagem, situando-o dentro da própria peça, mostrando o ofício dos artistas de teatro. O discurso se entrelaça com aqueles que conhecem ou não o universo das coxias e salas de ensaio, traspassa o umbral da expectativa para ser pura convivência em um compartilhamento que dura justo cem minutos num percurso semi-itinerante, que parte de uma cena chamada de 'Concerto para a ausência' (dedicada aos indígenas latino-americanos) e termina em um 'Grande Cabaré Latino' (onde a figura principal é uma Catrina, aquela imagem da riqueza morta) que nos provoca a questionar a matéria da qual estamos feitos todos nós, seres humanos, sobretudo em países onde ainda impera um arraigado sentimento colonizador. Este espetáculo é uma crítica voraz ao descuido que todos os governos têm tido com a arte e dentro dela o teatro, é um chamado à importância do nosso ofício como entidade autônoma que gera subjetividades imprescindíveis para o espectador/cidadão, e por outro lado é uma denúncia a toda e qualquer política imperante nos governos atuais e passados, levantando a memória da América Latina em retalhos soltos e faíscas, que como chaves, abrem caminhos para analisar a nossa existência.

Esta experiência com *Teatro La Independência* me faz revisitar as palavras de Jorge Dubatti, quando questionando o termo de 'transteatralização' provocada pelos poderes governantes, que fazem uso do teatro desvirtuando e confundindo a realidade e a representação, para assim alcançar seus objetivos, empurram os espectadores a procurar no teatro um espaço de reinvenção da realidade, ou melhor, à procura de uma realidade perdida.

“No convívio teatral tentamos demonstrar que o teatro reage contra a transteatralização, se redefine em oposição a ela e funda uma via de reencontro com o campo do real. Novidade destes tempos em matéria de teatralidade, renovação da base epistemológica: vamos ao teatro para lutar contra a transteatralização, para construir realidade, morada, subjetividade, não para dissolvê-las. Teatro não da representação nem da apresentação, mas teatro da experiência e da subjetividade”. (DUBATTI, 2007, p. 17)

Consideramos que o teatro arde há mais de um século, pelos desígnios de Tadeusz Kantor, as faíscas de Antonin Artaud, os incêndios de Eugenio Barba, pela força dos nossos antepassados quando reconhecida, pelas práticas da ‘memória’ de Miguel Rubio e o grupo Yuyachkani, pelos atrevimentos irruptivos do Teatro La Candelária, e pela presença massiva de oposições e multiplicidades no fazer de outros tantos criadores. Uma arte na qual “[...] se exige uma violência contra a natureza, esforço, educação, a gestação de um mundo dentro de outro, exige um esforço contra a direção natural dos corpos, o espaço, o tempo”. (Idem) É uma arte complexa onde grande parte dos seus criadores abre mão de um percurso autêntico para se entregar aos desígnios gerados pelas fórmulas classicistas e, de alguma maneira, fundamentalistas, do exercício da cena, dando manutenção a um eurocentrismo do qual os próprios europeus são pretensos fugitivos.

É nessa luta de contrários onde se encontra o nosso grupo Oco Teatro Laboratório. É nesse oco, no vazio, onde nos encontramos em diversos processos de pesquisa, não que consigamos começar qualquer estudo na pretensa cavidade esvaziada dos nossos corpos, pois o corpo guarda memória e terrenos férteis de criação, mas criamos a partir de uma figura de linguagem, de uma expressão que comanda o nosso fazer, que instaura um procedimento criativo a partir da imagem do vazio. Aí, nesse lugar metafórico, injetamos um caos de informações, vindas de diversas fontes atreladas ao

processo, compreendendo que o caos da linguagem representa o caos repentino da existência humana, a existência deles em um mesmo espaço-tempo. A desordem existencial como sinal prévio da demolição, do colapso ao vazio. Neste ponto, restauramos esse vazio. O vazio como um valor e não como uma perda. O vazio, na nossa arte de hoje, corresponde ao espaço da criação, a desautomatização da linguagem e o surgimento da nova obra.

Falar do meu percurso como diretor estará sempre atrelado ao exercício do coletivo do qual eu faço mediação em cada novo processo de pesquisa. De outra maneira seria desonesto nas minhas análises. Não existe para mim exercício de direção na contemporaneidade que não implique a voz do outro, não como fonte de pesquisa para tomar dela o que possa me interessar, mas essa voz transformada em corpo, que vem a cada dia em sala de ensaio, para fazer brotar uma nova natureza em conjunto, da qual eu devo ser um fiel guardião e mediador.



Espectáculo "Cartografia do Abismo: Diálogos com Artaud" (2015). Foto: Alexandra Nohvais

A PROPRIEDADE OCULTA DO TREINAMENTO

Trabalhamos na nossa preparação através do treinamento desde o início, acreditando no 'mito da técnica', que idealiza uma prática que poderia trazer o virtuosismo e uma pretensa qualidade de destreza no palco, longe do que procurávamos no trabalho do ator e que viemos perceber mais tarde. Com o tempo, esta prática desenvolveu algo mais importante relacionado com o fato de 'estar em cena' e a 'presença necessária' dos atores, seja qual for o gênero ou proposta que começemos a elaborar, o treinamento trouxe além da prontidão e disponibilidade para o processo criativo, aprimorou uma maneira diferente o nosso pensamento artístico.

“Os primeiros dias de trabalho deixam uma marca indelével. O ator em seus primeiros dias de aprendizagem tem a riqueza de todas suas potencialidades: começa fazendo uma seleção, a eliminar algumas para potencializar outras. Pode enriquecer seu trabalho somente se empobrecer o território de suas experiências para descer em profundidade. É o período da vulnerabilidade.” (BARBA e SAVARESE, 2010, p. 354).

Começamos a desenvolver treinamentos vindos de experiências externas a nós, como é o caso dos exercícios criados pelo grupo internacional de pesquisa teatral 'Ponte dos Ventos', dirigido por Iben Nagel Rasmussen, atriz do Odin Teatret e do qual sou membro permanente, junto com o ator e produtor do Oco Teatro, Rafael Magalhães. Além desta prática que contempla os exercícios: *'Dança do Vento'*, *'Slow Motion'*, *'Out of Balance'*, *'Verde' (Resistência)*, *'Samurai/Geisha'* e um forte trabalho vocal, também começamos a criar nossos próprios treinamentos a partir de princípios e impulsos que surgiam no dia a dia dos nossos encontros. Sempre desenvolvi este trabalho junto com os atores, poucas vezes saía de uma execução para fazer algum tipo de correção ou anotações. Assim consegui desenvolver três habilidades como diretor junto aos meus colegas. A

primeira está relacionada com o fato de eu não ficar observando o *training* constantemente, o que permitiu uma liberdade do ator e uma revisão constante do que ele está desenvolvendo a partir de uma auto-observação, além de transformá-lo em um ator/criador das suas próprias composições cênicas. A segunda qualidade é o conhecimento *in situ* do trabalho do ator, do material humano com o qual eu estou trabalhando, suas energias, seus 'suores', suas possibilidades e limites. E a terceira está relacionada com a visão da cena, como pensar o espaço cênico a partir dos nossos corpos que criam um *corpus* pulsante de motivações criativas, desestruturando um pensamento que é comum à maioria das produções teatrais, quebrando o discurso lógico/cronológico imperante na cena e colaborando para a procura de temas que viessem à tona com as nossas origens e ancestralidades.

Todos estes exercícios fazem parte de uma bagagem técnica que como diretor tem me permitido conhecer meu universo cênico, me observando a cada instante e a cada momento em uma atitude assumida de aprendizagem constante, mas não aquela aprendizagem que se congela no tempo, mas o movimento consequente de '*aprender a aprender*'. Esta atitude é imprescindível para aqueles que, como diretores e atores, não temos o interesse de ficar dentro de moldes físicos onde a técnica supera o nosso trabalho criador. Aprender a aprender é essencial para todos. É a condição para dominar o próprio saber técnico e não ser dominado por ele. (BARBA, 1994)

A memória dos exercícios é um ponto importante. Tenho percebido que os exercícios em geral não têm muita memória, porém não têm história, a memória deles se encontra nos corpos daqueles que os desenvolvem, porém, cada corpo é um terreno de vivências e informações que cria suas próprias recordações e pode até transformar os exercícios e gestar novas ações segundo a sua natureza. Os exercícios residem em posturas muitas vezes inconscientes que partem de um *inside* (de dentro) empurrado por outras experiências corporais

adquiridas durante processos de preparação do ator, relacionados com a tradição e herança teatral de cada um. Muitas vezes não se conhece para que serve um exercício determinado quando o criamos, somente a experimentação constante e o estar no laboratório de criação permite descobrir a sua essência e o que promove no corpo do ator. Pode vir do exterior (*outside*) para o corpo humano e chegar ao seu *inside* na prática da repetição através de molduras impostas ao organismo acostumado a formas e modos de agir 'normalmente' em sociedade, aí é que se cultiva uma segunda natureza, uma nova forma de agir em cena, de pensar a cena, pois o corpo começa a se repensar em outras perspectivas que não necessariamente têm de ser levadas para o espaço de apresentação. Falo para os atores que os exercícios do treinamento devem ser levados para 'casa', dormir com eles e acordar com novas luzes que iluminem o caminho da criação, servindo tanto aos atores, quanto ao diretor, como chaves guias para seu trabalho, longe do palco, mas nele, de maneira oculta, é o que eu chamaria de *propriedade oculta do treinamento*.

Os exercícios físicos para preparar o ator devem ser feitos conscientemente para este uso. Muitos diretores impõem nos seus processos criativos aulas com técnicas sofisticadas de dança ou de uma dança tradicional, que se bem podem servir para uma finalidade estética pouco servem para cuidar da complexa estrutura da presença do ator e suas partes componentes, se quem conduz estas aulas desconhece as particularidades e complexidades do trabalho do mesmo. O jogo entre *inside* e *outside* no treinamento corporal desperta a minha curiosidade como diretor/pesquisador, onde o *outside* fica relativo à cultura, ao artificial, ao que não faz parte do mundo natural das coisas, e o *inside* é o impulso sem pré-organização do pensamento, o *outside* pode modificar o *inside* e vice-versa, no processo de amadurecimento de um treinamento, um jogo saudável de oposições. O mestre russo Constantin Sergueievich Stanislavski escreveu: "Em cada ação física há algo de psicológico, e no psicológico há algo de

físico” (*apud* VASSINA; LABAKI, 2015, p. 308); Eugenio Barba disse: “Os exercícios físicos são exercícios espirituais” (1994, p. 128).

Temos feito prevalecer um fator determinante nos nossos treinamentos, que os exercícios e as mudanças de um para outro sejam construídos com início, um pequeno desenvolvimento e um fim, o que permite que não seja uma simples ginástica. O exercício ganha uma espécie de dramaturgia, não aquela que vem do ofício de um escritor de textos teatrais, mas o “drama-ergon, ‘trabalho’, ‘obra das ações’” (BARBA; SAVARESE, 2010, p. 73). Este elemento de ‘costura’ das partes de cada exercício, é levado também à passagem entre um exercício e outro, em sua continuidade provoca o desenvolvimento de um fluxo contínuo, como uma viagem que perpassa por diversos percursos mais ou menos acidentados, preenchida de experiências individuais e coletivas, é o modo de experienciar o treinamento em analogia prática ou paralelismo discursivo de um espetáculo teatral. É o descobrimento - na caminhada - de um fluxo de energia que, como um rio que desemboca no mar, trilha incessante entre florestas e montanhas, seus espasmos em quedas profundas e em correntes de leve deslizar.

O treinamento corporal do nosso grupo, junto às práticas vindas do grupo ‘Ponte dos Ventos’, é genuíno, estruturado por exercícios autênticos. Não visa uma preparação do ator em seu modo tecnicamente consciente, mas desenvolve a espiritualidade do mesmo atrelada ao seu corpo; corpo-mente que é na sua unicidade traduzível: uma das maneiras de pensar o *corpus* cênico atravessado com a matéria vivente da energia dos atores.

COMO PENSAR ALÉM DO TEXTO ESCRITO. OS PRIMEIROS MESES E O PRIMEIRO ESPETÁCULO.

“O teatro não preexiste 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*”(CABALLERO, Ileana Diégues apud DUBATTI, Jorge, 2007, p. 9)

Era em Lauro de Freitas onde todos os integrantes se encontravam de segunda a sexta-feira para iniciarmos o trabalho das sete da manhã até meio-dia, sem propósito algum definido no que tange o resultado artístico. Nos primeiros oito meses, nos dedicávamos a desenvolver os treinamentos físicos, achar nos atores seu centro de energia. Desenvolver o jogo de equipe relacionado com a troca constante, sem pensar em nada mais do que dançar, pisar, cair, levantar, voar, rolar, parar e seguir, controlar, explodir, resistir, empurrar, costurar... eram palavras que estavam presentes naquele encontro diário e tinham um significado diferente para cada um de nós, desenvolvíamos energias diferentes em cada uma das nossas naturezas. Escrevíamos nas paredes a ordem dos exercícios, bibliografias, esquemas, figuras, nomes, Antonin Artaud, Ariane Mnouchkine, Tadeusz Kantor, Eugenio Barba, Bob Wilson, Pina Bausch, Stanislavski, Meyerhold, Iben Nagel, e Grotowski; junto aos amigos latino-americanos, Miguel Rubio, Ileana Dieguez, Santiago Garcia, Raquel Carrió, Virgilio Piñera, Osvaldo Dragún, Flora Lauten; Romances e obras de Christa Wolf, Juan Rulfo, Clarice Lispector, Cecilia Meireles, Alejo Carpentier, Ítalo Calvino, Calderón de la Barca,

Juan Carlos Onetti, Julio Cortazar, Gabriel Garcia Márquez. Eram tantos livros, estudos. Todos no mesmo balaio que se transformava junto ao treinamento em um *brain-storm* saudável, enriquecedor e quebrantador de fórmulas pré-estabelecidas.

A nossa disciplina se estruturava na rigidez do trabalho, no cumprimento dos horários como prioridade das nossas escolhas. Chegar em tempo e respeitar os nossos espaços de convívio para assim aproveitar ao máximo e potencializar a vontade criadora que cada um possuía dentro de si.

Um texto dramático pronto começava a nos incomodar tanto quanto as experiências teatrais vindas do exterior da nossa sala de ensaio. Mas precisávamos começar por alguma coisa. Tudo o que viesse empacotado para dar início ao processo criativo, nos parecia fora da nossa natureza de encontro, dessa forma comecei a me distanciar do processo que me fazia permanecer em contato direto com os atores e comecei a observar e a analisar como construiríamos o primeiro espetáculo do grupo, qual seria o tema, quais as ações.

Era uma espécie de *revelia amateur* que tomava conta de nós, um pulsar indignado por tudo aquilo que assistíamos, uma ambição e vontade de sermos diferentes, mas sempre nos topávamos com aquilo de que “tudo está inventado”, mas se acreditarmos nessa expressão que nos leva pelo caminho do cansaço e do conformismo, de não procurar nada mais porque tudo já se encontra dito e exposto, então a nossa arte vira uma mera repetição de fórmulas, de espaços comuns, e isto não respondia à palavra “criação” que nós tanto usávamos. Queríamos nos tornar verdadeiros criadores, sustentadores não de uma fórmula, mas sim de uma maneira de pulsar dentro da arte.

Por aqueles tempos, as notícias sobre o incômodo de alguns religiosos evangélicos com as práticas do Candomblé e a Umbanda, nos chegavam dia após dia. Um terreiro incendiado, uma mãe de santo

morta pela intolerância religiosa e a nossa incapacidade de decidir e mostrar para que estávamos aí treinando todos os dias, no meio de uma comunidade pobre. A vontade criadora tinha chegado, tinha surgido o desejo de dizer alguma coisa, compartilhá-la com os outros.

Um dos atores veio com um pequeno livrinho onde estava escrito *O Santo Inquérito*, obra de Dias Gomes. Com certa resistência e com a insistência do meu colaborador, debrucei-me sobre o livro na tarde do dia em que o recebera e fiquei seduzido pela escrita, a visualidade do texto repleto de imagens e a força e contundência com que o autor costurava as cenas e me colocava como sujeito em um espaço crítico. Estava de novo retornando àquilo do qual tanto tínhamos fugido. Mas não queria montar aquele texto na íntegra nem naquele formato. O texto precisava de mudanças gerais, não tínhamos dinheiro, nem *dramaturgista* por perto. A única coisa que tínhamos conosco eram os nossos corpos, um espaço vazio e uma imensa vontade de dizer alguma coisa, tinha surgido assim o Oco Teatro Laboratório. Foi aí que demos o nome ao nosso grupo.

A partir daqui conduzi uma série de processos de improvisação centrados em nomes que eu dava a cada cena do texto original, chamando-as de núcleos, um recurso herdado da análise ativa do Stanislavski e que funcionava muito bem neste caso, mas sem texto. Os atores e atrizes iam criando uma sequência de ações onde eram construídas longas sequências com ritmo, musicalidade, cantos e com elementos que iam surgindo. Os corpos dos atores 'dançavam' em cada cena uma 'dança' muito especial. Não era a movimentação ritmada acompanhada de música, mas sim uma partitura corporal contínua que explodia em beleza e significados. Estávamos descobrindo uma dramaturgia própria da cena, a partir daqui não estávamos mais interessados em se o texto funcionaria ou não, mas uma sorte de intuição me dizia que tudo iria encaixar de maneira perfeita, e assim foi.

Apareci com o texto seccionado e mudado completamente e demos início ao processo de inserção do mesmo dentro da partitura corporal criada. Parecia como se os movimentos já cifrados nos corpos dos atores tivessem sido criados a partir de cada palavra escrita no texto. Eles chegaram a me perguntar se eu teria seguido o texto ao pé da letra e eu jurei que não porque de fato não tinha sido assim, não tinha prestado atenção à ordem do texto uma vez que os movimentos e ações criados tinham vindo dos impulsos deles mesmos, e acabei colaborando para limpeza e precisão destes.

Tudo o que acontecia até aquele momento me revelava uma verdade, quando se instaura a natureza de um projeto artístico, tudo o que guarda relação com esta natureza é aproximado e enriquece o processo criativo. Descobri que o mais importante neste processo é achar essa natureza, esse centro gravitacional que empurra tudo para dentro da futura obra de arte e chamei-o de Imã.

Não precisávamos mais de um texto escrito. Se decidíssemos prescindir das falas e deixar o espetáculo como uma sequência de ações, com música e cantos, teria a mesma beleza e sentido do que com o texto escrito, aliás, multiplicaria e potencializaria a pluralidade de discursos. O texto escrito veio no final para se somar à estrutura física, encaixar nela como peça de uma maquinaria, ele foi motor impulsor, mas qualquer tema poderia ter sido a faísca que geraria diversos incêndios criativos. Diversos espetáculos foram felizes frutos deste pensamento cênico: *Os Sonhos de Segismundo*, *Intervenções em Preto e Branco*, *Outra Tempestade*, *Cartografia do Abismo*, *A Conferência*, já pautavam e mostravam ao público que tínhamos chegado para desenvolver uma nova forma de expressão. Nos anos seguintes chegamos a ser muito mais radicais, se fazia necessário de que tudo partisse dos corpos em ação, até chegar em *Lego: Uma ópera arquitetônica* foi o limite do nosso pulsar para além do corpo, foi a fronteira que transgredimos sem pensar nas consequências, sem estar mais atrelados a concessões relacionadas com a crítica ou a recepção engessadas em formas parecidas de digerir o fenômeno teatral.

DESCOBRIR A NATUREZA DE CADA OBRA E INSTALAR O IMÃ

Preciso me descobrir e me achar no limite do silêncio. Falo isto com colegas e alunos sempre que conversamos sobre direção de processos criativos. Há uma figura de linguagem que eu me inventei para compreender esta natureza da obra de arte, é o Imã. Acredito que compreender esta imagem não é difícil, o mais complexo é entender o percurso para achar esse Imã, núcleo dessa natureza, pois cada nova obra de arte é um processo diferente e gera um Imã diferente.

Descobri que a arte do 'diretor' está precisamente em ser um mediador entre o Imã a ser instaurado e todos os elementos que vão se somar a este e irão grudar nele, estes elementos são, além das escolhas das ações dos atores e seu complexo universo de representação, toda a estrutura técnica que gera a andaimagem teatral resultante na obra de arte final.

Lembremos, dentre de alguns princípios importantes para nós é o vazio, o conceito de nos tentar livrar de elementos e ações pré-concebidas. O vazio é uma expressão que usamos para nos forçar à descoberta, ele atua na maioria das vezes como decupagem, vamos limpando nossas descobertas e jogando em uma espécie de lixo de reciclagem. Adentramos sempre no caos na hora de jogar em sala de ensaio todo o nosso arsenal.

A localização do Imã, que está intrinsecamente ligado à natureza do espetáculo, sendo seu núcleo, é resultado das qualidades de cada diretor: o seu conhecimento sobre o tema que está trabalhando, as suas vivências e heranças teatrais e seu grau de sensibilidade para compreender que a obra de arte tem vida autônoma, onde o diretor é um sujeito mediador. O diretor se encontra, nesta experiência, no limite do silêncio, em um espaço divisório, na terra liminar da mediação de

saber observar a natureza do que está sendo produzido. E é neste limite, não como um exercício de apagar a sua voz, mas como em uma permanente reflexão, onde ele acha expressões autênticas que guardam relação com o discurso cênico, que ele cuida com muito apreço. Como diretor preciso calar a minha voz para escutar a voz dos outros, considero esse exercício fundamental para o nosso ofício. Quando falo da voz do outro não me refiro aos atores somente, mas também a eles junto com os técnicos e o conglomerado de elementos que conformam o espetáculo teatral, eles também falam a partir das suas naturezas. São muitas vidas falando, precisando serem escutadas numa natureza nova que 'em breve' irá à 'cena' para fazer nascer uma nova voz com essência própria com um discurso genuíno.

O maior temor de quem conduz um processo criativo como mediador entre o Imã e os instrumentos do espetáculo, é de tudo dar errado. De não achar o caminho. O medo de se perder. Mas é nesse labirinto de ideias e propostas, é nessa aparente liberdade do fluxo criativo onde se encontra a delícia do descobrimento de caminhos diversificados. Quando descubro o Imã do novo espetáculo, me deixo levar como diretor e conduzo meus atores pelo mesmo jogo livre de interações que este processo nos revela, e assim vamos nesse percurso, gestando uma dramaturgia que não é mais do que a combinação de todos os elementos que o Imã foi atraindo para si.

A DRAMATURGIA INCESSANTE NOS ESPETÁCULOS: A CONFERÊNCIA E LEGO: UMA ÓPERA ARQUITETÔNICA

Não há como continuar negando a pouca importância que pode vir a ter a literatura dramática em um processo de construção cênica através de impulsos criadores relacionados unicamente com

o corpo - sem palavra -, isto não é novidade. Assim como a prática comum da encenação fiel ao texto dramático. Nem aquele que parte de impulsos 'atextuais' (do inglês *atextual*, que significa: algo que não é derivado de um trabalho escrito) nem o outro que parte de recursos 'textuais' tem maior valia. O importante é reconhecer que tanto iniciando por um quanto pelo outro a dramaturgia não é o produto do ofício de um ser sentado no agora universal teclado de um computador, isso é obra literária e nada mais. A dramaturgia é o conjunto de ações que postas e superpostas uma com/a outra, como em uma grande costura, informa-nos algo, a partir de todos os instrumentos que compõem o andaime teatral.

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 escritor dos textos começava a redigir em forma de conferências, a partir dos impulsos criadores que nós, no coletivo lhe oferecíamos nas nossas ações. Assim como ele também nos incentivava com impulsos textuais ou fortes ideias que poderiam gerar faíscas que impulsionaram o nosso trabalho. E assim vai se construindo 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.

A partir daqui surge o termo que eu acunho como 'Dramaturgia Incessante', essa profusão de significados que um espetáculo teatral pode gerar, sobretudo com o que está sendo exposto, mostrado ou representado, não possui a lógica do entendimento comum e sim uma lógica própria: a sua harmonia enquanto obra de arte em relação com o espectador, na convivência com ele. Uma Dramaturgia Incessante não pode ser lida pre/acontecimento teatral, não pode ser lida pre/convívio.

A man in a dark, long-sleeved shirt and shorts stands in a dark room, looking down at a large pile of broken orange peels on the floor. A single whole orange lies on the floor near his feet.

A partir dessa definição, criei o seguinte gráfico:



No gráfico acima podemos observar que, a partir do princípio de que todos os elementos discursam em cena, chego à conclusão de que todas as suas interrelações também geram um discurso, e assim sucessivamente vão sendo geradas camadas de informações que estruturam a dramaturgia. Pelo hábito de, a maioria, pensar a dramaturgia como uma estrutura previamente escrita, que quase sempre possui uma história 'bem contada', se incorre no erro de somente valorizar, desde o processo de pesquisa e montagem, o que é possível ser lido conscientemente, no entanto, todas as informações, emitidas por todos os instrumentos do espetáculo, tendo em conta as percepções do receptor em convívio, absolutamente todas, informam. O espectador não faz leitura direta de um refletor com uma gelatina vermelha, de um vestido mais vaporoso, de uma ação mais lenta no ator ou de um som imperecedouro de uma gota de água, durante toda a peça, mas em seu conjunto ele consegue, por associações inconscientes ou aproximações sinestésicas, enlaçar as informações e decodificar toda uma apresentação, criando sua própria história a partir do seu universo. Se os criadores tivermos em conta isto, podemos potencializar ainda mais esta explosão da dramaturgia incessante.

Há várias formas de contato com esta Dramaturgia e estão intrinsecamente conectadas. A primeira é a leitura que o espectador faz. Esta leitura está relacionada com suas heranças culturais, com seu conhecimento da vida, do seu intelecto e a partir daí, se cada corpo humano é um terreno de experiências e subjetividades, então é um fato de que cada espectador vai fazer a sua leitura muito particular do que está assistindo, embora todos estejam no mesmo ato, na mesma hora e no mesmo local do convívio, aliás inseridos na mesma cultura representacional. A segunda forma que ela adquire é quando conseguimos que o espetáculo que foi montado possua inúmeros canais abertos para constantes mudanças de discurso em cena. O exemplo do nosso espetáculo de rua: *Lego: Uma ópera arquitetônica* se enquadra neste tipo de trabalho.



Espectáculo Intervenção de rua: “Lego: Uma ópera arquitetônica”. Foto: Alexandra Nohvais

Lego, é uma intervenção, um *happening* ou exercício cênico. Seis atores chegam em uma praça com uma carroça cheia de tubos de PVC e com eles vão construir uma casa no meio dessa praça ou nesse lugar previamente escolhido. O público não sabe o que está acontecendo. As pessoas se deslocam, se movem dos seus trabalhos para suas casas, ou estão indo para um encontro ou a estudar ou simplesmente a passeio pelo local. Se deparam com esta ação que é totalmente transversal, atravessa a cidade e a vida daquelas pessoas que se detêm para observar. Como a casa é totalmente vazada, conformada pelos tubos de plástico que simulam sua estrutura, ela possibilita que o transeunte passe por ela, entre e saia até que se instaura o ‘jogo dramático’ e as pessoas que estavam de passada param para observar. A ação começa e termina, mas a cada apresentação podem ser mudadas todas as convenções. Além dos tubos estão um tonel, uma bicicleta, uma sombrinha, um alto-falante, correntes, água, um jardim criado com uma escada em forma de mesa que monta e desmonta, martelos de plástico para arrumar os tubos e encaixar

um dentro do outro, sinos, manequins (um homem e uma mulher), um pano de seis metros de comprimento, vermelho, um sino grande, pedaços de papelão e tinta para o público escrever frases à vontade (Esta intervenção foi dividida em quatro Ações gerais (macro ações) conformadas por diversas ações particulares (micro ações). Exemplo:

- Ação 1. Chegar no lugar. (10 minutos)
- Ação 2. Montar a casa. (12 minutos)
- Ação 3. Transitar pela casa. Sonhos. Inter-relações. Sonhos. Ações diversas individuais. Calma. Mais Sonhos. Desespero. Desencontros, Explosão. Ainda mais Sonhos. Enterro. Sonhos não realizados. (35 minutos)
- Ação 4. Á árvore de Natal. Público escreve. Conformar árvore. Partida. (15 minutos)



Espectáculo Intervenção de rua: “Lego: Uma ópera arquitetônica”. Foto: Alexandra Nohvais

A cada dia de intervenção estas macro e micro ações mudavam em função do local ou por vontade própria de todos os atuantes. Um exercício cênico que possibilita que embora existindo uma costura de ações, tudo o que está em torno dele vai transformando seu interior e exterior dramático. É, porém, uma Dramaturgia Incessante, com vida própria, em constante rizoma deleuziano.

A FISIOLÓGIA 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 amadurece 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 criador, nem sempre têm o mesmo resultado. Sugiro então um processo de decolonização dos nossos territórios criativos, instaurando assim um lugar autônomo onde prevalecerá a procura da autenticidade a partir dos nossos pertences corporais.

Numa sociedade em que discursa a inversão de valores é mais do que oportuno que grande parte dos processos artísticos se insiram 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. Se a arte fica ao nosso serviço tudo é muito mais fácil, pois, como criadores, geramos fórmulas carregadas das mesmas estruturas e os mesmos significados, muito parecidos conosco. Ficamos a serviço da arte sempre e quando sejamos 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 sujeitos 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 de vez dos 'museus' e palcos italianos. Precisamos ter o valor de gerar novos conceitos espaciais nesta vida midiática contemporânea. 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.

Precisamos matar de vez 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 potencializando a sua essência humana,

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

REFERÊNCIAS

QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume; Fafesp, 2004.

BARBA, Eugenio. *A canoa de papel*. Tratado de Antropologia teatral. São Paulo: HUCITEC. 1994.

_____. *Arar el Cielo*. Diálogos latinoamericanos. Habana: Casa de las Américas. 2002.

_____. *A terra de cinzas e diamantes*. São Paulo: Perspectiva. 2006.

_____. *Teatro, solidão, ofício e revolta*. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

BARBA, Eugenio; SAVARESSE, Nicola. *El arte secreto del actor*. Lima: São Marcos, 2010.

DUBATTI, Jorge. *Filosofia del teatro I*. ATUEL: Buenos Aires. 2007.

FLASZEN, Ludwik e POLLASTRELLI, Carla. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *O teatro no entrecruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

RASMUSSEN, Iben Nagel. *O Cavalo Cego, Diálogos com Eugenio Barba e outros escritos*. São Paulo: É Realizações, 2016.

VÁSSINA, Elena; LABAKI, Aimar. *Stanislávski. Vida, obra e sistema*. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.

5

Fred Nascimento¹

GRUPO TOTEM: O TEATRO PERFORMÁTICO COMO PRESENTIFICAÇÃO DE FORÇAS

1. Professor-performer de artes cênicas, encenador, músico, pesquisador da performance; diretor do Grupo Totem; Mestre em Artes Cênicas (2012-UFRN); Especialista em Artes Cênicas (1991-UFPE); Graduado em Artes Cênicas (1983-UFPE); Professor formador/técnico da Sec. Educação PE; Professor de Teatro da EMAJPE/PCR; Professor do Curso de Pós-Graduação em Sociodrama e Psicodrama da ESUDA; Professor da Pós-Graduação do Curso de Cultura Pernambucana da FAFIRE. É membro da ABRACE e da FAEB.

Na contemporaneidade tornou-se comum a quebra com convenções consolidadas no campo das artes cênicas, levando os criadores, sejam eles artistas solos ou reunidos em coletivos/grupos, a violar fronteiras e se aventurar por novos territórios abrindo assim, um campo vasto para a criatividade, deixando de lado a verossimilhança, e inaugurando novas formas de apresentação e representação do mundo.

A arte está ligada à verdade do artista, e para muitos, o questionamento de formas e estruturas já consolidadas faz parte da sua verdade, da sua maneira de estar no mundo, e daí surge a necessidade de ruptura com os já estabelecidos cânones artísticos, muitos dos quais, não dão mais conta das injunções da vida, levando ao transbordamento das formas. E isso coloca artistas e grupos que assim agem, em confronto direto com as formas artísticas e atores sociais que ocupam cargos de comando e de poder.

Há décadas vem se desenvolvendo um movimento não formal, de artistas da cena, cuja principal característica é o afastamento das formas teatrais dominantes, levando-os a buscar maneiras de construir novos tipos de dramaturgias, a considerável ampliação do 'espaço' do ator, do papel do corpo dentro do espetáculo, a encenação como forma ampliada de texto, possibilidades teatrais além daquela calcada no texto dramático especificamente. Segundo Lehmann: "Nas formas teatrais pós-dramáticas, o texto, quando (e se) é encenado, é concebido, sobretudo como um componente entre outros de um contexto gestual, musical, visual, etc". (LEHMANN, 2007, p. 75). O fato de trabalhar a partir de diversas outras fontes, e não o texto dramático, isso acabou por se tornar fator de vital importância na construção de sua poética, o levando ao não enquadramento nas categorias conhecidas de teatro. Dito isso, podemos considerar que o Totem situa-se no campo do teatro pós-dramático, termo cunhado por Hans-Thies Lemann, que afirma:

O novo teatro, de acordo com o que ouvimos e lemos, não é aquilo nem é outra coisa: predomina a ausência de

categorias e palavras para a determinação positiva e a descrição daquilo que ele é. Pretende-se aqui levar tal teatro um passo além e estimular métodos de trabalho que escapem da concepção convencional sobre o que o teatro é ou precisa ser. (LEHMANN, 2007, p. 22).

O Grupo Totem, de Recife, fundado oficialmente em 27 de agosto de 1988, Coordenado por Fred nascimento e Lau Veríssimo¹⁶, vem desenvolvendo um trabalho de pesquisa/investigação cênica permanente, buscando a criação de uma poética própria, trabalhando com um sistema aberto de cocriação corporal/plástica/sonora, que aglutina técnicas do teatro e da dança, o que propicia a criação de corpos híbridos que dialogam com artes visuais e música, coordenados por um pensamento de performance. Por sua postura em relação ao *modus operandi* da produção teatral, o grupo tem consciência que sua arte é um confronto direto com a autoridade em si, em diversas dimensões simbólicas. Este é precisamente o território do Totem, dos dissidentes, da resistência, que segue sobrevivendo há mais de trinta anos, em frente às pressões financeiras e políticas.

Sua poética se caracteriza prioritariamente, por se distanciar das formas teatrais hegemônicas, e claro, paga um preço por sua postura. Sua poética em si, é uma atitude política, de enfrentamento, para com a produção teatral mais convencional, não só do ponto de vista das formas, mais também dos seus métodos de trabalho e produção artística, que muitas vezes reproduzem e ajudam a perpetuar, padrões sociais antigos e exauridos.

Durante todo esse tempo, 1988 a 2018, o Totem nunca abriu mão de seus princípios, não fez concessões artísticas a fim de se adequar ao mercado visando a ocupação de espaço, pois tem

16 Pós-Graduada em Capacitação Pedagógica de Professores/UFRPE – 1999. Graduada em Lic. Plena em Artes Plásticas – UFPE – 1988. Professora-performer, possui formação em Arterapia pela Clínica Pomar [2009] e em dança contemporânea. É fundadora e integrante do Grupo Totem desde 1988, atuando como atriz-performer, pesquisadora, produtora e preparadora corporal, em toda a trajetória do grupo.

consciência que sua luta vai além da construção de uma poética, pois ela também é política, pela construção de novos sentidos e valores. Nesse sentido o Totem é uma máquina de guerra (Gilles Deleuze e Félix Guattari) criadora de fluxos e conexões, de recusa ao adestramento artístico, com inquieta potência criadora e produtiva, de resistência e enfrentamento com uma sociedade de controle estético/artístico, que regula os fluxos, que torna os acessos restritos.

Sua produção abrange mais de cinquenta trabalhos divididos em três principais vertentes. A primeira é o teatro performático ritualístico, híbrido de teatro/dança regido por um pensamento de performance. A segunda vertente abrange as performances híbridas, criadas para espaços alternativos, geralmente de menor duração. A terceira vertente são as performances/intervenções urbanas, de autoria do grupo ou em parceria com grupos, coletivos e artistas.

PRINCÍPIOS FILOSÓFICOS E INFLUÊNCIAS ARTÍSTICAS / ESTÉTICAS

Se pensarmos em termos teatrais, o Totem se insere no campo de teatro de grupo, por manter um núcleo atuante por muitos anos, com uma linguagem bem singular, por agregar processos criativos vindos da dança, do ritual e da performance, fazendo com que a sua poética não respeite territórios e fronteiras.

São diversos os pilares de sustentação do Totem, desde seu surgimento a proposta da Antropofagia Cultural¹⁷, codificada por

¹⁷ Oswald de Andrade foi um escritor, ensaísta e dramaturgo brasileiro. Foi um dos promotores da Semana de Arte Moderna que ocorreu 1922 em São Paulo, tornando-se um dos grandes nomes do modernismo literário brasileiro. Foi considerado pela crítica como o elemento mais rebelde do grupo, sendo o mais inovador entre estes. Foi o autor dos dois mais importantes manifestos modernistas, o Manifesto da Poesia Pau-Brasil e o Manifesto Antropófago.

Oswald de Andrade, extremamente forte, inovadora e revolucionária, uma de suas bases primárias que faz parte da gênese da linguagem construída ao longo do tempo. No Manifesto Antropófago, a metáfora da atitude canibal em oposição ao colonizado e ao tradicionalista é próprio ao ato de rebelião permanente, é uma das mais felizes e profundas no campo da cultura brasileira. Esse princípio delineou um portal de entrada para que outras influências possam ser absorvidas de maneira antropofágica, que mixadas, resultam numa linguagem muito singular. A Antropofagia está intimamente relacionada ao Totem, na sua proposta de misturar linguagens, deglutir influências, e até mesmo na sua terminologia.

Seguindo na esteira das influências e princípios fundadores do Grupo Totem, e conseqüentemente, de sua poética e de seu *modus operandi*, podemos citar alguns pontos do pensamento estético de Antonin Artaud e seu poder contaminador, da filosofia de Friedrich Nietzsche, no pensamento psicanalítico de Carl Gustav Jung, na dança-teatro de Pina Bausch, nas proposições estéticas de Renato Cohen, Peter Brook e Bob Wilson.

A influência de Antonin Artaud é incontestável dentro do trabalho do Totem, por ele ter questionado o teatro ocidental e proposto em seus delírios iluminados, um teatro que se conecta ao ritual e à dança contemporânea, um teatro onde o gesto não está atrelado à palavra, à qual não está, necessariamente, atrelada ao texto dramático. É importante refletir que para reaproximar o teatro de suas raízes rituais, é preciso que o teatro torne-se o lugar de se mostrar o espírito através do corpo (ARTAUD, 1984), um teatro metafísico, no sentido do teatro poder restabelecer forças mágicas presentes nos rituais das quais o teatro ocidental se afastou ao longo da história. Propondo que o caminho para se atingir esse teatro, seria a linguagem corpórea, gestual e um pacto com as origens míticas.

Um dos principais pilares de sustentação e fundamental para impulsionar e definir o trabalho do grupo é sem dúvida, as propostas de Antonin Artaud, um visionário do teatro. Assim como Nietzsche, ele recusa o conceito imitativo da arte, e a ideia aristotélica de catarse universal. Para Artaud o verdadeiro teatro não é descendente da literatura, ele é essencialmente a encenação, uma linguagem que possa fisicalizar no palco todas as ideias possíveis, e que deve caminhar para uma arte total. Dentre suas propostas destacamos: um novo relacionamento entre espetáculo e espectadores; a substituição de cenários por efeitos de iluminação e alguns objetos; a recusa da psicologia; recusa do enredo, da intriga, do realismo, a reaproximação com o ritual. Ele não defendia apenas a renovação do teatro. Sua proposta incluía a renovação do ser humano e consequentemente da própria vida. Sobre o teatro Artaud afirma que:

“Ligar o teatro à possibilidade de expressão pelas formas, e de tudo que houver em matéria de gestos, ruídos, cores, plasticidade, etc., é devolvê-lo à sua primitiva destinação, é recolocá-lo em seu aspecto religioso e metafísico, é reconciliá-lo com o universo”. (ARTAUD, op cit, p. 92)

Artaud estava preocupado com a redescoberta do ser humano e procura os seus remanescentes metafísicos sob o cascalho de dois mil anos de cristianismo, ele desejava que o sentido sagrado do ritual contaminasse o teatro, no sentido de restabelecer forças mágicas presentes nos rituais e perdidas pelo teatro ocidental ao longo da história. Essa busca tornou-se mais um princípio norteador da poética do Totem, cujo caminho é o antes de tudo o corpo, a linguagem corpórea, gestual e um pacto com as origens míticas, procurando estabelecer relações entre a matéria física e o universo metafísico. Preconizava também um teatro que pudesse tocar o espectador por todos os sentidos, pois assim tiraria o ser humano do marasmo e da inércia. Ele nos mostrou a necessidade de se devolver ao teatro seu aspecto sagrado e mítico, sua ritualidade perdida.

Alguns pontos do pensamento de Nietzsche norteiam a produção artística/estética do Totem. Suas ideias, tanto são combustíveis para a organicidade interna, quanto para sua atitude filosófica/político/social em relação ao movimento artístico e sua maneira de existir no mundo. Sua teoria sobre vontade de potência, que seria um princípio criador que se manifesta através da vontade, reflete-se dentro da organicidade do grupo, visto como um conjunto de forças, cada qual com sua vontade, manifestando-se como princípio criador.

Nietzsche, por não ter poupado nenhuma certeza estabelecida, atribuindo ao homem a tarefa de se reapropriar de sua essência e definir as metas de seu destino, mostrou ao Totem como pensar, viver e fazer arte independente. Ele se opõe à padronização de valores, que nada mais é que uma imposição totalitária, já que somos regidos pela fusão das correntes históricas que formaram o pensamento ocidental: a tradição greco-romana e a judaico-cristã. Isso se manifestou e permaneceu preservado em formas artísticas, em poéticas teatrais que regem boa parte da produção teatral até hoje, mas que não são únicas. Os conceitos e as formas artísticas possuem uma origem e um desenvolvimento – nascem evoluem e com o tempo se transformam, ou seja, a razão inicial de uma proposta artística pode perder o sentido, pode desaparecer, sobrevivendo apenas como um costume, uma norma, uma convenção.

Na trilha das influências do Totem, que aponta para a fusão de linguagens, há de se considerar a influência da Dança-teatro de Pina Bausch (1940-2009). Suas peças coreográficas, apresentam a interação entre as artes sem rejeitar a grandiosidade teatral, de forte impacto visual e explorando o 'vazio'. Nas obras de Pina, a repetição cria signos auto reflexivos, explorando a forma temporal e visual da dança. Sua dança-teatro não representa uma forma concentrada ou simbólica do tempo cotidiano, mas acontece nesse tempo "real" e ainda o dilata. Pina utiliza: técnicas de colagem, fragmentação,

repetição. Ela experimenta gestos técnicos e cotidianos, explorando uma lacuna entre a dança e o teatro. Outro componente da sua poética são as experiências pessoais dos bailarinos-performers, transformando suas memórias corporal e emocional, em representações simbólicas que, por meio da extensiva repetição são gradualmente moldadas em formas artísticas.

Nos anos sessenta Peter Brook, passou a experimentar algumas ideias de Artaud no seu trabalho, como também a realizar experiências com som e gesto, e a utilizar a técnica de colagem, (várias cenas acontecendo ao mesmo tempo, descontínuas), passou a enxergar o teatro como um caminho para o autoconhecimento. A partir da influência do teatro oriental, propõe o palco nu, anti-ilusionista, com cenário mínimo e quase nenhum adereço ou objetos de cena. Prioriza o texto cênico (a encenação), podendo inclusive, dispensar a linguagem verbal.

Já Bob Wilson, um dos mais influentes encenadores contemporâneos, realiza um teatro minimalista com um bom suporte tecnológico, imagens projetadas, simultaneísmo, o uso de onomatopeia e da repetição, movimentos em câmera lenta. Sobre Bob Wilson, Renato Cohen diz:

Materializando a proposição da Gesamtkunstwerk (obra de arte total) wagneriana, Robert Wilson equipara paisagens visuais, textualidades, performers, luminescências, numa cena de intensidades em que os vários procedimentos criativos trafegam sem as hierarquias clássicas texto-ator-narrativa. (COHEN, 1998, p. 24)

Bob Wilson passa a realizar um teatro mais imagético. É cabível nesse ponto se fazer um link com o Totem, em muitos dos seus trabalhos, as projeções são essenciais, compondo paisagens visuais em consonância com as paisagens sonoras.

Não há espaço para me alongar muito nessas considerações, mas quero deixar registrado, que ainda há alguns campos de pensamento que norteiam a pesquisa e poética do Totem, ou seja, questões da psicologia analítica de Gustav Jung, como o inconsciente coletivo¹⁸, os arquétipos¹⁹ e mitos, nas teorias da performance de Renato Cohen, que aprofundaremos ao falar dos nossos processos de criação, e também alguns aportes nos estudos antropológicos de Van Gennep, Victor Turner e Richard Schechner, que une antropologia e performance, cujo aforismo está muito presente nos últimos trabalhos do grupo.

O que o Totem está fazendo em todos esses anos de trabalho, é justamente a construção de uma proposta artística, que se coaduna com o pensamento de mestres distantes no tempo e no espaço, mas ao mesmo tempo muito próximos a nós por suas visões de mundo e suas propostas artísticas. Todas as influências são absorvidas antropofagicamente, canibalizadas e experimentadas nos espetáculos performáticos e performances. É importante registrar que o grupo nunca deixou de deglutir e dialogar com algumas manifestações das tradições, e nossas mais profundas raízes, tomando alguns elementos como matrizes, como pretextos ou pré-textos para a criação, sem reproduzi-los.

PERFORMANCE E TEATRO

Performance, palavra inglesa que tem o sentido de “desempenho” é utilizada na área dos esportes, na área industrial, entre outras. No dicionário Aurélio é registrada como atuação, desempenho (especialmente em público), no campo da arte a performance é uma

¹⁸ Ver mais em JUNG, C.G. A Natureza da Psique. 7. Ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

¹⁹ Ver mais em JUNG, C.G. A Natureza da Psique. 7. Ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

linguagem que ao longo dos anos vem ocupando cada vez mais espaço no universo artístico. São muitos os campos da performance, mas é a arte que coloca como nenhuma outra arte, a alma²⁰, “alma refere-se a profundidade”, (HILMANN, 1995). Uma arte que foge das definições e dos conceitos, que há décadas, vem contaminando as artes cênicas.

Sabemos que não há uma definição para performance, e isso é ótimo, pois só assim ela pode ser o que ela é, uma linguagem que permite mutações nas antigas formas e a abertura de novos espaços, que cada vez mais se amplia, que transborda para além das superfícies tradicionais. Segundo o pensamento de Goldenberg, não é possível conceituar nem definir as características da performance, mas que, presença, tempo e atitude, são seus elementos essenciais.

Nas suas multifaces pós-modernas, o vírus da performance tem muitos timbres e cores, injetando experimentos nos territórios da dança, do teatro, da música, da poesia, do vídeo, da instalação, entre outras linguagens, que vão legitimar uma cultura de bordas, de inúmeros experimentos que passam a se inserir no campo da arte e da cultura, hoje totalmente legitimados.

A performance, por inaugurar dispositivos de significação, proporciona novas possibilidades cênicas e redes de criação. Na contemporaneidade ela é absolutamente essencial, pois ela arranha, rompe, arrisca, num movimento ao mesmo tempo de quebra e de aglutinação, e permite analisar sob outro enfoque, questões complexas como a representação, o uso das convenções, os processos de criação, questões que são extensíveis à arte em geral. O que podemos afirmar é que a performance carrega o espírito da época em que estamos inseridos, de intercâmbios, de interação, de misturas, de interdisciplinaridades, de interterritorialidades, de desterritorialidades, de diálogos.

²⁰ No sentido da psicologia arquetípica. Ver mais em *Psicologia Arquetípica* de James Hilmann, 1995.

O estudo das teorias da performance foi outro passo importante para a definição da proposta artística do Totem. No campo artístico a performance coloca, como nenhuma outra, a alma do artista frente a frente com o espectador, pois o corpo é seu veículo, um performer ou ator-performer dá por inteiro sem desdobrar-se em personagem. Ao fundir teatro com performance, dança e ritual, o Totem se instaura nas fronteiras entre linguagens artísticas, inserindo a performance no espaço da dramaticidade. Nesse quadro, nossas encenações performáticas, contaminadas pela performance, instaura um outro dispositivo, que é determinante na construção da poética totêmica, que se trata da coabitação, da simbiose entre dois espaços/tempo, o espaço/tempo simbólico, metafórico, estético, e o espaço/tempo performático, ritual, mítico.

O espaço conquistado pela performance é também cultural, são novos códigos que demarcam tempos, espaços, corporeidade, reinstaurando a capacidade mitificadora, que propõe a recuperação do tempo ritual, do tempo dos sentidos, do tempo do extraordinário. Ela coloca o interator contemporâneo em novas relações com a performance, presença e memória.

O Totem trabalha uma cena múltipla, aquela que tem sua matriz estrutural nos próprios atores-performers - criadores de performances individuais que, inclui construção, desconstrução e reconstrução, cenas simultâneas coordenadas pelo encenador – costurando-as uma a uma resultando em performances coletivas. Também se entrega a construção de espetáculos que são reperformances, releituras, reconstruções de trabalhos criados anteriormente e já performados no passado, trazendo a ideia de que nada está acabado, uma obra que está sempre em gestação.

De certa forma, em termos das principais influências na área do pensamento do Totem podemos fazer a seguinte síntese: Oswald de Andrade e a Antropofagia Cultural, a rebelião permanente, o

desejo de liberdade, a criação transgressiva. Nietzsche, a filosofia como expressão das vivências pessoais genuínas, para nós, um dos princípios da performance, a vontade de potência – princípio criador que se manifesta através de uma vontade, na organicidade do grupo é um conjunto de forças.

Quanto às influências artísticas e estéticas começamos com Antonin Artaud que sonhava em devolver ao teatro seu aspecto sagrado e mítico, um ator que tem no gesto mais força que na palavra, um atleta afetivo, a interação entre espetáculo e espectadores, a substituição de cenários por efeitos de iluminação e alguns objetos, a recusa da psicologia, do enredo, do realismo, de retirar do texto a supremacia hierárquica, o uso de glossolalias, a busca de um teatro ritual. Da performance temos principalmente: colocar a alma do artista frente a frente com o espectador, o corpo como veículo da arte, o predomínio dos signos corporais, plásticos, musicais, sobre a palavra, a estrutura não aristotélica, a fusão entre arte e vida, já apontada por Artaud. Da magnífica Pina Bausch canibalizamos a proposta dos espetáculos em constante mutação, a utilização da memória corporal, a técnica da colagem, a fragmentação, a repetição.

Seguindo nessa linha de pensamento podemos afirmar que dentre as influências do trabalho de Bob Wilson podemos destacar: o uso de projeções; a simultaneidade; o minimalismo e o uso de onomatopeia. Em uma escala menor temos de Peter Brook o palco nu, o cenário mínimo; prioridade para o texto cênico, a encenação a técnica de colagem (tal qual Pina Bausch). Falando especificamente do trabalho que parte do ator-performer, temos em Jung os seguintes aportes: o conceito de individuação (o realizar-se de si mesmo); o inconsciente coletivo e inconsciente pessoal; os arquétipos e os mitos.

Esses são nossos principais mestres, distantes no tempo e no espaço, mais sempre presentes. Dependendo do trabalho já mergulhamos em leituras e estudos que passaram por Eugênio Barba,

Jerzy Grotowski, Hans Thies Lemman, Naira Ciotti, Cassiano Sydow Quilice, Jorge Mautner, Raul Seixas, Hilda Hilst, Françoise d'Eauboone, Gilles Deleuze, Felix Guatarri, Zeca Ligiero, Chico Buarque, Charles Bukowski, Alberto da Cunha Melo, Augusto dos Anjos e Manuel Bandeira, entre muitos outros autores e autoras.

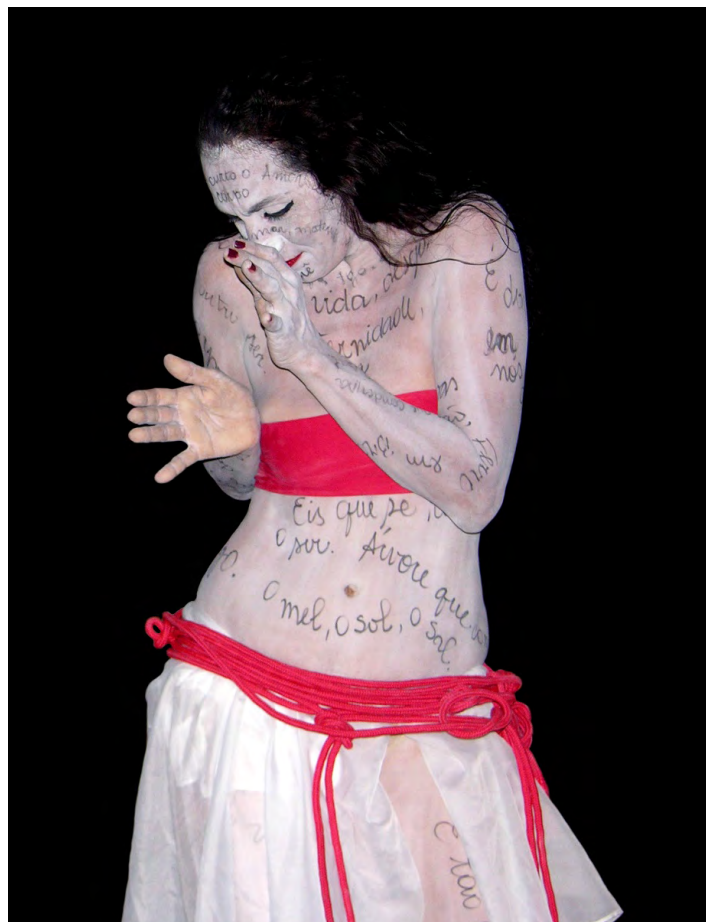
O ATOR-PERFORMER

Outro fator importante dentro da poética do Totem é considerar o corpo como motor da obra em criação, numa busca incessante da simbiose entre o ator e o performer, ou seja, o ator-performer / atriz-performer, capaz de engendrar a autocriação do corpo criador, e pôr em movimento a vontade de potência, incorporando os impulsos mais vitais ao processo de criação artística e de autocriação, colocando em movimento sua memória, sua mitologia pessoal, elaborando o ser próprio em devir, que cria a si mesmo e a sua obra, por si mesmo e para além de si mesmo, tornando-se o que é: poeta da cena e da própria existência, que não separa arte e vida e faz da vida uma obra de arte. Isso significa considerar a perspectiva de Nietzsche na poética do Totem.

Dentro do campo de criação do ator-performer, podemos identificar os seguintes dispositivos: persona²¹ e não personagem, a persona como um catalizador de memórias, afetos, agudezas, arquétipos, a mitologia pessoal, a extrojeção como o vir à tona de emergências, autopoiesis, a presença potencializada, superação dos limites entre ator-performer e persona, estado, ideograma, metamorfose. Seus atores-performers e atrizes-performers quando estão em performance, isso significa que o fazem por inteiro, se

²¹ Persona – estamos utilizando o termo persona do ponto de vista teatral, da maneira como Renato Cohen o fez no livro *Performance como Linguagem*.

entregam por completo, não são intérpretes, e sim uma simbiose de si e de suas personas - um outro ele mesmo -, que deles e/ou delas emergem por extrojeção, pois lá estão sua mitologia pessoal, seu espírito, sua subjetividade, sua corporeidade, seu eu ritual.



Corpoema – Performance solo autopoética de Lau Veríssimo (Totem). Foto Lívia de Melo

Percebe-se que, um ator que passa a trabalhar com a perspectiva performática, deixa de ser intérprete de personagens criados por outra pessoa, ele se coloca como sujeito de sua obra e passa a dar voz a si próprio, ampliando seu envolvimento com todo o processo de criação, no caso de uma encenação, que envolva outros criadores. Mesmo que este ator esteja inserido num trabalho dramático, seu processo de criação será diferenciado, Renato Cohen esclarece:

No processo de criação de “ator-performer”, quando existir um trabalho de personagem, esse vai ser muito peculiar. Ao contrário do método de Stanislavski, em que se procura transformar o ator num potencial de emoções, corpo e pensamento capazes de se adaptarem a uma forma, ou seja, interpretarem com verossimilhança personagens da dramaturgia, nesse outro processo o intento é o de “buscar” personagens partindo do próprio ator. O processo vai se caracterizar muito mais por uma *extrojeção* (tirar coisas, figuras suas) que por uma *introjeção* (receber a personagem). (COHEN, 1995, p. 105).

O ator-performer é aquele que transforma seu repertório emocional, memorial sensório e social/político em material artístico. Mixando temas e ideias, partiturizando seu corpo, construindo ideogramas, ele cria suas performances individuais, interagindo com os outros componentes do grupo, construindo as performances coletivas e os espetáculos performáticos.

Podemos elencar alguns princípios dessa construção do ator-performer dentro da poética do Totem: Ser capaz de lançar mão da memória corporal/sensória, da sua subjetividade como material artístico; se entregar intensamente do ponto de vista da corporeidade; saber focar sua energia corporal e o corpo expandido e mantê-lo potencializado; saber dominar a construção/preparação dos elementos da cena performática e relacionar-se com os materiais de que dispõe para criar sua performance, saber criar seus ideogramas, ou seja, mapear todo o seu percurso dentro da performance coletiva, sabendo relacionar-se com o hipertexto; ser capaz de ariscar-se e

incorporar o inesperado, estar aberto a improvisação, à poesia em cena, descobrir-se como criador e criatura, como sujeito e objeto, criar suas próprias personas, dar voz a si próprio, ser pesquisador, ser criador e organizador de novas signagens.

AS ARTES VISUAIS E A MÚSICA

As artes visuais são parte inerente e estruturais da poética do Totem cuja cenografia se aproxima do campo da *instalação*. Esse procedimento se deu desde os primeiros trabalhos no final dos anos 80 e início dos anos 90. O uso de projeções é recorrente, está presente na maioria dos espetáculos desde *Ita e Ita in Process, com slides de Virginia Marques*, e o cenário de *Ele, Artaud!*, que se constituía de uma instalação multimídia, com projeções e elementos cenográficos, que remetiam ao altar católico e ao congar do Candomblé. Dentre outras performances intimamente ligadas às artes visuais está *Calcinhas* (1999), criada a partir de uma exposição/instalação homônima da artista plástica Fátima Bulcão, cujo texto pronunciado foram seus próprios poemas. Podemos citar *Duplo Faca Destino* (2005), baseada na série de pinturas e gravuras “*A História do Homem e da Faca*” do artista plástico Rinaldo Silva e *Por Falar em Descobrimento* (1999), criada a partir de pinturas do artista plástico Flávio Gadelha, sobre o outro lado do chamado “Descobrimento do Brasil”.

O Multiartista Eduardo Souza trabalhou com o Totem nos espetáculos performáticos *Caosmopolita* (2005), na cenografia e nas projeções. Em *O Incêndio do Sonho* (2010), tendo participado como performer, fazendo desenhos no corpo da atriz-performer Gabi Cabral, e também nas projeções, em parceria com Uirá Veríssimo. Em seguida vieram *Nicho Portal do Imaginarium* (2011), performance criada a partir de uma exposição do artista plástico Ailton Cardin, com atuação de Eduardo Sousa desenhando a performance em tempo real e projetando-

os no transcorrer da mesma, em seguida *Silência* (2012), também como cenógrafo e projeções. Por fim na performance *Sob um Céu de Concreto*, em nova parceria com Uirá Veríssimo, nas projeções e objetos de cena, estes, tomados de empréstimo da instalação *Capítulo Um* do artista plástico Marcelo Silveira. Mais à frente falaremos do *Nicho Portal do Imaginarium*, construído a partir de desenhos e gravura de Airon Cardim.

A música do Totem²² é pouco convencional, instrumental, experimental, *fusion*, contemporânea, que contém elementos de nossas raízes musicais mixados com elementos que vem do rock, com muito espaço para o improviso, tomando como base um princípio que está no free jazz, ou seja, ao mesmo tempo em que você tem um norte, um guia, você também tem liberdade, criando um som único. É uma música que trabalha a fusão de elementos tonais e atonais, de instrumentos tecnológicos e primitivos, com forte influência da proposta de Paisagem Sonora (SCHAFER, 1991). Os temas são compostos especialmente para cada espetáculo ou performance, durante os ensaios do grupo, em processo dialogal, com a música influenciando o corpo e vice-versa. As trilhas dos espetáculos são apresentadas ao vivo, e, seguindo os fluxos da apresentação, instaura-se um diálogo improvisacional entre os músicos (música) e performers. Dentre os músicos que fizeram parte da banda do Totem podemos citar Cauê Nascimento, Cecília Pires, Fred Lyra, Fred Nascimento, Guga Oliveira, Gustavo Vilar, Hidemburgo Hipólito, José Everson, Mário Sérgio, Marineide Paiva, Patrício Rodrigues.

22 Músicos que têm feito a música do Totem, como membros do Totem e/ou como convidados durante esses trinta anos: Alexandre Salomão, Cauê Nascimento, Carlos Magnus, Cecília Pires, Ch Malves, Fred Lyra, Fred Nascimento, Gustavo Vilar, Gutemberg de Oliveira, Hidemburgo Hipólito (Burgo), Lucas Furtunato, Marineide Paiva, Mário Sérgio de Oliveira, Patrício Rodrigues, Rama Om, Thiago Lassere, Zé Diniz.

PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO

Nos sistemas tradicionais de criação, o sistema hierárquico está presente entre os elementos constitutivos da linguagem, sendo decisivo quanto à questão da criação artística, o mesmo se dá na estrutura interna das companhias, das produtoras, dos grupos, com seus produtores, diretores, cenógrafos, atores contratados, figurinistas, maquiadores, etc. Enfim, um sistema que reproduz a engrenagem do capitalismo. Nosso movimento interno nos impulsiona em outra direção, e procura eliminar essa presença da hierarquia.

O Totem é um grupo contaminado pela performance, com uma poética que transita entre as fronteiras das linguagens, de múltiplos códigos, polissêmico, hipertextual, (COHEN, 1998), que procura presentificar o ritual. Suas criações são construídas ao longo dos encontros laboratoriais, uma dramaturgia processual, criando outra forma de narrativa. Nas pesquisas e processos de criação, procura-se integrar as colaborações de todos os participantes num constante vir a ser, investindo nos fluxos e nas associações, permitindo a renovação e ampliação das possibilidades de fazer arte. Em parte isso se dá pela não hierarquia entre as linguagens, e se estende em relação aos artistas pesquisadores/criadores, coordenados pelo encenador, que guia o grupo sem imposições, sem rigidez,

A sua pesquisa de linguagem incorpora procedimentos criativos da performance, isto é, investir numa criação na qual o performer é criador e criatura (COHEN, 1989), sujeito e objeto, numa amálgama entre seu corpo e sua subjetividade, o corpo performático, através do qual ocorrem as emergências, os fluxos, que ao longo dos laboratórios são trabalhados até tomarem forma artística. Do ponto de vista corporal, os elementos da expressividade corporal peso, tempo, fluxo e espaço, (sistema Laban), e outras técnicas normalmente utilizadas na dança contemporânea, foram incorporados aos exercícios e laboratórios corporais. As criações individuais não são isoladas,

mas sim sintonizadas a um foco, um tema, que somadas, integradas umas às outras, formam a performance coletiva, grupal, articulada, de maneira risomática²³. Ao Longo do tempo foram adotados outros procedimentos de criação, como o afastamento do textocentrismo – próprio do sistema arbóreo – o que proporcionou uma relação mais igualitária em relação às linguagens artísticas constitutivas da cena, ou seja, a não subserviência dos outros elementos cênicos ao texto.

Por não adotar um texto dramático como ponto central da criação, ao qual todos os outros elementos estão subordinados, procurando trabalhar com a equivalência entre as linguagens, abrindo espaço para a horizontalidade, tanto em relação às linguagens, quanto à criação entre todos os artistas envolvidos no processo, pois todos passam a ser coautores. O texto pronunciado, quando entra no espetáculo, é mais um elemento da construção, não o principal, e entram como textos móveis, assim como as cenas, que também podem ter essa característica.

A construção de uma poética que privilegia a mistura de linguagens e que se constrói com proposições como simultaneidades, não sequencialidade, superposições, narrativas não lineares, não mais os personagens de construções psicológicas, não mais as interpretação/representação, a lógica aristotélica, as convenções imutáveis. Seus espetáculos e performances são construídos com diversos textos sígnicos, ao mesmo tempo independentes e interdependentes, o que fez gerar um campo subjetivo coletivo materializado num estilo e numa estética particular. Podemos afirmar que seu trabalho, num constante vir a ser, contém em si uma dinâmica de fluxos, potências e impulsos próprios e da criação, através das quais a vida se mostra numa dinâmica de impulsos que tomam corpo na vivência do acontecimento. É retomar forças ancestrais, pois elas merecem um devir. É revigoramento de potências.

23 Risoma. Conceito que defende um sistema aberto que possibilita linkagens entre diversos pontos sem hierarquia. (ver DELEUZE G. E GUATTARI F, *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, São Paulo, Ed, 34, 1995).

Antonin Artaud com seus delírios geniais acabou por nos mostrar uma infinidade de abertura de possibilidades cênicas, com outras sutilezas de comunicação, como trabalhos com a ausência da lógica aristotélica (início, meio e fim), a partir do uso de uma narrativa não linear, como também a coexistência de cenas simultâneas gerando uma nova partitura cênica, que inclui uma narrativa visual, gestual, e sonora (instrumental/vocal), como narrativas simultâneas. É importante considerar que esses procedimentos são ligados pelo pensamento da performance.

ENCENAÇÃO PERFORMÁTICA

Existem determinadas características imprescindíveis que denotam a presença de uma outra maneira de se pensar e fazer teatro, ela se dá quando os signos começam a desobedecer a hierarquias, quando o ator passa a não apenas interpretar ou representar personagens, e sim viver suas personas, se amplia a produção de presença, os processos de criação horizontais quebram com hierarquias e o ator-performer é tão autor da cena quanto o encenador, o primeiro criando sua performance individual em sistema de extrojeção, e o segundo linkando todas as criações, organizando o texto polifônico, procurando respeitar a criação de todos os envolvidos no trabalho.

Esse modo de fazer teatro insere-se no campo do pós-dramático (LEHMANN), inclui uma nova maneira do uso dos signos teatrais, prioriza mais a presença do corpo em cena que a interpretação de personagens, pesquisa um teatro como experiência, que vá além da apreciação estética, tanto para os atores-performers como para os espectadores. Um teatro que gera impulsos de energia, espasmos, estados emocionais. Uma conquista daqueles que no fazer, colocaram a encenação no campo conceitual que trata do que vem a ser 'texto'.

Partindo dessas bases filosóficas, influências estéticas e procedimentos de criação, o grupo Totem desenvolveu sua poética, que apresenta 27 pontos que caracterizam o processo de construção e criação de seus espetáculos e performances, que variam dependendo do contexto do trabalho, mas que são recorrentes em sua poética.

- A fusão de princípios da performance com códigos do teatro.
- O imbricamento de gestualidade teatral com procedimentos dança contemporânea.
- A construção de trabalhos a partir de fragmentos estéticos os mais diversos.
- A busca do ator-performer, aquele que ao mesmo tempo é criador e criatura, o ator-autor, um poeta da cena.
- A construção do “*personal totem*”, a partir da investigação do universo do ator, sua memória sensorial/ corporal, sua bagagem cultural, sua visão de mundo, sua mitologia pessoal, seus animais protetores e aliados.
- Intensa preparação corporal, visando um ator-performer que além de usar bem a palavra tenha um pouco do dançarino, que usa mais o corpo que as palavras.
- A atuação performática em substituição à interpretação, apontando para o imbricamento entre arte e vida, realidade e imaginário.
- A construção de personagens arquetípicos, partindo do tema do trabalho, do “*personal totem*” do ator/performer, de arquétipos e mitos universais.
- A criação de performances individuais (construção, reconstrução), coordenadas pelo encenador, a partir de um tema, que, costuradas umas às outras resultam em performances coletivas.

- Os “*textos móveis*”, isto é, o uso de fragmentos de textos, poéticos ou não, podendo ser acrescentados ou subtraídos do trabalho, ou ter a sua ordem alterada sem comprometer a ideia central.
- O uso da palavra com um valor mais poético, que potencialize e ressalte a poética cênica.
- Espetáculos mutantes, que estão em constante processo, dependendo da maneira como as ações anteriores são combinadas, do número de participantes e até mesmo do espaço cênico.
- A reconstrução de espetáculos performáticos e/ou performances que são releituras, reperformances de criações anteriores.
- Absorção de múltiplas influências culturais de maneira antropofágica, tomando como matriz a proposta oswaldiana.
- Ausência da lógica aristotélica, narrativa não linear, a coexistência de cenas simultâneas gerando uma nova partitura cênica.
- A busca de um “texto espetacular” onde as linguagens artísticas tenham o mesmo peso, sem estarem presas a um texto dramático, nem reproduzir a clássica hierarquia.
- A presença de desenhos coreográficos inspirados em mandalas e em danças ritualísticas de origem oriental, indígena e primitiva.
- Presença da ritualidade, com oferendas e manipulação de símbolos vitais. Na busca de um teatro em que se aproxime do sagrado.
- A presença da dança contemporânea não coreografada pela música. A dança e a música seguem juntas, mas, sem dependerem uma da outra, em narrativas paralelas.

- Trabalhos com *body painting* substituindo ou completando o figurino.
- A criação de trabalhos essencialmente atemporais.
- Em alguns trabalhos temos a ausência de texto pronunciado, mas lançando mão de sons onomatopéicos, glossolalias, urros, grunhidos.
- Música instrumental contemporânea, composta para o espetáculo e executada ao vivo.
- A utilização de “dinâmicas”, presentes na estrutura de harmonização musical, na construção da encenação.
- Desenvolvimento de um diálogo improvisacional, entre música (músicos) e performers.
- O uso de projeções de imagens, de textos, de paisagens visuais, como cenário.
- Uma cenografia mais conceitual, mais próxima do conceito de ‘instalação’. Palco nu.

A atitude antropofágica é essencial para a constante construção e metamorfose do Totem, desde seu surgimento, gerando um *work in process* e um *work in progress* constante, pois a devoração antropofágica, deixa sempre aberto o horizonte, sem o deixar se cristalizar tornando-o capaz de se metamorfosear a cada novo trabalho, por que sempre haverá novos elementos a serem canibalizados.

A produção do Totem é ampla e variada, a partir desse ponto iremos traçar um breve mapeamento de sua produção subdividida em três principais segmentos: a) performances híbridas criadas para espaços alternativos; b) performances/intervenções apresentadas em espaços urbanos, tanto abertos como fechados; c) espetáculos performáticos de maior duração.

PERFORMANCES HÍBRIDAS / ESPAÇOS ALTERNATIVOS

Começamos por *Teia* (1989), por ser a primeira performance do grupo, construída a partir de fragmentos poéticos de Ferreira Gullar, Caetano Veloso e Oswald de Andrade. Em seguida veio *Trajetória*, que através de cenas híbridas de teatro e dança, fala sobre a história da humanidade. *Trajetória* estreou ao lado das performances *Farrapo Humano* e *Eterno Retorno*, na Mostra *LATUS*, que reuniu o Totem e as bandas *Solos Duos e Trios e Organum*.

Na sequência vieram *Labirinto* (1990), *Clau* (1993) a partir de poemas de Alberto da Cunha Melo, *Fogo no Piano* (1993) e *Necrófilo* (1992) a partir de poemas de Augusto dos Anjos, que se transmutou em *Signosímbolosícones* (1993) Nesse período também foi criada *Fragmentosofia* (1994).

Um convite do Teatro Barreto Júnior para participar do Projeto Quartas Livres, fez o grupo formatar a Mostra *Totem em Concerto*, reunindo *Ita*, *Signosímbolosícones* e *Mulheres* (1993), e mais um show de música instrumental. As pesquisas sobre arquétipos e mitos ligados ao Sagrado Feminino e divindades ligadas à figura da grande mãe, foram a matéria prima do espetáculo *Mulheres*. Cuja dramaturgia foi criada a partir de uma colagem de fragmentos de poemas, os 'textos móveis'. *Mulheres* foi o primeiro trabalho da trilogia do Sagrado Feminino, os outros foram *Anima* (2000) e *Cinco performances em Um Ato* ou *Um Ato em Cinco Performances* (2003).

A fim de homenagear Antonin Artaud, no ano do seu centenário, 1996, o grupo criou *100 Artaud!* Performance que no ano seguinte transmutou-se em *Ele, Artaud!*. (1997/2000). Seguindo essa linha de performances para espaços alternativos seguiram-se *E Por Falar em Descobrimento...* (1998), a partir da exposição de Flavio Gadelha,

seguida de *Calcinhas* (1999), criada a partir da exposição/installação de Fátima Bulcão, *Nuit* (2003), performance solo de Zoraya Brayner a partir do espetáculo *Anima* (2000/2002), *Lacunae* (2003), solo de Lau Veríssimo a partir de poemas de Guilherme de Oliveira.

Em 2004 o Totem criou a performance/installação *Habeas Corpus-Em Nome da Beleza*, performance cujo contexto são os procedimentos estéticos vinculados ao corpo, a busca da beleza perfeita, a morte. Com a qual participou do Salão de Artes Visuais *Salão de Beleza*, no MAMÃE, (Museu de Arte Moderna é a Mãe) do Grupo Quarta Parede. Nesse período surge *Corpoema* (2006), um solo de dança performance de Lau Veríssimo autobiográfico de profunda autopoiesis, no qual ela partilha seu corpo/espírito/obra, escritura e biografia com o público.

A relação do Totem com o poeta Charles Bukowski é um capítulo à parte da sua história. Em 2005 o grupo abre o Espaço Totem no Pátio de São Pedro-Recife, iniciando uma fase de muitas produções/criação, período em que iniciou a pesquisa sobre a obra de Charles Bukowski. Trabalhando na perspectiva pós-dramática, com poemas e textos fragmentados, discursando sobre arte, dor, solidão, amor, vida, morte, o grupo vai criando fluxos, tecendo teias simbólicas, sem esquecer o humor mordaz, a ironia e o niilismo, tão comuns na obra do Velho Buk. A primeira performance foi *Como uma Lua Alta Sobre a Impossibilidade* (2006), com a participação do ator-performer Almir Rodrigues.

A partir de 2009 o grupo produziu uma série de performances, a primeira foi *Ao Sul de Lugar Nenhum* (2009), em seguida realizou o Projeto *O Velho Buk Foi Pra Pasárgada*, agrupando cinema, performance e debates. São desse período as performances *Bluebird* (2009), *Estranha Desordem no Coração da Noite* (2009) e *O Amor é Um Cão dos Diabos* (2009). A continuidade da pesquisa ainda rendeu *Essa Loucura Roubada Que Não Desejo a Ninguém a Não Ser a Mim Mesmo Amém* (2009) e o espetáculo de encenação performática *Sob um Céu*

de *Concreto* (2009). Em seguida vieram *O Incêndio do Sonho* (2010), *Para Viver com as Feras* (2010), e *Fendas nas Calçadas*. A consolidação da imensa pesquisa do universo de Charles Bukowski gerou *Nem Tente* (2013/2019), uma simbiose de todas as performances anteriores, centrado na luta do indivíduo contra o sistema, numa rede simbólica de relações em contínua pulsação entre impedimentos e resistências.

Uma performance que se destaca dentre as muitas do Totem é *Renascentia Escarlata* (2011), desenvolvida a partir da 'Fênix', persona desenvolvida por Taína Veríssimo para a performance *Nicho Portal do Imaginarium*, um trabalho de profunda autopoiesis, ritualística, atuando como um reordenamento de forças psicofísicas, que contou com a participação da atriz-performer Lau Veríssimo.

A convite do *Mojav Duo*, grupo de música instrumental formado por Fred Lyra e Hugo Medeiros, para fazer uma participação especial no seu show, Totem criou *desanuvio*²⁴ (2012), e *Toar*²⁵ (2013). No ano em que na ocasião completou vinte e cinco anos o grupo criou *Mixed Totem*²⁶ (2013), performance desenvolvida a partir da colagem de fragmentos de outros trabalhos que integram o histórico do Totem, ao longo desses vinte e cinco anos.

PERFORMANCES/INTERVENÇÕES

A produção de performance/intervenção do Totem, conta com trabalhos como *Cinco Performances em Um Ato* (2003), com a qual o Totem participou do *1º SPA das Artes*, evento do qual voltou a participar

24 Desanuvio contou com Fred Nascimento na percussão e Juliana Nardin com a performance corporal.

25 Toar teve a participação de Fred Nascimento na música, Gabriela Holanda, Lau Veríssimo, Juliana Nardin e Taína Veríssimo na cena..

26 Mlxed Totem foi performada na Mostra A Porta Aberta em junho de 2013.

com *Reentrância - O Nicho* (2009), uma resignificação dos nichos encontrados nos templos, nos quais são colocadas imagens sagradas, a performance procurou discutir a sacralização e a dessacralização.

O *Mantoparangolé* (2005), uma performance/intervenção que teve a fome em suas várias dimensões como tema central. Sua criação foi inspirado na poética de dois artistas plásticos brasileiros *Artur Bispo do Rosário* e *Hélio Oiticica*, o *Mantoparangolé*, só se completa ao ser impregnado de signos por parte do público. Já foi performada em locais públicos dentro do Palco Giratório do SESC Piedade-PE, e continua sendo performada até os dias atuais.

Foram muitas as performances/intervenções realizadas em parceria com o artista plástico Daniel Santiago²⁷, a primeira foi *Palmas na Rua da Palma* (1997), depois veio *Seis Cenários à Procura de Um Personagem de Pirandello* (2007/2008), uma performance andante, de profunda interação com os transeuntes. O terceiro trabalho foi *Core-O-grafia-H* (2008), uma reverência-homenagem aos Parangolés de Hélio Oiticica, performada nos arrecifes da Praia de Boa Viagem. Por fim, *Poesia Para a Estratosfera*, criada a partir do poema *Chopp* do poeta Carlos Pena Filho, que passou pelo FIG e pela última edição do SPA das artes em 2013. O Totem participou como convidado de Santiago na performance *O Enterro da Última Quimera* (2007) junto com o grupo Oroboro.

Ainda no rastro de seus vinte e cinco anos seguiu-se *Totem Relicário* (2014), uma instalação/interferência em forma de Totem, que continha todo o histórico do grupo, presente nos figurinos, fotografias, objetos, e outros elementos compositores de seus diversos trabalhos.

27 Daniel Santiago – artista plástico pernambucano, pioneiro da arte experimental no Brasil, seu repertório abrange muitas mídias, pintura, gravura, arte postal, livro de artista, passando pela performance e intervenções urbanas.

O *Tempo Está em Outro Lugar* (2015), foi concebida como uma performance-intervenção urbana, um trabalho que procura instaurar um outro estado de tempo nos locais onde foi performada, um rito, um momento de suspensão do cotidiano, rompendo com a estrutura na qual estamos mergulhados. Com esse trabalho o Totem propõe ao público transpor o tempo da física, que só serve para questões práticas, para outras dimensões do tempo, como o tempo interno, e o tempo distendido, ampliado. *O Tempo Está em Outro Lugar* foi pensada para lugares públicos e foi performada pela primeira vez em uma estação de metrô, a fim de fazer um contraponto com a pressa dos cidadãos e cidadãs que por ali trafegam.

Em 2017 Totem realiza Territoré (2017), um ato artístico/político, um chamamento, uma *performance/intervenção*, um ritual, que envolve pintura corporal, leitura coletiva de um texto sagrado e música/canto/dança do toré indígena. Uma vivência corporal numa perspectiva ancestral, como resgate do espírito coletivo, um elo entre pele, corpo, alma e memória. Territoré foi um ato performático de fortalecimento do coletivo e da coragem.

ESPETÁCULOS PERFORMÁTICOS

Durante o ano de 1991 o Totem criou *Ita*, um trabalho que se volta para a busca da origem, a ancestralidade e o devir animal. A pesquisa passou pela teoria do surgimento do universo e a teoria da evolução. *Ita* se metamorfoseou ao longo dos anos até transformar-se em *Ita in Process*, com cena de pintura corporal xamânica, instaurando um meta-ritual dentro do ritual.

A performance 100 Artaud, citada acima, se metamorfoseou em *Ele, Artaud!*. Com dramaturgia composta por fragmentos de textos de Antonin Artaud, de uma encenação que se pautava na

tríade teatro-dança-ritual, de princípio intercultural. No final dos anos 1990 o Totem já havia atravessado mais de uma década de trabalho contínuo, mantendo-se fiel a seus princípios. Essa caminhada não foi nada fácil para o grupo, constatamos in loco, o quanto as estruturas hierarquizadas de poder se refletem dentro das estruturas dos órgãos de cultura, e quais são suas preferências estéticas. Continuamos!



Ele, Artaud! Nara Salles e Lau Veríssimo em performance – foto Claudia Rangel

Um dos mais ritualísticos dos trabalhos do Totem é *Anima* (2000), o segundo trabalho que tem como *leitmotive* o Sagrado Feminino. Um trabalho que vai à fonte dos arquétipos e mitos do passado que se perdem na noite do tempo. A parte conceitual do trabalho apoiou-se em três principais pontos, são eles: a) a primeira divindade conhecida, a Terra Mãe, a Deusa Mãe, a mais antiga manifestação do imaginário universal. A Deusa e suas diversas faces, os arquétipos e mitos femininos; b) a alma, do ponto de vista junguiano, a contraparte

sexual do homem, aquilo que inspira o homem a seguir seus desejos. A projeção que o homem faz da mulher, a personificação do desejo erótico masculino; c) a força da mulher, o poder, o fascínio, o efeito que a mulher causa no homem. Tomando a mitologia como exemplo, a mulher como é a musa que inspira a luta heroica.



Anima. Performers Alexandre Nunes e Lau Veríssimo. Foto Vig Marques

Sua dramaturgia foi criada a partir de textos poéticos de variados autores e autoras. A busca das personas, por parte dos atores/atrizes-performers se deu via mitologia pessoal e inconsciente coletivo. Não se

trata de levantar o mito que se adequa a um texto dramatúrgico, e sim de fazer esse mito emergir do ator/atriz-performer e a partir daí trazer isso para o corpo, para a linguagem da cena, para o texto performativo.

Anima foi um desdobramento da performance “Mulheres”, de 1993. No espetáculo *Mulheres*, esses textos, eram performados exclusivamente pelos atores/performers referindo-se às mulheres/sacerdotizas/deusas.

Em *Anima* foram incluídos poemas de autoras mulheres, esses textos *móveis* passaram a ser performados pelas atrizes/performers, justamente no segundo momento do espetáculo, no espaço/tempo da contemporaneidade, o lugar de fala da mulher, seus posicionamentos, seus desejos, a vida sob seus pontos de vista. Permaneceram os textos *móveis*, poemas de autores homens, na linha de atuação que havíamos feito em *Mulheres*.

Os povos indígenas, sua cultura e um pouco da sua história, foi a chave para a construção de *Atravessando o Tempo* (2004), uma encenação simbólica da invasão, massacre, e usurpação das terras indígenas, a partir do ponto de vista dos indígenas.

Atravessando o Tempo toca num tema recorrente dentro da história do grupo, a ancestralidade indígena, desta vez mixado a outro tema também recorrente no trabalho do grupo, o arquétipo feminino ligado a terra (a grande mãe). O Brasil teve na mãe indígena sua primeira mãe, ela já estava aqui, só depois vieram a mãe europeia e a mãe negra, e o espetáculo diz “Precisamos voltar para seu colo”. Outro ponto importante abordado pelo trabalho é a colonização, uma guerra que se estende até os dias atuais, o extermínio de centenas de povos, a perda irrecuperável de culturas únicas, singulares, a destruição da própria terra. *Atravessando o Tempo* se debruça sobre questões ligadas ao tempo, a terra, e ao ser, sob o ponto de vista dos que perderam a terra (os indígenas), a identidade cultural, os parentes, os mitos os ritos, pela força brutal da colonização cultural-religiosa-social-política.

Para sua feitura partimos em busca de uma memória ancestral, que sabe que seu coração tem o mesmo pulsar das estrelas e é habitado pelo fogo-alma, e procuramos refazer a história com o gesto/movimento, a imagem e o som. As músicas passam pelo universo musical indígena em diálogo com outras formas musicais como o jazz contemporâneo. No final do espetáculo o público transmuda-se de passivo em atuante, participantes do ato, a partir da pulsação de um toré que pulsa dentro da terra.

A interseção do trabalho do Totem com a dança, levou o Acervo RecorDança (2004), a incluir o Totem em seu acervo da história da Dança Cênica em Pernambuco, e em 2008 a Associação REVIVA publica um texto comemorativo aos vinte anos do grupo e realiza uma exposição virtual com fotos do grupo. A inclusão do Totem no acervo RecorDança é uma confirmação do seu território expandido, e validou a poética híbrida do grupo.



Caosmopolita – Foto 1 Carol Pires; Foto 2 Livia de Melo

Voltando à linha do tempo, *Caosmopolita* (2005), é outro marco na trajetória do grupo, pelo intenso trabalho corporal, pela temática, por sua estrutura cênica. Um espetáculo no qual o grupo traduz a cidade com sua urbanidade, suas loucuras, suas contradições. *Caosmopolita* se situa nas fronteiras entre o teatro performático, o teatro físico e o teatro dança. Utilizando uma linguagem de não sequencialidade, superposições e narrativa não linear.

O *Nicho Portal do Imaginarium* (2011), foi criado a partir da série de pinturas e gravuras *Dos Seres Imaginários* de Airton Cardim e do *Livro dos Seres Imaginários* de Jorge Luiz Borges, somados às mitologias pessoais das atrizes-performers. O trabalho contém uma polifonia de vozes, humanas e instrumentais, uma instalação sonora. A cenografia é uma instalação com projeções das gravuras do Airton Cardim.

Durante o ano de 2012 o grupo desenvolveu o projeto *A Performance do Humano – da Pedra ao Caos*, durante o qual, o grupo se empenhou a pesquisar rituais a partir de antropólogos como Arnold Van Gennep, Claude-Levi Strauss e Victor Turner, a aprofundar as investigações do entrelaçamento entre o teatro e a performance tomando como campo conceitual o pensamento de Antonin Artaud, Renato Cohen e Hans-Thies Lehmann, além de estudos de mitologia a partir dos teóricos Gustav Jung e Joseph Campbell. Toda a pesquisa desembocou em quatro grandes performances, são elas: *Silência*, criada a partir de rituais de morte, advinda da pesquisa, seguida por *Rebentum*, realizada a partir de rituais de nascimento, a próxima foi *Ímã* construída a partir de rituais de casamento, e por fim, *Mita* realizada a partir de rituais de fertilidade e colheita. A pesquisa *A performance do Humano – da pedra ao Caos*, mostrou-se essencial para os próximos passos do Totem dentro da construção de sua linguagem e seu papel no cenário contemporâneo.

Outro trabalho importante é *Nem Tente* (2013), uma performance criada a partir de poemas de Charles Bukowski, que serviram como

pré-textos para a criação da teia de enunciações e sentidos que emergem dos inúmeros elementos que compõem a performance, especialmente o corpo e seus estados, gestos, movimentos e suas interações com esses elementos. Os poemas não foram apenas um dispositivo disparador da performance, mas também foram colocados no corpo das atrizes-performers, transformando-se em verdadeiros corpoemas. Todo misturado com a música executada ao vivo, uma textura sonora de guitarra e percussão, mais as projeções, e a interação com público, coautor da energia gerada na ação.

Não existe uma fábula a ser contada, e sim uma sucessão de performances individuais sobrepostas e paralelas que compõem a performance coletiva, que fala de temas universais, como a angústia humana e outras questões subjetivas, mas também do enfrentamento entre o indivíduo e o sistema, as convenções e normas sociais, o embrutecimento do ser humano, o pensamento e atitudes do homem comum, manipulado pelo sistema político/econômico, a hipocrisia social, a violência institucionalizada, a luta cega pelo poder, levando o público a refletir sobre a realidade e a necessidade de sua transformação.

O TOTEM CONTEMPORÂNEO

A partir de 2015 o Totem tem se debruçado na pesquisa *Rito Ancestral Corpo Contemporâneo*, mapeando os povos indígenas de Pernambuco, e seus rituais, a fim de selecionar três deles para tocar o projeto. Foram escolhidos os povos Pankararu²⁸ com o qual

²⁸ Povo indígena de Pernambuco. A Terra Indígena Pankararu está localizada entre os atuais municípios de Petrolândia, Itaparica e Tacaratu, no sertão pernambucano, próximo ao rio São Francisco.

vivenciamos o ritual Menino do Rancho, Xukuru²⁹, ritual da Festa de Reis, e Kapinawá³⁰ com Toré e Coco de Toré. Além de longas conversas sobre suas histórias e suas lutas. Diversas questões estavam à nossa frente: investigar qual o lugar que esses rituais ancestrais ocupam nesse corpo contemporâneo, qual o lugar desse corpo contemporâneo nesses rituais ancestrais, a luta pela terra, a alma coletiva. E por fim, como se relacionar com todo esse imenso material e transformá-lo em arte.

O estudo do título “Antonin Artaud Teatro e Ritual”, do Cassiano Sydow Quilici foi essencial para impregnar nossa poética no ritual, fonte primordial do teatro, da performance, da dança. Sobre o pensamento de Antonin Artaud, o pesquisador Cassiano Sydow Quilici afirma:

“Em Artaud, observamos um movimento de afirmação do sentido sagrado do ritual, que deverá por sua vez, contaminar o fazer teatral. Ele se referirá diversas vezes à necessidade de reaproximação entre o teatro e os rituais primitivos, enfatizando o caráter mágico e religioso que deveria ser recriado pelas artes cênicas”. (QUILICI, 2004, p. 37)

Seguindo nossa busca de uma arte capaz de transformar física e espiritualmente o ser humano, mergulhando um pouco mais nos estudos do ritual e performance, com “*Performance e Antropologia de Richard Schechner*” de Zeca Ligiéro, (2012), que contém uma afinada seleção de ensaios do próprio Richard Schechner organizada por Zeca Ligiéro. A teoria de Schechner sobre a performance, abre um vastíssimo leque de possibilidades, abrangendo um sem número de manifestações culturais, mas nosso foco de interesse são os rituais.

29 Povo indígena de Pernambuco. Os Xukuru habitam um conjunto de montanhas, conhecido como Serra do Ororubá, situada na mesorregião do agreste do estado de Pernambuco, entre os municípios de Pesqueira (PE), Arcoverde (PE), Mimoso (PE) e Poção (PB).

30 Povo Indígena de Pernambuco. O Povo Kapinawá habitam as terras que se estendem entre os municípios de Buíque, Tupanatinga e Ibimirim, na área de transição entre o Agreste e o Sertão de Pernambuco.

A partir desses pressupostos, a performance e o ritual trabalham num processo que envolve a liminaridade (TURNER, 2013), um entre lugar, que antecede a novas possibilidades, fluxos e ordenamentos. Concluimos que ritual e performance têm um modo semelhante de operar a criação. O ato de entrar no espaço sagrado, (TURNER), que pode ser um terreiro ou um espaço cênico, já traz um impacto sobre os participantes, por ser um lugar capaz de desencadear estados e experiências incomuns.



Retomada – El Maria, Lau Veríssimo e Inaê Veríssimo. Foto Fernando Figueiroa.

A pesquisa, residências nas aldeias, as vivências laboratoriais, os fluxos, os processos de criação, fez nascer *Retomada* (2016), cuja poética polifônica se fez em laboratórios/ensaios/processos rituais transculturais e interdisciplinares envolvendo teatro, dança e performance, elementos sonoros e visuais, ancorado na ancestralidade, na luta pela terra, na alma coletiva.

Dois anos depois o Totem voltou às aldeias para apresentar *Retomada* para os povos, aprofundar a pesquisa, e gravar GeoPoesis,

uma parceria do Totem com os artistas do audiovisual Alexandre Salomão e Zé Diniz, um desdobramento de *Retomada*, um filme experimental, um vídeo arte, onde mais uma vez a paisagem, a terra e o corpo se fundem. Trabalhos de luta conjunta como estratégia de biopotência, de resistência e de potencialização da vida.

MÁQUINA DE GUERRA

Durante sua trajetória o Totem se colocou como um aparelho de aglutinação de forças, como máquina de guerra (DELEUZE e GUATTARI, 1995), como presentificação de forças no sentido de produzir performances, espetáculos, oficinas e eventos. Falaremos apenas de algumas dessas produções. *Latus* (1990), um evento de multimídia, envolvendo os espetáculos *Farrapo Humano*, *Eterno Retorno* e *Trajectoria* e os grupos musicais *Organum* e *Solos Duos e Trios*, foi o primeiro grande evento produzido pelo Totem. Em seguida foi a vez de *Suape Today – Totem em Manifesto*³¹ (1993), um grito poético/movimento cultural, em protesto contra a privatização do litoral e a destruição do mangue, realizado na praia de Suape, Cabo - Pernambuco, do qual participaram dezenas de artistas e grupos. O Totem coordenou, deu oficinas e apresentou a performance *Suape Today*, criada especialmente para o evento. Outra produção importante na história do Totem foi o *Tao do Zen*³² (1996), evento multimídia com Totem e convidados, com performances cênicas, shows, poesia, exposição.

Ao comemorar seus dez anos, em 1998, o Totem produziu o evento *Totem em Concerto*, durante quatro semanas. *Ele, Artaud!* performado, sempre com um grupo ou artista convidado. Enfim, ano 2000, fim de

31 Suape Today reuniu grupos de teatro, de música, poetas e artistas visuais de Recife e da própria comunidade da Praia de Suape – Cabo de Santo Agostinho - PE.

32 O Tao do Zen - Evento Multimídia, realizado pelo grupo Totem e convidados, abrangendo Performances, Shows, Poesia, Dança, Instalações, Espaço Cultural ArmaZen, 1996. Recife – PE.

milênio, foi o momento de *Totemismo Hoje*, evento multimídia que contou com as performances *Ele*, *Artaud!*, *Signosimbolosícones*, *Anima*, *Ita* e shows de Mário Sérgio e Grupo, Fernando Cavalcanti e Grupo, e a Banda do Totem.

Outra ação de guerrilha foi *Anarkland*, um evento de multilinguagem em homenagem a Raul Seixas produzido pelo Totem, entre os dias 21 a 26 de agosto de 2006. *Anarkland* contou com exposição de artes visuais, recitais poéticos, performances de artistas das áreas da dança, do teatro e da música, artistas e grupos que não medem esforços para compartilhar sua arte e sua existência. O Totem participou com *Nuit*, *Corpoema* e *Buraco de Rato*. O Espaço Totem encerrou o ano de 2006 com uma mostra de teatro de grupo, chamada *Mostra FRONT - Fronteiras Teatrais*, um panorama de espetáculos de fronteira, de pesquisa. Além do Totem, participaram Magiluth, Gambiarra, Dzugur, Teatrocidade Bando, entre outros. Enquanto existiu, o Espaço Totem foi movimentado por festas, shows, oficinas, mas depois de quase dois anos, no final de 2007, por não contar com nenhum tipo de apoio, o grupo fechou sua sede.

Em 2011 o grupo reabre o Espaço Totem na Av. Cruz Cabugá – Recife, nesse novo local o grupo desenvolveu a pesquisa *A Performance do Humano: da pedra ao caos*, focado em ritos de passagem, que resultou nas performances, *Silência*, *Rebentum*, *Imã* e *Mita*. Lá também aconteceram diversas oficinas durante os anos de 2011 e 2012, ministradas por membros do Totem como Fred Nascimento, Lau Veríssimo e Gabi Cabral quanto por convidados como Raphaelly Bezerra, Robson Haderchpek, Mayra Montenegro Diana Ramos, Alexandre Nunes, entre outros.

Não há como falar sobre todos os acontecimentos artísticos/culturais protagonizados pelo grupo, como exposições, oficinas, mostras, publicações, participações em mesas, debates, rodas de conversa, mostras de vídeo e outras. Fica o registro de que é possível

aglutinar forças, pessoas, pensamentos, afetos, artistas das mais diversas linguagens para juntos construir e vivenciar atos de resistência.

A PEDAGOGIA DA PERFORMANCE TOTÊMICA

Dentro do campo de construção do conhecimento, o Totem funciona como uma escola informal, tanto internamente, na formação dos atores-performers como de atrizes-performers, quanto para fora, quando oferece suas oficinas de *Pedagogia da Performance Totêmica* e a *Oficina Corpo Ritual*, abertas à interessados em geral. Todos os seus integrantes são arte-educadores, que se colocam enquanto professores-performers (CIOTTI, 1999), aquele que procura levar o estudante a ser um produtor de arte, mergulhando-o num processo de pesquisa, criação e experimentação. Um trabalho que se dá a partir do encontro, da troca de saberes, dialogando e fazendo relações entre os artistas participantes do processo, possibilitando descobertas individuais e coletivas.

Nas oficinas abertas, o grupo trabalha com seu repertório de práticas, exercícios, procedimentos de pesquisa utilizados nos seus laboratórios de pesquisa e criação. O Totem Pedagógico vai além das oficinas, estende-se a rodas de diálogo, mesas redondas, palestras e outros espaços de formação e reflexão.

A primeira grande intercessão entre o teatro performático do Totem e a arte-educação aconteceu com *Ita-Projeto Pedagógico*, (1995), uma experiência de adaptação para as artes cênicas da Abordagem Triangular de Ensino de Arte³³, que se baseia no tripé apreciação/leitura

³³ A Abordagem Triangular do Ensino de Arte é uma proposta de ensino de arte, cuja origem aconteceu nos Estados Unidos com o aparecimento do DBAE (Discipline Based Art Education), adaptada no Brasil pela Dr^a Ana Mae Barbosa. Ver mais em "A Imagem no Ensino da Arte", de Ana mar Barbosa. ED. Perspectiva, 1994.

de obra; contextualização histórica/social e fazer artístico. Esse projeto pedagógico foi criado a partir do espetáculo *Ita*, passando pelas três etapas, em diversas escolas da rede oficial de ensino.

No *Curso de Teatro Performático Totêmico*, em 2003, por Fred Nascimento e Lau Veríssimo, foram criadas performances autobiográficas, que se expandiram a partir da ligação das subjetividades das atrizes-performers às lutas contra a discriminação da mulher. Assim nasceu *Cinco Performances em um Ato* ou *Um Ato em Cinco Performances*, performada durante o *SPA das Artes*, que constava de uma instalação / instauração de corpos em estados alterados, autopoiesis, textos autobiográficos, e o imbricamento entre o tempo real e o tempo mítico. *Cinco Performances em um Ato* fechou a trilogia do Sagrado Feminino.

Em 2008 o Totem realiza o curso *A Arte da Performance e o Corpo* no Centro de Formação em Artes Visuais (CFAV) em Recife. O curso gerou uma mostra de performances/intervenções no centro do Recife. *Praia na Rua da Praia* de Inaê Veríssimo; *Tá na Cara*, de Catarina Brandão; *Bolhas Vista* de Carla Rodrigues e *Do Varal ao Viril* de Paula Fernanda Fonseca.

Dentre os muitos cursos e oficinas realizados no segundo Espaço Totem, destacamos *O Performer: O Dispositivo da Diferença* Minicurso teórico-prático, com Fred Nascimento, e a atriz-performer Lau Veríssimo, fundadores do Totem.

Durante o ano de 2012 o Totem mergulhou profundamente na ritualidade com a pesquisa *A Performance do Humano da Pedra ao Caos*, já citada nesse texto, aproximando cada vez mais a poética do grupo com elementos cosmológicos e metafísicos. Essa aproximação passou a fazer parte de suas criações desde então.

Visando socializar sua pesquisa continuada de linguagem e seus processos criativos, do público interessado, o Totem formata a

Oficina Corpo Ritual (2013), e, através de laboratórios-rituais procura incentivar o corpo criador à retomada de contato com elementos cosmológicos, que busca materializar a metafísica através da performance, o ritual contemporâneo. Como a oficina teve como meta final a criação de fotoperformances, Para o projeto foram convidadas as fotógrafas Beth Moreira, Beth Leal, Camilla Rocha e Renata Pires e o fotógrafo Fernando Figueiroa. Para chegar às fotoperformances, uma criação comum entre performers e fotógrafos, buscamos um diálogo entre os dois, o que implicou na troca de pontos de vista, ou seja, o performer poder olhar a performance do ponto de vista do fotógrafo, e o fotógrafo adentrar no território do performer, mais a orientação de um membro do Totem.



Fotoperformance *Lazzú!* – performer Ingrid Kaline – Foto Beth Moreira

Foram realizadas treze performances, cujos produtos finais, as fotoperformances, circularam por diversas exposições. Desde então a *Oficina Corpo Ritual* já ganhou mais três edições, 2014, 2015 e 2018, que culminaram na *I, II, e III Mostra de Performance Corpo Ritual*.

Uma outra vertente do trabalho pedagógico do Totem, é a Oficina de *Pedagogia da Performance Totêmica*, uma oficina teórico/prática, que não tem como objetivo a criação de performances, e sim a vivência coletiva de diversos procedimentos de criação, a fim de subsidiar os participantes, a desenvolverem suas próprias performances.

O Totem trabalha com mais duas oficinas, a *Corpo em Estado de Criação*, que tem como foco a ativação da memória corporal/sensorial, suas imagens arquetípicas, potencializando o corpo para a criação de performances, considerando o corpo como o motor da obra, e considerar a mistura de linguagens como investigação de novos sentidos. E por fim, a oficina *Uma Travessia Totêmica*, cujo foco é provocar uma vivência totêmica, a partir de um de nossos espetáculos, a fim de criar reperformances e outros experimentos de criação performática e ou performativas, individuais e coletivos. Todas essas experiências são vivenciadas através da pedagogia da performance do Grupo Totem, desenvolvida internamente ao longo de todos esses anos de experimentos cênicos. Todas essas oficinas veem sendo ministrada em congressos, seminários, mostras, festivais e encontros de artes cênicas, arte-educação, arteterapia, entre outros.

Não foi fácil resumir a trajetória do Totem em um texto tão breve, como condensar tanto tempo em tão curto espaço no papel. Deixemos para uma próxima ocasião o aprofundamento dessa história, pois muita coisa ficou de fora. Fica a convicção de que estávamos certos em nos aventurar em alto mar sem tábua para segurar, enquanto todos diziam que estávamos errados, a decisão de investir na pesquisa continuada de construção de nossa linguagem, de nossa poética, nos permitiu fundar nosso próprio caminho dentro das artes cênicas. Sabemos que isso não significa que o que fazemos não nos faz melhores nem piores, apenas diferentes.

REFERÊNCIAS

- AGRA, Lúcio. *Mobilidade no Contemporâneo: os espaços da performance*. In: *Espaço e Performance*. MEDEIROS, Maria Beatriz de, MONTEIRO, Mariana F. M. Brasília, Ed. Da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.
- COHEN, Renato. *Performance Como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARRI, Felix. *Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1,2,3,4,5. São Paulo: Editora 34, 1995.
- HILLMANN, JAMES. *Psicologia Arquetípica*. São Paulo, Editora Cultrix: 1995.
- LIGIÉRO, Zeca. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*; seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- JUNG, C.G. *A Natureza da Psique*. Vol. 7. Ed. Petrópolis: Vozes, 2009.
- LEHMANN, H. T. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MONSALÚ, Fabiana. *O Corpo Híbrido do Ator: do treinamento à organicidade para outras possibilidades da cena*. São Paulo: Giostri, 1988.
- NASCIMENTO, Frederico do. *Grupo Totem: a infecção pela performance e a encenação performática*. Recife: Sesc Pernambuco, 2019.
- QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume; Fafesp, 2004.
- QUILICI, Cassiano Sydow. *O Ator-Performer e as Poéticas de Transformação de Si*. São Paulo: AnnaBlume, 2015.
- GENNER, Arnold Van. *Os Ritos de Passagem*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- TURNER, Victor W. *O Processo Ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.



Paulo Flores¹

ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ: UM CAVALO LOUCO NO SUL DO BRASIL

1. Premiado ator, diretor e professor de teatro. Em 1978 cria a Tribo de Atadores Ói Nóis Aqui Traveiz, abrindo novas perspectivas para a cena teatral no Sul do país. Já em 1984, cria a Terreira da Tribo – Centro de Experimentação e Pesquisa Cênica. Nos anos seguintes, a Terreira da Tribo será apontada como um dos centros de criação mais vivos e importantes do país. Em 2000 concebe a Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo, que se transforma em referência na formação teatral. É coordenador do Selo Ói Nóis Na Memória e membro do conselho editorial da Revista Cavalo Louco. Em 2015 recebeu, junto com a Tribo, o Prêmio Ordem ao Mérito Cultural, pelo trabalho exemplar do Ói Nóis Aqui Traveiz.

O valor das coisas não está no tempo que elas duram, mas na intensidade com que acontecem. Por isso existem momentos inesquecíveis, coisas inexplicáveis e pessoas incomparáveis.

Fernando Pessoa

PROPÓSITOS DEVASTADORES

A aventura da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz começou a ser gestada no final de 1977 com o encontro de jovens artistas descontentes com o teatro que se fazia em Porto Alegre e no país. O ano tinha sido marcado por uma grande ebulição social com a volta das grandes manifestações de rua exigindo liberdades democráticas e anistia aos presos e exilados políticos. Viviam-se ainda os anos de intolerância e repressão policial da ditadura civil-militar que se instalara no Brasil em abril de 1964. O núcleo que deu origem ao Ói Nós Aqui Traveiz queria um teatro comprometido com o momento político vivido no país. O grupo nascia com a ideia de um teatro concebido fora dos padrões convencionais. Estruturado como um coletivo autônomo, desejava viver e expressar suas ideias por meio do teatro. Influenciado pelos movimentos de vanguarda e principalmente pelo teatro revolucionário que acontecia em diferentes partes do mundo, o Ói Nós Aqui Traveiz começou a desenvolver a sua expressão cênica a partir da criação coletiva, do contato direto entre atores e espectadores e do uso do corpo em oposição ao primado da palavra. O nome em grafia propositadamente iletrada era um aviso de que o grupo se propunha a tomar atitudes inusitadas e contestadoras. Esse teatro de ruptura e invenção precisava de outro espaço que não fosse as salas convencionais de espetáculos com o seu palco italiano e sua plateia fixa. O grupo, para por em prática o seu pensamento, alugou um espaço que transformou no Teatro Ói Nós Aqui Traveiz, na rua Ramiro Barcelos. A sua primeira encenação era

constituída por duas peças curtas, *A divina proporção* e *A felicidade não esperneia patati patatá*, escritas por um dos integrantes do grupo, Júlio Zanotta. Ambas abordavam o processo de desumanização que o homem sofre pela violência da sociedade consumista. A primeira focalizava o problema habitacional e a especulação imobiliária, enquanto a segunda apresentava a medicina, descaracterizada, como um produto de mercado. A linguagem dos textos se aproximava do teatro pânico e do surrealismo, abrindo espaço para a criatividade dos atores. O grupo lançou o manifesto *Teatro com pedra nas veias* e estreou o seu primeiro espetáculo no dia 31 de março de 1978, data que os militares festejavam a sua “revolução redentora”. A encenação levantou muita polêmica e foi classificada pela crítica como um espetáculo de força e convicção.

Surgia um grupo radicalmente diferente das noções teatrais dos grupos de resistência política já existentes no país. Além da contestação direta ao poder estabelecido, o teatro do Ói Nós Aqui Traveiz levantava uma crítica contundente contra o teatro de esquerda, ao dizer que eles estavam realizando um teatro de cunho ideológico anti-burguês, porém dentro dos marcos formais do realismo burguês. Com um mês de atividades o Teatro Ói Nós Aqui Traveiz foi interditado pela Secretaria de Segurança. Aí começou uma longa campanha pela sua reabertura. O fechamento agravou a situação econômica do grupo e levou à saída de alguns dos seus integrantes. Para vencer a crise o grupo buscou outros espaços para encenar o seu espetáculo. Também foi o momento em que o grupo começou a compartilhar as suas experiências por meio de uma oficina de teatro. E foi principalmente com os jovens desta oficina que criou a montagem de *A bicicleta do condenado*, do espanhol Fernando Arrabal, *um preTexto para a reVolta do Ói Nós Aqui Traveiz*. Durante o processo de criação integrantes do grupo foram presos em manifestações contra a ditadura. Essa experiência de repressão e violência foi canalizada para a cena. A reabertura do teatro trouxe para a encenação uma história de opressão e horror, onde duas

peessoas tentam sobreviver em um lugar comandado por uma ordem militar. Se no primeiro espetáculo o público ficava separado dos atores por uma cerca de arame farpado, agora os espectadores estavam completamente integrados ao espaço cênico. As cenas aconteciam por todo o espaço, não existindo um foco central. O espectador perdia sua passividade de testemunha em segurança do seu assento fixo. A ação da peça podia desenvolver-se sobre a sua cabeça, ao seu lado, muito próximo ou além de sua vista para obrigar-lhe a uma mudança. Os espectadores poderiam assim organizar, ainda que ao acaso, a composição do seu espetáculo, mais ou menos livremente. Estávamos diante de um novo tipo de encenação, no sentido de que o espetáculo nunca seria o mesmo, nem para os diversos espectadores de uma mesma sessão, nem para o mesmo espectador, de uma sessão para outra. Um teatro de choque como Porto Alegre nunca presenciara.

Em 1979 o grupo, ainda no seu teatro, encenou duas montagens que causaram escândalo e repercussão: *Ensaio selvagem* e *O rei já era parará tim bum bum*. O colonialismo cultural e a mostra do processo da criação de uma superstar a serviço do imperialismo era o foco de *Ensaio selvagem*, do mineiro José Vicente. Aprofundava uma linguagem que buscava uma palavra de impacto integrada ao movimento corporal, afastando-se do psicologismo do naturalismo. O ator reelaborava a personagem expressando-a como uma projeção de sua própria personalidade, com total despojamento e total doação. Num determinado momento do espetáculo havia uma celebração entre atores e público através do toque, das carícias e de entoar uma canção envolvente, que lembrava um mantra. A encenação partia da ideia que o teatro convencional estava morto e que a única possibilidade de vida estava no contato físico com o público, na comunhão dos corpos. O espetáculo se apresentou em Curitiba tendo uma boa repercussão de público e crítica. Entre as duas montagens, o Ói Nós Aqui Traveiz em colaboração com o artista plástico Carlos Wladiminski criou, com ousadia e experimentalismo, a performance *O sentido do corpo*. A

performance integrava diferentes linguagens: teatro, dança, cinema, artes plásticas. Os atores atuavam totalmente nus. Era uma experiência de limites, na qual o universo interior dos atores expressava-se em uma linguagem pessoal, através de impulsos resultantes da sua própria subjetividade. A forma encontrada para escapar da censura foi apresentar *O sentido do corpo* como uma composição plástica. Já *O rei já era parará tim bum bum*, criação coletiva inspirada no grupo chileno Aleph, nascia do desejo do grupo em atuar em espaços públicos. As primeiras apresentações aconteceram nos *campi* universitários em áreas abertas. Estudantes que promoveram a peça na Pontifícia Universidade Católica foram expulsos. O autoritarismo e a repressão não permitiram que naquele momento o espetáculo fosse encenado em praça pública. E a peça teve que fazer temporada dentro do teatro.

Além das montagens de impacto, o grupo participou ativamente das manifestações políticas, como o movimento pela Anistia, a greve dos bancários e da construção civil e o protesto contra o aumento das passagens municipais. Na retrospectiva da década, a crítica citou o grupo como o fato mais importante do teatro gaúcho nos últimos anos. Em janeiro do ano de 1980 o Teatro Ói Nóis Aqui Traveiz fechou por falta de viabilidade econômica. O grupo se desdobrou e se renovou, entrou e saiu gente e resistiu. Começou uma nova fase: os integrantes foram viver em comunidade e fazer laboratório teatral na *Casa para aventuras criativas*, novo espaço alugado também na rua Ramiro Barcelos. Fundamentado nos princípios de solidariedade, autogestão e anarquismo, a Casa foi um reduto de ideias libertárias. No primeiro semestre aconteceu lá a criação de *O amargo santo da purificação*, que trazia para a cena a história recente da resistência armada contra a ditadura e foi censurada. No segundo semestre foi criada *Ananke, a luta pela vida* – uma experiência radical de participação direta do público no espetáculo – com referências de Marcuse sobre a dominação ideológica de instituições como a família e a escola. Criar o novo homem é a necessidade do teatro e é em busca desta ideia que o Ói

Nóis Aqui Traveiz adotou o termo Tribo de Atuadores, que sugere uma nova sociedade, baseada na vivência em comunidade e na valorização das relações diretas e da responsabilidade individual. Foi na Casa que a Tribo se dedicou à publicação de textos literários que foram vendidos em circuitos alternativos: bares, cinemas, teatros e universidade. E foi também na Casa que começou a nascer o teatro de rua do Ói Nóis Aqui Traveiz, com a preparação das primeiras intervenções cênicas em manifestações ecológicas e pacifistas. Em junho de 1981 um cortejo cênico dos atuadores abriu uma grande manifestação que reuniu mais de mil pessoas no centro de Porto Alegre. Através da alegoria, utilizando bonecos e máscaras, a Tribo denunciava o uso indiscriminado da energia nuclear e a poluição do rio que abastece a cidade. A repressão policial se fez presente, interrompendo essa primeira manifestação teatral nas ruas da cidade. E assim foi com as próximas intervenções cênicas do Ói Nóis Aqui Traveiz. Em agosto do mesmo ano, no aniversário da bomba de Hiroshima, a Tribo, junto com várias entidades ecológicas, manifestou-se contra as pesquisas do governo militar para criar a bomba atômica brasileira. Dessa vez a violência foi geral, a polícia militar agrediu os manifestantes e destruiu a golpes de cassetetes a enorme bomba de papelão que abria o cortejo. Em maio de 1982 a cena se repetiu com a manifestação pela Paz nas Malvinas. Os bonecos gigantes da Rainha da Inglaterra e do General Ditador da Argentina foram completamente destruídos pela truculência policial. A partir desses acontecimentos a Tribo não saiu mais da rua. O interesse do Ói Nóis Aqui Traveiz voltou-se exclusivamente para as interferências cênicas no cotidiano. Antimilitarismo, denúncia de agrotóxico, luta contra o racismo, defesa dos povos indígenas; em todos os momentos de mobilização política, em atos de repúdio à injustiça social e à violência institucionalizada, a Tribo estava presente, em defesa terna e intransigente de uma humanidade criativa e solidária.

TERREIRA DA TRIBO: ESPAÇO FEMININO, TELÚRICO E ANARQUISTA

Em 1984 os atores constituíram a Terreira da Tribo, em um prédio alugado na rua José do Patrocínio no bairro Cidade Baixa. Um novo espaço cultural aberto a todo tipo de manifestações: teatro, música, filmes, oficinas de arte, debates, happenings, celebrações. O nome desse espaço feminino, telúrico e anarquista vem de terreiro, lugar de encontro do ser humano com o sagrado. Na Terreira da Tribo o Ôi Nós Aqui Traveiz volta à cena com a montagem de *A visita do presidente ou os morcegos estão comendo os abacates maduros*, uma espécie de parábola sobre o momento político do país. Derrotada a campanha pelas eleições diretas, o país se preparava para a sucessão presidencial via congresso. Depois de vinte e um anos de ditadura, um civil iria assumir a presidência, não trazendo nenhuma mudança social significativa, além de todo o seu comprometimento com a estrutura oligárquica que domina o país. O espetáculo contava em tom de farsa a história de um casal de velhos, moradores de uma casa há vinte anos, que aos poucos se deteriora. A ação acontece no dia em que o procurador geral irá cobrar o aluguel da casa, que os velhos não têm mais condições de pagar. Coincidentemente, aquele é o dia em que o futuro presidente será apresentado aos inquilinos. Metáfora da classe média conservadora, que apoiou o golpe de 64 e, duas décadas depois, ao perder seus privilégios, saiu às ruas pedindo Diretas Já. O espetáculo trazia uma mistura de teatro do absurdo, sessão de rock, cinema underground, poesia marginal e vanguarda plástica. Além de todas as atividades que acontecem diariamente na Terreira, o espaço oportunizava às pessoas em geral o contato com o fazer teatral. Partindo do princípio de que toda pessoa tem um potencial criador, os atores vão desenvolver, a partir de 1985, diversas oficinas abertas à comunidade: *Teatro livre, Experimentação e pesquisa cênica, Expressão*

e movimento, *Teatro de rua*, *Máscaras e adereços*, *Teatro ritual*, entre outras. A Terreira consolidou o trabalho do Ói Nós Aqui Traveiz. Possibilitou aprofundar a investigação do trabalho do ator e do espaço cênico. Um espaço teatral completamente flexível e transformável de uma encenação para outra. Colocar o espectador numa situação inteiramente inédita. Levar às últimas consequências a relação entre ator e espectador, incluindo os espectadores na arquitetura da ação, vendo o público qualitativamente e não em quantidade, interessando mais a integração alcançada. O ato teatral requer uma considerável redução das distâncias, para que o ator possa agir diretamente sobre alguns indivíduos. Para que o encontro ocorra, é preciso que o espectador o deseje, ainda que inconscientemente.



Espectáculo *Ostal - Rito Teatral* (1987) – Foto: Isabella Lacerda



Espectáculo *Fim de Partida* (1986) – Foto: Isabella Lacerda

É na *Terreira* que a Tribo buscou o auto desnudamento do ator grotowskiano. Ao partir do íntimo de seu ser e de seus instintos, o ator deve ultrapassar os seus próprios limites e condicionamentos. O objetivo e a função do ator é fazer ressoar alguma coisa na intimidade mais profunda do espectador. Dentro desse processo de pesquisa a *Terreira* vai produzir nos próximos anos o que chamou de *Trilogia da condição humana*. Espectáculos que envolviam questões como solidão, incomunicabilidade e finitude do ser humano. *As domésticas*, de Jean Genet, de 1985, é um cerimonial teatral, um extraordinário jogo de aparências, no qual o imaginário e a realidade se fundem para que através da mentira, do choque e do artificial, os participantes do cerimonial se enxerguem diante do seu próprio espelho. Veem-se em cena três homens representando mulheres e estas representam papéis sociais que compreendem as relações servis de doméstica-patroa. O universo feminino subjugado por uma sociedade essencialmente machista. As empregadas estão presas à imagem da patroa por uma

mistura de afeição, amor erótico e ódio profundo. Elas não conseguem deixar de imitar e desejar ser a patroa. Uma odeia a outra porque vê na companheira a própria imagem refletida como num espelho. Em *Fim de partida*, de Samuel Beckett, de 1986, os atores com extrema precisão colocavam em cena a atmosfera angustiante dos personagens. Sentado numa cadeira de rodas, imóvel, cego e com as pernas paralisadas, está Hamm. Dentro de duas latas de lixo, com as pernas decepadas, vivem os seus velhos pais. Quem se movimenta é Clov, filho adotivo e criado do grupo. Porém, entre uma janela e outra, o que pudesse sobrar de esperança se dissipa: de um lado, o mar cor de chumbo; de outro, a terra desértica. Para justificar a existência, as personagens inventam coisas banais, fazem um jogo de paciência. Ali está o ser humano frente a ele mesmo, reduzido à sua mais radical essência. Ao contrário de *As domésticas*, na qual as emoções exacerbadas passam por um ritmo acelerado, em *Fim de partida* os atores têm o gesto contido, estão paralisados dentro da cena. O ambiente é uma imagem futurista de um velho abrigo nuclear. Sufocante, cinzento e enferrujado. Já em *Ostal*, de 1987, criação coletiva a partir de um roteiro do grupo italiano Confrontação, apresentado como rito teatral, a Tribo procurou desvendar os processos esquizofrênicos que o cotidiano familiar gera nos indivíduos. Num ambiente restrito a 20 pessoas por noite e em caráter intimista, os espectadores-participantes vivenciavam os conflitos de uma mulher em sua cama de doente. Nenhuma palavra era pronunciada durante a encenação. A relação dessa mulher com os demais personagens não acontecia no plano da realidade concreta, mas apenas em sua mente. O público era envolvido por acessos, alucinações, sofrimento, onde a paciente vacilava entre o desejo de afeto e a frustração. A ligação entre as cenas de *Ostal* rompia com a narrativa lógica e dependia de um tipo de associação próxima da loucura ou do sonho. A performance recorria a estímulos sensoriais diversos e as personagens eram antes *personas* buscando uma dilatação da presença e do gesto, desencadeando novas conexões e

novos sentidos para o espectador. Refletia alegoricamente o processo de adaptação social a que o ser humano é submetido desde a infância. *Fim de partida* e *Ostal* receberam os principais prêmios da crítica. Entre a temporada dos dois espetáculos o Ói Nós Aqui Traveiz montou *Manchas no lençol*, que reunia cinco esquetes em teatro de sombras criados na *Oficina de experimentação e pesquisa cênica*.

SALTIMBANCOS DE COMBATE

É também a partir da Terreira da Tribo que o Ói Nós Aqui Traveiz vai aprofundar e intensificar a sua pesquisa sobre teatro de rua. O desejo de interferir no cotidiano da cidade, de levar poesia e reflexão surpreendendo o dia a dia de centenas de pessoas das mais diferentes classes, vai levar o Ói Nós Aqui Traveiz a criar a encenação *Teon – morte em tupi-guarani*, em 1985. Era um ritual de prece aos milhões de indígenas mortos em toda a América. A vida comunitária, a religiosidade, o contato com o homem branco, a doença, a escravidão e o aniquilamento da cultura indígena eram mostrados numa sequência de oito quadros plásticos. Em *Teon* o Ói Nós Aqui Traveiz prendeu o público pela via sensorial. Em trinta minutos não se ouvia texto, mas se via um conjunto de dança, canto e pantomima. Com a composição das máscaras e indumentárias aliadas à coreografia, os atores se transformavam em esculturas vivas e envolviam o público como num sonho. Em seguida, a Tribo encenou *A exceção e a regra* de Bertolt Brecht, iniciando uma trajetória de encenações para teatro de rua que vão percorrer as ruas, praças, bairros e vilas populares da cidade. Ao levar para o espaço público a linguagem brechtiana, a Tribo denunciava como a justiça no sistema capitalista estará sempre ao lado dos opressores. Os espectadores anônimos e passageiros das ruas eram envolvidos pelos ritmos afro-brasileiros e o dinamismo da encenação.



Espectáculo *Teon - Morte em Tupy-Guarani* (1985) – Foto: Jackson da Rapa



Espectáculo *A História do Homem que lutou sem conhecer seu grande inimigo* (1988) – Foto: Arquivo da Tribo



Espectáculo *Dança da conquista* (1990) – Foto: Arquivo da Tribo



Espectáculo *Os Três Caminhos Percorridos por Honório dos Anjos e dos Diabos* (1993) – Foto: Arquivo da Tribo

Essa foi a semente do projeto *Caminho para um teatro popular*, circuito regular de apresentações de teatro de rua organizado em 1988, com os objetivos de democratizar o espaço da arte e realizar um teatro com temática social, que questione de forma crítica a realidade. A função do teatro de rua está em sua fusão com o cotidiano, em sua interação com a vida e as pessoas. Antes de tudo, o teatro vai chegar a um público novo, inclusive a pessoas que, na sua grande maioria, nunca vão ao teatro. O teatro de rua exigiu do Ói Nós Aqui Traveiz uma pesquisa estética que foi levada às últimas consequências. Surgiram elementos como o uso da máscara, a criação de bonecos de grandes proporções, a utilização da música, do canto, da dança, das pernas-de-pau, a confecção de figurinos e adereços criativos e coloridos. Por tudo isso é que o teatro de rua da Tribo é contagiante e conquista a empatia dos mais diversos públicos. Por meio dos cortejos, que geralmente abrem os espetáculos, o Ói Nós Aqui Traveiz surpreende todo tipo de pessoas, das mais variadas idades, que involuntariamente se veem fazendo parte de uma roda, onde a magia – que em algum momento da história da humanidade deu origem ao teatro – retorna e rompe com as regras do cotidiano cinzento e tenso da cidade. Na sociedade de consumo a rua significa a libertação do teatro enquanto mercadoria, já que busca o envolvimento direto entre o público e a criação artística. Representa uma forma de escapar do sistema capitalista e do aparelho cultural, não apenas trazendo para cena uma estética e uma ética libertária, mas também uma reavaliação completa dos meios de produção dessa cultura hegemônica. Atuar nas ruas, nas praças públicas e nos parques, atuar para todos os que estão ali, de forma gratuita. Atuar como uma forma constante de se compreender e repensar a vida, no espaço onde a vida acontece com maior agilidade, diante de um público vivo, é quando o teatro se torna revolucionário. Esse teatro da vida real suprime de forma eficaz o espaço entre a arte e a vida. Um teatro a tal ponto coincidente com a vida parece prolongar, se não mesmo ultrapassar, a reivindicação artaudiana de uma cultura não distanciada da existência.

O projeto *Caminho para um teatro popular*, aberto com o terceiro espetáculo de rua da Tribo, *A história do homem que lutou sem conhecer seu grande inimigo*, adaptação da *Revolução na América do Sul* de Augusto Boal, teve continuidade nos anos 90, com as encenações de: *Dança da conquista*, criação coletiva de 1990; *Deus ajuda os bão* de Arnaldo Jabor, em 1991; *Se não tem pão, comam bolo!*, criação coletiva de 1993; *Os três caminhos percorridos por Honório dos anjos e dos diabos*, de João Siqueira, em 1993; *Independência ou morte!*, criação coletiva de 1994; *A heroína de Pindaíba*, adaptação de *O homem que era uma fábrica* de Augusto Boal, em 1996; e uma nova versão de *A exceção e a regra*, de 1998. Esses espetáculos ficaram anos no repertório da Tribo e, além das apresentações na região metropolitana, foram encenados em cidades do interior e em outros estados do país.

É a partir do teatro de rua que o grupo se tornou conhecido no resto do país. O Ói Nós Aqui Traveiz participou ativamente da formação do movimento nacional de teatro de grupo, entre os anos de 1990 a 1993. Os espetáculos experimentaram diversas linguagens, repensando a sociedade e fazendo uma releitura da vida brasileira. As técnicas da comédia e do circo, com seus personagens clownescos, estavam presentes em *Deus ajuda os bão* e nas adaptações das peças de Boal; a linguagem ritualística na *Dança da conquista*; a criação de uma dramaturgia própria no *Se não tem pão, comam bolo!* e no *Independência ou morte!* e a linguagem épica em *Os três caminhos percorridos por Honório dos anjos e dos diabos* e *A exceção e a regra*. Com esse caráter de acontecimento, recuperando o lúdico e a tradição, a representação podia envolver os espectadores, ser rodeada por eles, dilatar-se, contrair-se, parar ou avançar, deslocando-se livremente pelas ruas.

É também em 1988 que nasce o projeto *Teatro como instrumento de discussão social* levando oficinas para estimular o autoconhecimento, a autoestima e a capacidade criadora de jovens e adultos dos bairros populares. As oficinas também vão servir como

um veículo para a articulação política e cultural das comunidades. A primeira delas acontece na Vila Maria da Conceição, num dos pontos mais pobres e marginalizados da cidade. Nos anos 90 diversas comunidades vão viver a experiência de uma oficina com a Tribo de Atuadores. Na Santa Rosa e Restinga, a partir dessa vivência, grupos culturais se formaram. As oficinas na periferia abriram para um grande número de pessoas um espaço para a sensibilização e experiência do fazer teatral, apostando no teatro como instrumento de indagação e conhecimento de si mesmo e do mundo, assim como um potente veículo de formação, informação e transformação social. O teatro criado nos bairros populares passou a ser um poderoso aliado na permanente luta em favor da construção da cidadania. Hoje a Tribo atua em diversos bairros da área metropolitana da capital, desenvolvendo há muitos anos um trabalho sistemático nos bairros Humaitá e Bom Jesus. Constitui, na prática, um laboratório para imaginação social.

RITOS DA LIBERDADE

A partir do final de 1987 o teatro de vivência do Ói Nós Aqui Traveiz começa a tomar forma com a criação do seu projeto *Raízes do teatro*, que resgata as origens ritualísticas do teatro, a procura do seu caráter sagrado, de contato com as forças da vida. O teatro de vivência procura uma forma de relação aberta e sincera com o público, em que atores e espectadores partilhem de uma experiência comum, que tenha a intensidade de um acontecimento, capaz de produzir novas formas de percepção da realidade. Em fevereiro de 1990 estreia *Antígona ritos de paixão e morte*, primeira encenação do *Raízes do teatro*. A encenação partia do mito grego, da mulher que quer enterrar o irmão, para recriá-lo em função da vivência dos atores, dos seus desejos e das necessidades da época. Uma série de ritos e diálogos reatualizavam

o mito e os seus desdobramentos arquetípicos. No teatro ritual entra-se em uma outra dimensão de tempo e espaço, fora do tempo cotidiano, instaurando no público uma dilatação da sua percepção. A água, o fogo, a terra, elementos essenciais da natureza faziam parte da encenação. O uso das imagens, sons, texturas, cheiros, sabores, estimulavam os sentidos tanto dos atores como do público. O olhar e o toque se tornavam ações importantes. O ritmo denso e mais lento que o habitual de algumas cenas alternava-se com o ritmo visceral e extático de outras. A encenação, que comoveu e escandalizou, obteve a unanimidade da crítica e de afluência de público.

A próxima investigação do *Raízes do teatro* partiu do mito do Doutor Fausto, personagem que marca a transição histórica entre a era medieval e a renascença. Entre 92 e 94 a Tribo se debruçou sobre o estudo da alquimia, astrologia, mitologia, filosofia, história e cultura moderna e medieval, e a leitura do longo poema dramático de Goethe. Tudo isso aliado ao trabalho prático do ator. Desde o seu início o Ói Nós Aqui Traveiz trabalhou com ações físicas, mas é a partir de *Raízes do Teatro* que começa a haver uma preocupação maior com o trabalho sobre os recursos expressivos do ator. A pesquisa passa a ser mais sistematizada, procurando a dilatação do gesto e da presença, seu caráter simbólico e arquetípico sem, no entanto, perder a visceralidade. O processo de investigação procura atingir o impulso puro do ator, tudo deve fluir de um corpo que se entrega totalmente; antes de reagir vocalmente, o ator deve reagir corporalmente, antes de pensar deve agir. Desenvolver a sua consciência sensorial, aprender a pensar com o corpo. Dentro da ideia do teatro de vivência os atadores criaram ambientes cenográficos por todo o espaço físico da Terreira. No espetáculo *Missa para atores e público sobre a paixão e o nascimento do Doutor Fausto de acordo com o espírito de nosso tempo* o espectador estava dentro da ação, deslocando-se por espaços de tal maneira transmutados que ele perdia a noção do local por onde entrara depois de subir escadas, passar por fontes, entrar

em grutas. A escolha de trabalhar o mito a partir de Goethe se deve à sua vocação para tematizar o desejo libertário contra a rigidez do pensamento hegemônico.



Espectáculo *Antígona, Ritos de Paixão e Morte* (1990) – Foto: Claudio Etges



Espectáculo *Antígona, Ritos de Paixão e Morte* (1990) – Foto: Jaime Bandeira



Espectáculo *Missa para atores e público sobre a paixão e o Nascimento do Dr Fausto de Acordo com o espírito do nosso tempo* – Foto: Cláudio Fachel



Espectáculo *Missa para atores e público sobre a paixão e o Nascimento do Dr Fausto de Acordo com o espírito do nosso tempo* – Foto: Siomara da Costa Alves

A incrível história de Héracles, dirigida às crianças, foi apresentada ao longo de 1995. Em 1996 foi encenada *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues, criada pela *Oficina de experimentação e pesquisa cênica*. Sofrendo sempre a pressão econômica para a manutenção de seu espaço, a Tribo de Atuadores começou uma campanha pública para a preservação da Terreira da Tribo. Um grande movimento tomou as ruas da cidade com o apoio do movimento sindical e comunitário. Entre 1995 e 1998 a Terreira passou a ser debatida em todos os fóruns da cidade que privilegiavam a questão cultural. Sempre contando com o apoio popular, o Ói Nós Aqui Traveiz enfrentou a falta de vontade política da administração municipal que se dizia popular e de esquerda. Os anos de 1997 a 1999 foram os mais duros na história dos atuadores. Vários integrantes deixaram a Tribo e a Terreira teve que deixar o bairro Cidade Baixa. Mesmo assim, a criação não parou na Terreira. Em 1997, *A morte e a donzela*, de Ariel Dorfman, toca num ponto crucial da nossa história recente, a impunidade daqueles que utilizaram a tortura como forma de coerção. O tecido de ações criadas pelo Ói Nós Aqui Traveiz desestruturava a linearidade do texto da peça original instaurando uma outra ordem de realidade, através da ampliação dos estados perceptivos, do rompimento dos limites e referências habituais. A encenação não se passava na sala burguesa de jantar da peça original, mas em um espaço selvagem e inóspito coberto de areia e ocupado por um antigo elevador com grades de ferro, um espaço que remetia à materialidade dos sentidos. Objetos como a carcaça de animal retirada de um velho baú e a enorme corda de navio desenterrada da areia, entre outros, surgiam gradualmente durante o transcorrer das cenas.

O centenário de nascimento de Bertolt Brecht mobilizou os atuadores para um ano de muitas atividades ao longo de 1998. Brecht é uma referência importante para a trajetória da Tribo, que realiza uma fusão do seu pensamento com a visão revolucionária de Antonin Artaud. O projeto *Bertolt Brecht: lições de história* contou com as leituras

encenadas de *Os fuzis da senhora Carrar*, *Quanto custa o ferro?*, *Terror e miséria do III reich* e *A decisão*, além de um ciclo de debates e palestras sobre a obra do autor. No ano seguinte, estreou *Hamlet máquina*, de Heiner Müller. Seus textos são fragmentos, cenas esvaçadas, personagens multifacetados, que permitem distintas e contraditórias leituras. Consistem em estímulos para a criação inventiva de uma nova realidade cênica que questione a complexa existência dos dias de hoje. A peça espelha as catástrofes da história ocidental e a crise do artista e a sua necessidade de buscar um sentido para a sua arte num tempo onde a história se acha desfeita. Não existem personagens dramáticas no sentido clássico de representação e a expressão do conflito via diálogo. O conflito é revivido através da memória de Hamlet e de uma Ofélia lúcida, que toma a si o destino secular da mulher.



Espectáculo *Hamlet Máquina* (1999) – Foto: Claudio Etges

LABORATÓRIO PARA IMAGINAÇÃO SOCIAL

No final de 1999 a Terreira da Tribo muda de endereço, saindo da zona central para a rua João Inácio, em um bairro industrial da cidade. A primeira ação da Tribo é constituir no novo espaço a *Escola de teatro popular*, que vai oferecer para a cidade oficinas de iniciação teatral, pesquisa de linguagem, formação e treinamento de atores, além de seminários e ciclos de discussão sobre a cena contemporânea, consolidando a ideia de uma aprendizagem solidária. Como principal atividade do programa da *Escola* está a *Oficina para formação de atores*, com duração de quase dois anos, criando um processo de permanentes descobertas, disseminando o conhecimento e o estímulo ao aprendizado, desenvolvendo o espírito de trabalho coletivo, valorizando a diferença, revisando conceitos estéticos, buscando sempre a essência do teatro. A partir daí, a Terreira vai desenvolver sistematicamente projetos nas áreas de criação, compartilhamento, formação e memória. Os seminários vão trazer a Porto Alegre artistas e pesquisadores importantes do teatro brasileiro e latino-americano. Anualmente, todas as oficinas da Tribo se reúnem para uma troca de experiências, com apresentações de exercícios cênicos e debates, dando origem a *Mostra Ói Nós Aqui Traveiz: jogos de aprendizagem*, que a partir de 2010 vai se transformar em *Festival de teatro popular*. Em 2004 cria o selo Ói Nós na memória para editar livros e DVDs registrando a trajetória estética e política da Tribo e o processo de criação dos seus principais espetáculos. Em 2006 lança a *Cavalo Louco revista de teatro*, com edições semestrais, trazendo reflexões sobre o fazer teatral, o teatro de grupo e os seus espaços de criação.

Retoma o projeto *Raízes do teatro* com a investigação sobre o mito de Cassandra e a guerra de Tróia a partir da leitura da alemã Christa Wolf. A pesquisa dissecou e desvelou os mecanismos que originam as guerras em todos os tempos, criando uma encenação

voltada para a sensível e envolvendo o espectador pela sua afetividade. Uma proposta dionisiaca, de participação física, levando o público à busca da compreensão dos mistérios da existência humana. Por meio de imagens dos arquétipos, explorava as zonas desconhecidas do espírito, procurando poeticamente a verdadeira vida com a liberação de todas as couraças e máscaras que a sociedade nos impõe. Aos *que virão depois de nós* *Kassandra in process*, que estreou em 2002, foi o resultado de um longo trabalho preparatório dos atores, definindo a coerência e organicidade das ações que dão consistência às personagens do mito. A pesquisa, a partir de partituras de ações e cantos vibratórios, criou uma densidade cênica que perpassava todo o espetáculo. Com *Kassandra* o Ói Nós Aqui Traveiz vivenciou a experiência de realizar temporadas em outras cidades brasileiras. Rio de Janeiro, Crato no Ceará, Curitiba, São José do Rio Preto e São Paulo vão conhecer o teatro de vivência da Tribo. Além da premiação local, *Kassandra in process* recebeu o principal prêmio do teatro brasileiro.



Espectáculo *Aos que virão depois de nós* *Kassandra in process* (2002) – Foto: Claudio Etges



Espectáculo *A Saga de Canudos* (2000) – Foto: Claudio Etges



Espectáculo *A Missão - Lembrança de uma Revolução* (2006) – Foto: Cisco Vasques



Espetáculo *O Amargo Santo da Purificação* (2008) – Foto: Pedro Isaias Lucas



Espetáculo *O Amargo Santo da Purificação* (2008) – Foto: Pedro Isaias Lucas

Também é na nova Terreira que o teatro de rua do Ói Nóis Aqui Traveiz ganhou mais envergadura e se tornou uma referência de âmbito nacional. Com *A saga de Canudos*, de 2000, e *O amargo santo da purificação – uma visão alegórica e barroca da vida, paixão e morte do revolucionário Carlos Marighella*, de 2008, a Tribo percorreu a maioria dos estados brasileiros, apresentando em capitais, cidades do interior e também em assentamentos rurais. Com uma riqueza de detalhes e uma nova relação com a estética de rua, as novas criações coletivas resgatam uma parte importante da história do nosso país, trazendo para esse grande público do teatro de rua capítulos decisivos da nossa vida política e social. Sem trair a sua vocação artística, instauravam a alegria e a indignação nos espectadores. Nas duas encenações há uma homenagem a brasileiros que lutaram em nome da liberdade e da justiça social.

Em 2006 a Tribo de Atuadores volta à dramaturgia transgressora de Heiner Müller com *A missão – lembrança de uma revolução*. A aproximação entre o fragmento e a linguagem do corpo é uma ideia presente em Müller, que fala da rebelião do corpo contra o conceito. Com o procedimento alegórico da intertextualidade do teatro pós-dramático, múltiplas vozes são vivenciadas em cena, possibilitando a revisão crítica do presente à luz do passado. A cena evoca a revolta dos escravos na Jamaica nos anos seguintes à revolução francesa. O conflito visceral entre duas culturas: uma branca, opressora e regida pela racionalidade, e a outra negra, oprimida, ligada à sensualidade e às forças telúricas. Em um mundo de traições, dor, morte, fracasso e desolação, vemos nascer com entusiasmo a esperança revolucionária que vem das margens. O terceiro mundo visto como fermento do novo.

Durante a temporada de *A missão*, a especulação imobiliária obrigou o Ói Nóis Aqui Traveiz novamente a mudar de endereço. Participando do *Movimento Redemoinho*, que desde 2004 reúne grupos de teatro de todo país, e sediando o seu 4º Encontro, a

Tribo de Atuadores encontrou força e apoio para reivindicar da nova administração municipal um espaço público para a construção de um prédio, para abrigar a Terreira e a sua proposta de teatro público. Em 2008 a prefeitura destina em comodato um terreno na Cidade Baixa para a construção. Desde então o sonho de uma sede permanente se arrasta, enfrentando todos os entraves da burocracia municipal. Em 2009, em novo prédio alugado, na rua Santos Dumont, o Ói Nós Aqui Traveiz amplia as suas atividades. Aprofunda o ensino do teatro em diferentes bairros, procurando desenvolver com os oficinandos uma formação consciente da importância do artista no meio social. A Terreira transforma-se nesses anos no principal ponto de investigação teatral da cidade e referência nacional na ação artístico-pedagógica. Com essas ações, o Ói Nós Aqui Traveiz firma bases de intercâmbio com setores e segmentos organizados da sociedade, unindo-se aos movimentos populares para realizações político-culturais integradas e abrindo uma ampla discussão junto aos artistas e instituições públicas, procurando priorizar uma política cultural de perspectiva concretamente popular e não de simples formação de mercado.

A ARTE DE TRANSFORMAR A REALIDADE EM POESIA

Em 2011 a Tribo viveu uma nova experiência. Para a encenação do seu novo espetáculo de teatro de vivência, a partir de uma outra peça de Ariel Dorfman, os atuadores queriam um espaço de memória para dialogar. Para *Viúvas – performance sobre a ausência* foram escolhidas as ruínas de um presídio, que serviu de cárcere político no período da ditadura e fica numa ilha isolada no meio do rio Guaíba. Sobrepoem-se fragmentos de um texto, que situa a história de presos e desaparecidos políticos em um povoado latino-americano, com um local real onde

aconteceram várias atrocidades. Um grupo de espectadores era levado à ilha por um barco onde já aconteciam as cenas iniciais. Convidados a participarem, em diferentes ambientes da ilha, de um ritual dramático de intensa beleza, os espectadores vivenciavam no corpo, movidos pela sensibilidade, e não apenas pelos olhos e raciocínio, a luta de uma velha mulher pelo direito de saber o paradeiro dos homens da sua família, que foram mortos e desaparecidos pela ditadura que se instalou em seu país. *Viúvas* permitiu à Tribo um mergulho na história e nos mitos que fazem parte do patrimônio do povo da América Latina. A experiência singular da atmosfera experimentada na ilha prenuncia uma nova vertente para as futuras encenações dos atores. Em 2016 a Tribo voltou a encenar *Viúvas – performance sobre a ausência* na Fortaleza da Barra na cidade de Santos.



Espetáculo *Viúvas – Performance sobre a ausência*
(2011) – Foto: Pedro Isaías Lucas



Espectáculo *Viúvas* – *Performance sobre a ausência*
(2011) – Foto: Pedro Isaias Lucas



Performance *Onde? Ação nº 2* (2011) – Foto: Pedro Isaias Lucas

Após apresentar esse espetáculo na Ilha do Presídio, a Tribo sentiu a necessidade de levar fragmentos desta experiência de dor e esquecimento para as ruas da cidade. É quando surge a performance *Onde? Ação nº 2* que, de forma poética, provoca reflexões sobre o nosso passado recente e as feridas ainda abertas pela ditadura militar. Na performance é trabalhada a relação de mulheres com cadeiras vazias de pessoas ausentes. No final, durante alguns minutos, as mulheres lembram os nomes dos desaparecidos políticos do Brasil. A ação performática se soma ao movimento de milhares de brasileiros que exigem que o Governo Federal proceda a investigação sobre o paradeiro das vítimas desaparecidas durante o regime militar, identifique e entregue os restos mortais aos seus familiares e aplique efetivamente punições aos responsáveis. *Onde? Ação nº 2* vem sendo encenada em diversas cidades brasileiras, tendo já realizado circuito de apresentações na Argentina e em Cuba.

Para celebrar os seus trinta e cinco anos a Tribo encenou *Medeia* vozes, inspirada no romance homônimo de Christa Wolf, resultado de uma pesquisa de dois anos sobre o mito da terrível feiticeira filicida, que deu continuidade ao projeto *Raízes do teatro*. Trazia para o público um novo espetáculo multicultural que investiga o teatro ritual de origem artaudiana e a performance contemporânea. Como nos projetos anteriores, o Ói Nós Aqui Traveiz fez uma releitura do mito, desconstruindo o modelo euripidiano, apresentando *Medeia* como uma mulher de conhecimento e de atitude que se contrapõe ao poder estabelecido. É pelo olhar feminino da personagem que o público vai desvelar a sociedade patriarcal e beligerante que exclui a mulher e o estrangeiro. *Medeia* é transformada em bode expiatório numa sociedade de vítimas, com a falsa acusação de assassinato dos filhos, prisão e banimento. Os espectadores inseridos no espaço cênico, em contato direto com a ação, são mobilizados na sua afetividade. Não interessa a compreensão linear do espetáculo, mas propor uma visão explodida, fragmentada, com diversificação dos planos e simultaneidade da ação. A reconstituição dos fatos é deixada à iniciativa de cada um. *Medeia*

vozes investe na ideia de encontro potencialmente transformador de todos os participantes. Recebeu a grande maioria dos prêmios concedidos ao teatro gaúcho e também realizou temporada em São Paulo, Arcoverde em Pernambuco e Crato no Ceará.

No mesmo ano de *Medeia* vozes, a Tribo vive uma experiência singular com a criação da desmontagem *Evocando os mortos – poéticas da experiência* pela atuadora Tânia Farias. A atuadora revisita os processos de criação de quatro personagens criadas em diferentes momentos, entre 1999 a 2011: Sophia de *Viúvas*, Sasportas de *A missão*, Cassandra de *Aos que virão depois de nós* e Ofélia de *Hamlet máquina*. Entre falas e ações, a desmontagem de Tânia Farias propõe um mergulho no fazer teatral, no qual o trabalho autoral da atriz condensa um ato real com um ato simbólico, provocando experiências que dissolvam os limites entre arte e vida e ao mesmo tempo potencializem a reflexão e o autoconhecimento. Uma desmontagem vai além de uma demonstração técnica, é uma demonstração afetiva do trabalho da atriz/ator. Hoje, no Brasil, a ideia de desmontagem vem sendo debatida, e o Ói Nós Aqui Traveiz é um dos condutores. *Evocando os mortos – poéticas da experiência* já circulou por diversas cidades do país e foi performada em Cuba, na Argentina e Portugal.



Espetáculo *Medeia Vozes* (2013) – Foto: Pedro Isaías Lucas



Espectáculo *Medeia Vozes* (2013) – Foto: Pedro Isaías Lucas



Desmontagem *Evocando os Mortos – Poéticas da Experiência* (2013) – Foto: Pedro Isaías Lucas



Espectáculo Caliban – A Tempestade de Augusto
Boal (2017) – Foto: Pedro Isaías Lucas



Espectáculo Caliban – A Tempestade de Augusto
Boal (2017) – Foto: Pedro Isaías Lucas

Novamente os interesses do capital internacional, liderado pelos Estados Unidos, vão desestabilizar a nossa frágil democracia. Em 2016 um golpe travestido de impeachment derrubou a presidenta eleita e nos levou a um retrocesso social e cultural. Vivemos um tempo de ódio e violência, que culminou com a prisão política do ex-presidente Lula sem nenhuma prova, e a eleição de um neofacista para presidente. É nesse contexto que a Tribo cria *Caliban – a tempestade de Augusto Boal* para ser encenada nas ruas e praças. Na versão de Boal a história é vista pela perspectiva de Caliban, metáfora dos seres humanos originários da América que foram dizimados e escravizados pelos invasores colonizadores representados pelo personagem Próspero. A encenação a céu aberto reflete sobre a nossa sociedade perversa e excludente, que mantém até hoje os resquícios da escravidão. Caliban, representando todos os oprimidos, é símbolo da identidade latino-americana e da resistência ao neocolonialismo. O espetáculo estreou em março de 2017 e percorreu o país em circuito nacional pelo projeto *Palco giratório* do SESC. Desde então vem sendo apresentada em diferentes lugares do nosso país. A encenação coletiva investe em um movimento de cena dinâmico, com personagens excêntricos, utilizando adereços e figurinos impactantes com máscaras e bonecos. A narração é toda contagiada pela música, o canto e a dança. Com uma narrativa épica, mescla os movimentos do coro com ações acrobáticas, cenas de humor irreverente e personagens clowns. A Tribo propõe um teatro que busca toda a potência do viver.

Ao chegar aos quarenta anos de trajetória, nesse grave momento que o nosso país vive, no qual a sombra do fascismo paira sobre os brasileiros, a Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz compartilha com o público, na Terreira da Tribo, sua nova encenação *Meierhold*. A criação parte da livre adaptação da peça *Variaciones Meyerhold*, da chamada dramaturgia de *micropolítica de resistência*, do argentino Eduardo Pavlovsky. A cena mostra o encenador russo num tempo fora da realidade, póstumo, como um espectro que

reflete sobre o seu discurso artístico e os relaciona com momentos dramáticos de sua trajetória pessoal: sujeição ao cárcere, violência física e humilhações até o seu brutal assassinato. O espetáculo utiliza-se de diferentes linguagens e recursos presentes na pesquisa do encenador russo, como o grotesco, o teatro popular de feira e a biomecânica, inclusive recursos audiovisuais, fragmentos de poesias surrealistas e cenografia construtivista. A Tribo encontra, a partir da história de Meierhold, a oportunidade para refletir e se posicionar frente ao seu tempo e afirmar, mais uma vez, o papel imprescindível que cabe ao teatro dentro de um projeto utópico de construção de uma nova sociedade, da imaginação criadora como potente instrumento de transformação, da estética como arma revolucionária. A dinâmica da encenação busca perguntar aos espectadores como Meierhold nos afeta e nos comove no Brasil de hoje, ameaçado por um projeto de poder autoritário, de caráter neoliberal e policial.



Espectáculo *Meierhold* (2018) – Foto: Pedro Isaías Lucas



Espectáculo *Meierhold* (2018) – Foto: Pedro Isaias Lucas

A Tribo tem como base o teatro ritual de Antonin Artaud e o teatro épico de Bertolt Brecht, além de beber de diversas fontes cênicas durante a sua trajetória, como o teatro revolucionário do Living Theatre, o trabalho de ações físicas dos mestres europeus Stanislavski, Meierhold, Grotowski e Eugenio Barba, e dos brasileiros Augusto Boal (Teatro do Oprimido), José Celso Martinez Corrêa (Teatro Oficina) e Amir Haddad (Tá Na Rua). Nesses quarenta anos criou encenações que marcaram o teatro brasileiro como *Ostal*, *Antígona ritos de paixão e morte*, *Doutor Fausto*, *A saga de Canudos*, *Kassandra in process*, *O amargo santo da purificação* e *Medeia* vozes.

O Ói Nós Aqui Traveiz acredita no teatro como um modo de vida e, desde a sua origem, dissemina ideias e práticas coletivas, de autonomia e liberdade, compartilhando a experiência de convivência e de laboratório teatral. A trajetória da Tribo tem sido o resultado da soma dos desejos e esforços empreendidos por dezenas de atores que passaram pelo grupo e deram o melhor de si na construção de

poéticas de ousadia e ruptura. É fundamental para o Ói Nós Aqui Traveiz a abertura para novos participantes. As pessoas que buscam a Tribo se identificam com as premissas que movem as atividades do grupo. As ideias anarquistas que são colocadas na prática no dia a dia do grupo, tanto na criação como na sua organização, é que vão apaixonar ou não os novos participantes. Ao mesmo tempo em que essas ideias e práticas são sólidas na atuação do grupo, a constante renovação dos atores não permite que nada possa ser cristalizado. Esse movimento contínuo reafirma a prática libertária. Novas pessoas são novas ideias e novos sentimentos, levando a um repensar diário da prática da Tribo. Sua organização, baseada no coletivo e seu funcionamento autônomo, vai revelar-se no fazer teatral, dando continuidade a uma história de perseverança e luta do teatro independente da América Latina. Enfrentando todas as dificuldades econômicas e os perigos do pensamento autoritário, o Ói Nós Aqui Traveiz está onde sempre esteve, combatendo o fascismo, o ódio e a intolerância em defesa da democracia, da liberdade e da justiça social.

7

Nara Salles¹

Urânia Auxiliadora Santos Maia de Oliveira²

Felipe Henrique Monteiro Oliveira³

INSTAURAÇÕES CÊNICAS COMO ESSÊNCIA ABSTRATA SUBJETIVA HUMANA NA COLIGAÇÃO CÊNICA CRUOR ARTE CONTEMPORÂNEA

1. Artista. Psicanalista. Antropóloga. Doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA. Professora Associada IV da UFPel. Professora e pesquisadora do PPGArC/UFRN e Vice-Coordenadora do PROFARTES/UFRN. Coordenadora da Residência Artística do Hospital Psiquiátrico Dr. João Machado e do CRUOR Arte Contemporânea.

2. Doutora em Educação pela Universidade Federal da Bahia na área de Teatro Educação, Mestre em Artes Cênicas pela (UFBA), Graduada em Licenciatura em Teatro (UFBA). Atualmente é Professora Associada I da Universidade Federal da Bahia. Tem experiência na área de teatro, educação, encenação, criação artística, direção e interpretação teatral.

3. Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, com bolsa pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia.

Expressão e revelação de uma potência de originalidade e de criatividade o Cruor Arte Contemporânea surpreende pela sua novidade radical ao modo da criação de suas Instalações Cênicas, como parte da compreensão das obras efêmeras, que deixam resíduos podendo dessa forma retomá-las sempre ao acessar a memória a partir desses resíduos. E deste modo, consideramos que esses resíduos operam como peças fundamentais para a permanência da obra. A proposta do grupo é um mergulho no universo da Arte Contemporânea em imbricamento de linguagens artísticas e na produção da arte cênica como essência abstrata subjetiva da produção humana. Além disso, o Cruor segue muitos caminhos sendo motivado por muitos afetos e interesses dos mais variados e inusitados, escapando em sua linha de fuga das repetições artísticas corriqueiras, para o seu próprio devir poético como arte contemporânea poética reinventada. Sua poética implica também num compromisso social ativista³⁸ e na tentativa de conexão com a comunidade recolhendo sagas poéticas que trilham sendas singulares, realizando diferenças em Instalações Cênicas criadoras.

O Cruor Arte Contemporânea compreende a obra de Antonin Artaud, Frida Kahlo, Pedro Almodóvar, Artur Bispo do Rosário, entre outros, como campos de inspiração que rompem a inércia de corpos e corpos dóceis permitindo encontros, provocando deslocamentos e mudanças indescritíveis abertas ao acontecimento, ao instante, que embora efêmero, se perpetua nos resíduos deixados em suas Instalações Cênicas.

As Instalações Cênicas concebidas pelo Cruor Arte Contemporânea são convites para a aventura da escuta de vozes anônimas que são atravessadas por outras tantas vozes em vivências compartilhadas por sujeitos desejantes de mais vida, envolvidos

³⁸ Ativismo é um termo derivado das palavras arte e ativismo. Usado para associar à militância, seja política, social ou de outra ordem à arte como forma de protesto e de rompimento ao estabelecido.

num fenômeno único de compartilhamento artístico, contemporâneo, existencial, permeado por música, teatro, dança e artes visuais.

No percurso da exposição a seguir, o Cruor Arte Contemporânea será apresentado desde sua gênese até o seu ocaso, destacando sua *poiesis* e seus processos colaborativos que culminaram em Instaurações Cênicas. Antes disso, porém se faz necessária uma abordagem sobre Arte Contemporânea como uma forma de acesso à poética do grupo, como uma abertura para uma viagem libertadora do fazer fenomenológico do artista e de uma transcendência poética numa criação autônoma e inventiva. Libertadora não do ponto de vista do simples expectador e sim na perspectiva de quem se opõe ao enraizado.

A Arte Contemporânea tem início no pós-modernismo como uma possibilidade de expressão inovadora, como essência abstrata subjetiva do fazer artístico humano, rompendo com algumas características da arte moderna e definindo novas possibilidades artísticas, consoante a sociedade em que ela começa a se desenvolver. Toda arte produzida está em sintonia com seu tempo até com a possibilidade de romper com padrões estabelecidos, ou seja, a arte se conecta ao seu tempo e concomitantemente dele se afasta e com ele se inquieta perturbando uma ordem nele instituída e estabelecida, isso é um traço do contemporâneo. Giorgio Agamben ao se referir à contemporaneidade afirma:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (2009, p. 159)

Nesse sentido a Arte Contemporânea seria aquela que adere à sua época, mas que se afasta para, justamente, refletir criticamente

e subjetivamente sobre ela. A arte contemporânea não é apenas contemplativa por sua estética, mas critica e muitas vezes, dura na sua criticidade. Assim a Arte contemporânea é libertadora, ativista e atenta ao seu próprio tempo.

O Cruor Arte Contemporânea foi criado no ano de 2011, no âmbito acadêmico da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, no nordeste do Brasil, ligado aos Cursos de graduação em Teatro e Dança e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e posteriormente também ao PROFArtes - Mestrado Profissional em Artes, sendo compreendido como o grupo de práticas da cena do Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa em Artes Cênicas e Espetaculares - NACE, devidamente registrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPQ; e esteve participando ativamente na cena da arte contemporânea brasileira até o ano de 2018. Concretizando ainda neste período um convênio com o Instituto de Cultura e Arte de Mazatlan, no México, tendo participado cinco vezes do Escena Mazatlán, Festival de Artes Cênicas. O Cruor Arte Contemporânea se configurou como uma coligação de alunos e alunas da referida universidade que convidaram artistas da cidade de Natal para participar das atividades culturais e artísticas promovidas, assim como instalaram nas dependências do Hospital Psiquiátrico Dr. João Machado uma Residência Artística, com subsídio do psicólogo Josadaque Albuquerque da Silva Pires.

A Residência Artística foi instituída como um laboratório de criação artística e um espaço de re-existência poética e estética para os internos e comunidade em geral que estiveram presentes nas ações propostas. Existe uma produção de conhecimento produzida publicada em artigos, anais de congressos e livros, bem como monografias de conclusão de curso e dissertações e teses produtos das pesquisas desenvolvidas durante esses anos.

O Cruor Arte Contemporânea foi engendrado a partir do estabelecimento do projeto de pesquisa de iniciação científica intitulado *Almodóvar e Kahlo: Estéticas Constituintes Para Processos Criativos* e do projeto de extensão e pesquisa de ação acadêmica integrada, denominada *Processos de Criação em Arte: Vivenciando e Apreendendo Cinema, Dança Flamenca, Cultura Espanhola e Teatro*. Ainda no mesmo ano de 2011, a coligação foi premiada com o Edital PROEXT/MEC/SESU para realizar a pesquisa integrada *Arte Contemporânea e Cultura Investigadas Para Conhecer, Apreender e Transformar*, a qual congrega ações nas graduações e pós-graduações, abrangendo os três pilares da universidade, a saber: ensino, pesquisa e extensão, congregando Teatro, Dança, Performance, Cinema, Artes Visuais, Música e Moda. Os referidos projetos foram propostos e coordenados pela primeira autora deste artigo.

Ainda sobre a configuração do *Cruor Arte Contemporânea*, podemos arriscar dizer que o grupo possui características de um coletivo artístico. Pavis aponta que um coletivo artístico arma uma “[...] trama de interdependências e de confrontações tecida por um certo número de artesãos tendo em vista inventar um artista coletivo singular.” (2017, p. 60) Nesse sentido, o que percebemos no Cruor Arte Contemporânea é que não reconhecemos só o ator e nem tão pouco só o encenador, mas um todo em um. Cada um com sua voz solitária e resistente, uma voz com outras vozes e em si mesmo, um deixar de ser sujeito para doarem-se num coletivo. Embora os atores se denominem instauradores, acreditamos que são mais que isso, são artistas que juntos concebem e encenam as Instaurações Cênicas-vida talhadas em derivas e planos de imanência e de composição, sem predominância de nenhum, mas em absoluta integração e conexão, num “coletivo singular” com coloca Pavis (2017).

Em suas investigações, o Cruor Arte Contemporânea pesquisa propostas cênicas fundamentadas em técnicas corpóreo/vocais

apontadas pelas teorias e práticas do teatrólogo francês Antonin Artaud em seus manifestos do *Teatro da Crueldade*³⁹, da diretora norte-americana Anne Bogart, nas técnicas de *Viewpoints*⁴⁰, e nas pesquisas do diretor chileno Amílcar Barros e seus estudos sobre a Dramaturgia Corporal, da coreógrafa pós-moderna alemã Pina Bausch e sua Dança-Teatro, do teórico alemão Hans-Thies Lehmann e seu postulado sobre Teatro Pós-dramático, do antropólogo e psicólogo chileno Rolando Toro e a prática da Biodança, da filosofia-dança japonesa Butô, dos estudos de performance e ainda no Tai Sabaki, em japonês: 体捌き; que é um conjunto de técnicas de movimentação corporal, ou um método de se posicionar diante de uma situação de enfrentamento. Pode ser traduzido como a gestão do corpo. Os processos de criação e seus consequentes produtos se ancoram no conceito de instaurações cênicas, desenvolvido por Nara Salles; uma das encenadoras da coligação, conceito que se situa para além do amplo e diversificado espectro da performance.

É importante ressaltar que o conceito de Instauração Cênica é um procedimento metodológico na pesquisa de processos de criação em artes cênicas que foi desenvolvido em pesquisa de doutoramento defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, na tese intitulada *Sentidos: uma instauração cênica - Processos criativos a partir da poética de Antonin Artaud*. Em princípio, instauração foi o termo utilizado pela curadora de

39 Teatro da Crueldade, baseado num projeto de representação que faz com que o espectador seja submetido a um tratamento de choque emotivo de maneira a libertá-lo do domínio do pensamento discursivo e lógico para encontrar uma vivência imediata, uma nova catarse e uma experiência estética e ética original. (PAVIS, 2001, p. 377)

40 Em 1979 Anne Bogart conheceu a coreógrafa Mary Overlie, a inventora do *Six Viewpoints*: Espaço, Tempo, História, Movimento, Forma, Emoção; que é um modo de estruturar tempo e espaço na improvisação em dança. Anne Bogart adotou esta metodologia em sua prática como diretora de teatro e por meio de um trabalho de colaboração com Tina Landau expandiram gradualmente para nove *Viewpoints* Físicos de tempo e espaço, sendo então *Viewpoints* de tempo: andamento, duração, resposta cinestésica e repetição e *Viewpoints* de espaço: forma, gesto, arquitetura, relação espacial e topografia. E ainda os seis *viewpoints* vocais: altura, dinâmica, andamento, aceleração/desaceleração, timbre e pausa (silêncio).

arte Lisette Lagnado, e de acordo com ela esse é um dos conceitos principais da arte contemporânea e consequentemente, foi o artista Tunga que o promoveu a partir de sua obra *Xifópagas Capilares*, apresentada em 1985. Nesta instauração duas adolescentes se movimentam unidas pelos cabelos (SALLES, 2004).

O conceito de instauração cênica surge de uma ideia das artes visuais, especificamente do artista Tunga. Ele foi o primeiro a fazer uma instauração quando, em um salão de artes, colocou duas gêmeas caminhando, ligadas pelas tranças dos cabelos. Este termo instauração ultrapassa a performance. O termo foi cunhado como instauração cênica, com este viés da cena, realmente como cena, pois ela está presente, embora de forma subliminar, na proposta das artes visuais, mas na proposta do teatro e da dança o enfoque é justo a questão da cena. Então cênica por esta questão. Afirmamos que o termo ultrapassa a questão da performance porque, de certa forma, resolve algumas questões que a performance não está preocupada. E também vai muito no sentido do teatro artaudiano. Por ser um teatro que busca que pensa em uma integração total entre as linguagens artísticas, o teatro, a dança, a música, as artes visuais e, hoje também, o vídeo. E no momento em que se começa a trabalhar nesta perspectiva da instauração cênica vai se instaurando o momento que é dinâmico e o momento que é estático. O momento que é dinâmico é aquele em que acontece a cena e se comunga esta cena com os espectadores e quando a cena acaba existe um resíduo artístico que fica lá exposto no espaço; também posto nesse momento enquanto obra de arte visual, o momento que é estático. Aquilo que permanece na memória e sucinta o que aconteceu. Pois,

A instauração não é destruída no decorrer da ação, podendo acontecer uma reorganização do ambiente a partir de uma estrutura ou arcabouço estabelecido.

Por este motivo optei por utilizar o termo instauração no título da tese seguido pelo termo cênica, para indicar que naquele

local são instauradas ações cênicas e a ambientação não será destruída, mas alterada. Embora utilize para o princípio da montagem, na delimitação do objeto de estudo, os conceitos de performance, não denomino a encenação de “O Jato de Sangue” como performance, porque no meu entendimento, o termo instauração é mais abrangente e a ultrapassa. A performance serve como catalisador deste processo [...] cria-se um espaço que não é destruído durante a apresentação e pode ser observado como obra de artes visuais sem estar acontecendo a encenação, evocando imagens ali instauradas na memória dos espectadores, contemplando, dessa forma, um momento dinâmico e um estático, característica da instauração. Ressalte-se também que a palavra instauração deriva do latim *instaurare* que significa estabelecer, formar, fundar (SALLES, 2004, p. 181).

Desta forma, levando o conceito de instauração cênica para o paradigma das artes cênicas, ele passa a ser um híbrido que transita e ultrapassa a linguagem da instalação e a da performance, trazendo assim para cena, respectivamente, o estático e o dinâmico, pois de acordo com Salles (2004) a instauração cênica supera a efemeridade da performance e a contemplação estática da instalação, posto que intenta deixar resíduos nas ações e espaços cênicos, e principalmente perpetuar ações na memória do espectador, e criar indagações a quem vê o resíduo; importante também lembrar que etimologicamente a palavra instauração deriva do latim *instaurare* que significa estabelecer, formar, fundar.

O Cruor Arte Contemporânea, como já mencionado configura também seus processos criativos como colaborativos, ou seja, o diálogo estabelecido é colaborativo, pois mesmo quando é oposto, trata-se sempre de tecer uma via de encontro, uma nova possibilidade de compreensão, uma nova síntese não hierárquica. Não se trata da busca de uma via de consenso, ao contrário, luta-se para preservar e perseverar na diferença, como condição para a emersão de novas ideias.

De acordo com Antônio Araújo o processo coletivo colaborativo, no qual os valores de solidariedade, coesão, mediação, cooperação e ajuda mútua são primordiais, ou seja,

[...] pressupõe a participação criativa coletivizada de todos os envolvidos no trabalho. A referida dinâmica - numa definição sucinta - se constitui num modo de criação em que cada um dos integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, tem espaço propositivo garantido. Além disso, ela não se estrutura sobre hierarquias rígidas, produzindo, ao final, uma obra cuja autoria é dividida por todos. (2008, p. 1)

Em relação à metodologia de trabalho dentro da coligação, existem as vantagens e desvantagens de se trabalhar com os processos criativos e colaborativos. Sempre consideramos que trabalhar em grupo, seja qual for a metodologia abordada, é muito difícil. São pessoas diferentes. E às vezes é muito mais fácil trabalhar de uma forma mais impositiva do que em um processo colaborativo. Porque nesse processo se faz necessário respeitar todas as falas, todos os quereres e todos os saberes. E isso não é nada fácil. A opção por um processo colaborativo sempre é no sentido de que todos têm a opção, e a obrigação, de contribuir no processo de construção da obra artística. Neste processo de criação não há lugar para hierarquias. E quebrar com hierarquias, especialmente com alunos e alunas, é difícil, porque sempre esperam do professor e professora uma palavra final, um comando, e neste procedimento criativo o professor ou professora não diz. E aí? Como é que fica? É uma escolha difícil, mas, é uma escolha viável. Todos os artistas criam juntos e devem descobrir formas, jeitos e maneiras nos procedimentos criativos.

É nesta seara que o Cruor Arte Contemporânea elabora suas instaurações cênicas e encenações, sobretudo através da apropriação antropofágica dos filmes do cineasta espanhol Pedro Almodóvar e do universo biográfico-pictórico da artista visual Frida Kahlo. Logo, ao realizar o “[...] processo de apropriação das ideias encontra-se no

ato criador a expressão da vontade do artista, enfatizando e excluindo os elementos constitutivos da sua obra. Aqueles inscritos nas hostes contraculturais vão potencializar essa premissa." (LEÃO, 2009, p. 33)

Os motivos da escolha de Frida Kahlo e Pedro Almodóvar para os processos criativos do Cruor Arte Contemporânea é porque estes dois artistas tem um diálogo muito grande. Este diálogo se dá através das cores, se dá através da proposta do que há de mais essencial no ser humano, da existência do ser. No caso de Frida Kahlo, pela questão de tudo que ela sofre durante a vida, da dor que ela sente, dos problemas depois do acidente e que ela vai revelando no que ela pinta. E de aspectos bem singulares da obra dela como no quadro *Unos cuantos piquetitos* onde ela vê no noticiário a notícia de um homem que matou a esposa com uma enorme quantidade de facadas e diz, em depoimento, que foram apenas umas facadinhas. E o quanto isso a afetava, também, pelo viés de gênero, da violência contra a mulher, entre outros temas. Já a filmografia de Pedro Almodóvar vem pela questão da mulher e de todos os transgêneros que ele aborda, mesmo que ele diga que não aborda, mas está presente e que é o viés por onde a gente entra na teoria *queer* e nas questões todas de corpos que também são diferenciados, também porque todos os corpos são diferenciados. E esses aspectos comuns que vão se encontrando, além, é claro, de toda produção artística de Frida Kahlo e da filmografia de Pedro Almodóvar, como possibilidade de inspiração para criações cênicas. Na verdade eles são inspirações. E eles foram escolhidos por serem grandes artistas que tratam mesmo da existência do ser humano de uma forma muito específica e muito peculiar. E isto só é possível compreender ao adentrar as obras de Almodóvar e da Frida Kahlo.

De fato, O interesse em pesquisar Almodóvar⁴¹ surge pelo fato do cineasta mostrar em seus filmes a experiência do fazer cinema como algo inteiramente pessoal, e principalmente porque ele fez parte do movimento de contracultura espanhola *Movida Madrilleña*, o qual ressaltava o desejo de liberdade política, social, ideológica e sexual da juventude espanhola da época pós-ditadura de Franco. E o desejo do estudo da artista mexicana vem do fato de que ao observar minuciosamente as suas obras, é possível afirmar que essas aludem a aspectos intrinsecamente ligados a sua intimidade, e isto fica mais evidente em seus autorretratos. Kahlo dizia em seus escritos que pintava a si mesma porque, além de ser o assunto que mais conhecia, cotidianamente estava quase sempre sozinha. Esse fato é inerente ao ser humano.

E ao adentrar em seu universo pictórico, percebe-se que sua arte traduz enfaticamente as circunstâncias e as experiências vividas que estão estreitamente relacionadas ao seu corpo diferenciado (conceito criado com Felipe Monteiro e Nara Salles), como por exemplo: 1) aos seis anos de idade contraiu a poliomielite, enfermidade que a enclausurou por nove meses em casa e a deixou com uma seqüela em sua perna direita que ficou atrofiada; 2) acidente de ônibus, o qual escamoteou seu corpo - três fraturas na região lombar da coluna, fraturas na terceira e quarta vértebras, clavícula quebrada, luxação no cotovelo esquerdo, onze fraturas no pé esquerdo, pélvis quebrada em três lugares, peritonite aguda, cistite e ferimento profundo no abdômen, devido à barra de ferro que entrou no quadril esquerdo e saiu pela vagina, dilacerando o lábio esquerdo - e a fez com que ficasse um

41 Esses estudos se deram a partir dos filmes estudados, sob a orientação do Prof. Dr. Gilmar Santana da UFRN, que é um estudioso da obra de Pedro Almodóvar: *Pepi, Luci, Bom e Outras Garotas da Turma* (1980); *Labirinto de Paixões* (1982); *Maus Hábitos* (1983); *O Que Eu Fiz Para Merecer Isto?* (1984); *Matador* (1986); *A Lei do Desejo* (1987); *Mulheres a Beira de um Ataque de Nervos* (1988); *Ata-me* (1990); *De Salto Alto* (1991); *Kika* (1993); *A Flor do Meu Segredo* (1995); *Carne Trêmula* (1997); *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999); *Fale com Ela* (2002); *Má Educação* (2004); *Volver* (2006); *Abraços Partidos* (2009); *A Pele que Habito* (2011); *Amantes Passageiros* (2013); *Julieta* (2016).

mês hospitalizada, permanecendo imobilizada em uma estrutura em formato de caixa, deitada de costas e com um colete de gesso colocado na região torácica; 3) três abortos sofridos no decorrer da vida, os quais a fizeram receber o seguinte prognóstico dos médicos: devido as sequelas do acidente, ela dificilmente conseguiria manter qualquer bebê em seu útero, e essa é considerada a pior dor de toda sua vida; 4) uso contínuo de aparelhos e tratamentos ortopédicos - cadeira de rodas, sessões de tração, perna mecânica e coletes de aço, couro e gesso; 5) constantes crises depressivas, vício em drogas lícitas e ilícitas e alcoolismo; 6) episódios intensos de convalescença e solidão; 7) sucessivas cirurgias desnecessárias, como no caso em que devido às fortes dores que sentia na cabeça e na coluna, em consequência do uso prolongado de coletes e outros aparelhos ortopédicos, e de um erro médico ocorrido durante uma punção lombar, algum tempo depois foi submetida a uma cirurgia na coluna, onde uma parte do osso pélvico foi incorporado a quatro vértebras da coluna fixado por uma haste de metal de quinze centímetros de comprimento, mas mesmo permanecendo acamada por cerca de oito meses, as dores na coluna continuaram, e isso fez com que os médicos observassem que a fusão espinal não foi feita de forma correta, pois a haste de metal foi colocada em vértebras saudáveis; 8) amputação da perna direita na altura do joelho, a qual potencializou a diminuição de sua autoestima, deixando-a profundamente deprimida e com ideias suicidas.

A arte de Kahlo possibilita aos que entram em contato com ela tornarem-se testemunhas de sua própria realidade dolorosa, conectando-a com as suas próprias dores e angústias e levando-os ao conhecimento maior de si mesmos, pois adquire algo de sublime pela identificação do próprio ser, iluminando suas qualidades e angústias mais elementares e mostrando as sucessivas identidades de um indivíduo com corpo diferenciado – atrofiado, fraturado e limitado fisicamente – que não se finaliza em si mesmo, mas em contínua construção. E esta circunstância se torna evidente em seus

autorretratos feridos, espécies de gritos silenciosos, onde imagens de si mesma descalça, sem cabeça, rachada, aberta, sangrando, possibilitam a apreciação das transformações da dor em imagens as mais dramáticas possíveis, de modo a imprimir em quem observa e frui a intensidade e veracidade de seu próprio sofrimento. Mas apesar de suas obras enfatizarem seu sofrimento, características sentimentalistas ou de autopiedade não são demonstradas, pelo contrário, retratam o ser humano que foi capaz de deslocar, aprontar e subverter suas variadas e intensas dores⁴².

A partir da apropriação antropofágica⁴³ dos filmes de Almodóvar e do universo biográfico-pictórico de Kahlo, o Cruor Arte Contemporânea em seus procedimentos metodológicos na pesquisa em artes cênicas criou as seguintes instaurações cênicas: *Carmin Experimento Água* (2012), *Unisex* (2012), *Segredo* (2012), *Corpo Livre* (2012), *Tai* (2012), *Cartas do México Brasil* (2012), *Carmin* (2013); *Exposição Peitos* (2013) e *Bazar Cult* (2013); *(Lou)Cure-se!* (2016); *desAMPARO* (2017); *De Aniversário* (2018); *Água* (2018).

Desafiando os cânones cênicos tradicionais, a moral e os bons costumes da sociedade, o Cruor Arte Contemporânea foi algumas vezes “censurado” devido ao seu fazer artístico de caráter contracultural. Sem dúvida, as reações de estranhamento e aversão que alguns espectadores e funcionários da instituição de ensino superior

42 As pinturas e os desenhos que mais expressam as dores de Frida Kahlo são: *Pajera Extraña del País del Punto y la Raya*; *Yo soy la DESINTEGRACIÓN....*; *Desenho, que fea es la << gente >>!*; *Movimiento al danzar*; *El cielo la tierra yo y Diego*; *NO ME LLORES!*; *SI, TE LLORO*; *MUERTES EN RELAJO*; *Te vas? No. ALAS ROTAS*; *Pies para qué los quiero Si tengo alas pa' volar*; *Apoyo numero 1. apoyo numero dos. 2; con mi amor a mi niño Diego*; *Frieda y Diego Rivera* (1931); *Retrato de Luther Burbank* (1931); *Frida y la operación cesárea* (1932); *Henry Ford Hospital* (1932); *Mi nacimiento* (1932); *Unos cuantos piquetitos* (1935); *Yo y Mi Muñeca* (1937); *Recuerdo* (1937); *Mi Nana y Yo* (1937); *Retrato de Diego Rivera* (1937); *Recuerdo de la herida abierta* (1938); *Lo Que el Agua Me Dio* (1938); *Las Dos Fridas* (1939); *Dos Desnudos en un Bosque* (1939); *El Sueno* (1940); *Autorretrato como Tehuana* (1943); *Raíces* (1943); *Pensando en la Muerte* (1943); *La Columna Rota* (1944); *Sin Esperanza* (1945); *Arbol de la Esperanza*, *Mantente Firme* (1946); *El Venado Herica* (1946); *Diego y Yo* (1949) e *Autorretrato con el Retrato del Dr Farill* (1951).

43 Entendendo por apropriação, uma palavra derivada do verbo apropriar, e uma de suas significações é tomar para si.

onde tem sua sede, e a qual a coligação pertence, são provenientes da dificuldade que o público tem em decifrar o mistifório de signos executada nas práticas cênicas contemporâneas. Fugindo de uma leitura horizontal da encenação tradicional, na qual o espectador penetra na vivência contemplativa e passiva do espetáculo, a cena contemporânea, como é o caso das instaurações cênicas do Cruor Arte Contemporânea, exige do espectador-receptor um processo de fruição não linear, descontínuo e flutuante.

De acordo com Richard Demarcy o público está acostumado a apreciar o espetáculo teatral “[...] como sendo a localização (*mise en place*), por meio de diversas materializações, de um *discurso cênico de ordem visual e sonora*, a partir de um texto, de um esboço (ou não), cujas tomadas de posição com relação a seu conteúdo são múltiplas.” (2012, p. 28). Na contramão das convenções espetaculares tradicionais, em *Carmim*, e nas outras instaurações cênicas do Cruor Arte Contemporânea, é atribuído ao espectador um processo de fruição baseado em leituras transversais das cenas, ou seja, o indivíduo se torna incapaz de decifrar a vastidão de signos apresentados em uma ordem lógica cartesiana e não há uma hierarquia entre os elementos cênicos, posto que a cena privilegia o heterogêneo, o provisório, o processual, a ambiguidade, o paradoxal, a ambivalência, o sinestésico, a simultaneidade e a pluralidade, oferecendo assim a possibilidade do espectador ter uma percepção menos padronizada e mais fragmentada do acontecimento artístico.

Tal perspectiva se aproxima, em muito, dos princípios da contracultura coadunando com a opinião de Raimundo Matos de Leão:

Ao rejeitar todo um arcabouço de ideias que mantém os pilares da sociedade massificada, os grupos no centro desse arco multicolor que é a contracultura persistem firmemente sustentados por um desejo de viver o presente, diluindo-se a noção de futuro como promessa. Intentam práticas sociais alternativas sustentadas pelo discurso que propõe um radical afastamento da racionalidade determinada pelo autoritarismo. (2009, p. 35)

A instauração cênica mais explícita e insurgente foi *Corpo Livre*, em que devido à nudez de seus artistas, a encenadora da coligação teve que responder a uma sindicância na instituição de ensino superior da qual faz parte. *Corpo Livre* foi apresentada, pela primeira vez, em frente ao Teatro Alberto Maranhão, em Natal. Os performers decidiram apenas sugerir algumas ações criadas a partir da repressão sofrida por uma bailarina e professora da escola de dança do Teatro Alberto Maranhão, que foi despedida porque dançou nua em uma apresentação de final de ano.

A intenção em estar no espaço da rua se deve à vontade dos artistas de sair dos espaços artísticos institucionais e ir ao encontro com as pessoas que não se sentem atraídas ou convidadas a entrar em espaços dedicados à arte, geralmente elitista. Portanto, os instauradores do Cruor Arte Contemporânea transformam o espaço público em um lugar de experiências estéticas sensíveis que são permeadas por ações improvisadas e inesperadas, nas quais os corpos se tornam ações políticas que servem ao enfrentamento e à resistência perante o reacionarismo de artistas, do público, de acadêmicos e de espaços institucionais dedicados à arte e à educação e ao tratamento psiquiátrico, pois além de proporcionar esporadicamente as instaurações cênicas supracitadas, o Cruor Arte Contemporânea esteve empenhado na pesquisa sobre a articulação entre a loucura e a arte nos processos criativos na Residência Artística do Hospital Psiquiátrico Dr. João Machado.

Nos trabalhos realizados no Hospital psiquiátrico podemos considerar a proposta de investigação do grupo como uma metodologia de pesquisa ação sobre o louco, sua corporeidade e as relações intersubjetivas que esses corpos travam e que se revelam na cena cotidiana de uma instituição psiquiátrica, quando em contato direto com processos artísticos de instaurações de cenas, lembrando sempre que, esses corpos sob o signos da loucura lidam com o estigma. O

Cruor Arte Contemporânea procura adentrar no universo da loucura e na relação com os loucos internados no Hospital Psiquiátrico Dr. João Machado numa perspectiva dialógica com o outro, com o eu e o outro como um duplo.

As Instaurações Cênicas realizadas no hospital buscaram revelar o processo de crescimento ocorrido na experiência do grupo com os loucos onde foram consideradas suas histórias e suas vivências, estas demonstradas nos seus corpos a partir do estímulo que esses corpos tiveram ao atuarem cênica e ludicamente para que fossem revelados os seus estados psíquicos,

As Instaurações Cênicas concebidas com os loucos nos faz afirmar que a arte é uma forma intuitiva mais presente e se encontra no modo como os instauradores exprimem o inexprimível e expressam o que a linguagem formal, com sua torção, não é capaz de expressar, a partir de suas características, como o uso de signos, de remissões, de paralelos. Diante dessa crença teórica, podemos dizer que a Instauração Cênica se apresenta como um foco direto, como um âmbito em que se pode experimentar essa concretude, essa imediatez de um ato intuitivo porque é um ato do espírito em que se está num fluxo permanente, contínuo, em que as coisas não estão concluídas, não estão encerradas num passado, estão numa projeção de duração, são uma duração e como tal elas perduram.

O percurso realizado pelo grupo se deu via a contextualização da pesquisa, passando em revista alguns aspectos importantes sobre arte contemporânea, Instauração Cênica, teatro e loucura em processo de criação, até a concepção e a montagem de Instaurações Cênicas, que como experiência fenomenológica acontece no instante presente.

Em suas diversas Instaurações Cênicas, o Cruor Arte Contemporânea busca expressar a sua *poièsis* através de uma viagem poética habitada na passagem do tempo da escuta. Sua proposta é

baseada na escuta das experiências, das memórias e sensações do próprio corpo, do corpo do outro, da própria voz, da voz do outro, da vivência, da vivência do outro e do coletivo. A arte poética, justamente, é livre dos compromissos morais ou epistemológicos e, por isso, sua lei é a criação como *escritura* e *forma*, pois a obra de arte tem seu limite existencial em sua *forma formada*. Essa chamada *forma formada* é atualizada todas as vezes que alguém põe sobre ela os olhos de captura dos objetos formados. São olhos que veem e leem. Cada um lê a obra segundo seu próprio paradigma. Para alguns faz sentido, para outros não há meio de conexão e sentido. (GALEFFI, 2014).

Nessa seara, o Cruor Arte Contemporânea coloca a intuição como uma potência de uma inteligência maior, não da inteligência enquanto uma condição intelectual, mas da inteligência criadora, com variações de intensidade, capaz de compreender diretamente as coisas, rompendo com a ideia de uma inteligência linear.

Para seguir a intenção do Cruor Arte Contemporânea é preciso fazer um esforço inicial de compreensão de sua intuição desejante e ir desvendando o labirinto artístico que se apresenta à medida que se vai conhecendo o trabalho do coletivo. Para isso é importante conhecer as Instaurações Cênicas do grupo em busca de um fio condutor. O que não é uma operação também fácil e imediata. Pois não se trata apenas de avaliação formal do expectador, mas também de apreciação do trabalho exegético realizado artisticamente pelo Cruor.

As Instaurações Cênicas do grupo apresentam-se como *peripécias* dos caminhos poético dos seus instauradores. Se na experiência poética o que menos importa é a interpretação, nas Instaurações cênicas importa menos ainda, pois elas já são uma interpretação vívida e vivida literalmente do mundo e dos contextos em que elas são concebidas. Em um trabalho acadêmico, tudo o que é afirmado deve, por princípio, ser explicado em sua pertinência, relevância e consistência. No trabalho artístico tudo deve ficar em

aberto e a hermenêutica varia de expectador para expectador conforme seus signos. Dois expectadores diferentes apreciarão e vivenciarão a Instauração Cênica de maneiras diversas, com toda a fidelidade à forma em sua apresentação primeira, que é sempre aquela da Instauração Cênica encerrada, concluída. Para o expectador comum não interessa a filigrana das versões primeiras das Instaurações Cênicas sim a certeza de que estará apreciando e vivenciando a Instauração Cênica no instante único e que em sua memória permaneceram os resíduos deixados durante o tempo e espaço vivenciado. Entretanto, a Instauração Cênica em si é vazia sem a ressonância do instaurador e do expectador. O que a Instauração cênica revela é sempre um acontecimento do universo do expectador como nos ensina a psicanálise. Isto é inevitável. Contudo, existe sempre uma questão de recepção, que diz respeito à propriedade como se ressoa a percepção da arte. Assim, compreendemos que a hermenêutica pelo expectador se dá pela experiência de sua apreciação estética e da apreciação vivencial das Instaurações Cênicas.



Carmin. Foto: Acervo de Nara Salles

Diante do exposto, podemos perceber as Instaurações Cênicas do Cruor Arte Contemporânea como experiências cênicas abertas e sensíveis, o que permite apreciá-las e vivenciá-las como um *acontecimento criativo próprio e apropriado do desejo empreendedor de seus realizadores*. Assim, todos os caminhos são expressões de ressonâncias e apropriações, de desejos e intenções vivas, de compartilhamentos com a estranheza do novo, de comunhão com suas provocações cênicas, de transposição expressiva do teatro, das Instaurações Cênicas, da arte para vida, vivida e vivente.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó/ Santa Catarina: Editora Argos, 2009.

ARAÚJO, Antônio. *A gênese da Vertigem: o processo de criação de O Paraíso Perdido*. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008

DEMARCY, Richard. A Leitura Transversal. In: GUINSBURG, J.; TEIXEIRA COELHO NETTO, José; CHAVES CARDOSO, Reni (Org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GALEFFI, Dante. *Criatividade como transformatividade humana própria e apropriada*. Salvador, Edufba, 2014.

LEÃO, Raimundo Matos de. *Transas na cena em transe: teatro e contracultura na Bahia*. Salvador: Edufba, 2009.

OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro. *Corpos diferenciados: a criação da performance "Kahlo em mim eu e(m) Kahlo"*. Maceió: EDUFAL, 2013.

OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro; SALLES, Nara (organizadores). *Corpos Diferenciados em Performance*. São Paulo: Fonte Editorial, 2018.

OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro. *Subjetividade(s) e(m) Performance: Corpo, Diferença e Ativismo*. 2018. 257 f. Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Dicionário da Performance e do teatro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SALLES, Nara. *Sentidos: uma instauração cênica – Processos Criativos a Partir da Poética de Antonin Artaud*. 2004. 200 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

8

Felipe Henrique Monteiro Oliveira¹

PERFORMANCES DE UM CORPO DIFERENCIADO EM SOLO SOTEROPOLITANO

1. Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, com bolsa pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia.

DOI: 10.31560/pimentacultural/2020.848.185-197

O papel do performer na cena, em especial o performer com corpo diferenciado⁴⁵, se configura como insurgente principalmente quando este sujeito compreende a política como performance e passa a assumir o que defino como a função de insurgente em seu fazer performático.

A performance comunga com os ideais do ativismo, uma vez que a maioria dos performers não se filia à política partidária, mas se engaja politicamente em diferentes propósitos. O ativismo se mistura com as ideias da contracultura e com a indagação de que o performer é um artista insurgente, haja vista que se insurge na arte e na vida contra tudo e todos que preconizam discursos e práticas totalitárias.

Para Diana Taylor (2011; 2012), o performer ao estar inserido cotidianamente em ações que transitam entre as diversas dimensões da vida humana, passa a compreender a política como performance, e passa a usar a arte para fazer política, podendo direcionar a sua performance para as discussões e práticas relativas aos estratos público e privado objetivando as realizações que mudam os diferentes contextos da realidade, ou seja, a arte se torna ativista.

O performer não quer mais representar, mas se apresentar. Ele pode até explanar algum texto em cena em seus solos e monólogos, porém de forma não dramática, pois visa substanciar a sua arte performática através de seus espectros autobiográficos. Em vista disso, a performance possui infinitas variáveis e é feita por performers impacientes com as limitações exercidas pelas expectativas normativas da sociedade e que querem colocar sua arte em contato direto com público. Na performance não somente o íntimo do performer está vindo à tona, mas também o público. O performer é o autor, matéria-prima e objeto artístico da sua performance, e, frequentemente, revela, aos espectadores, o anacronismo referente às artimanhas políticas, sociais e culturais que acontecem na sociedade em que vivem.

⁴⁵ O termo corpos diferenciados foi cunhado por Felipe Monteiro (2013) e Nara Salles para designar as pessoas com deficiência.

A performance se configura como uma arte contracultural que não pretende e não quer se integrar ao normativo, mas se rebelar e transgredir ao que está estabelecido. A performance envolve de forma não hierárquica, a participação de todos que estão no ato performático, prioriza a simplicidade ou a extinção dos aparatos cênicos, permite o performer ser autêntico e agir de acordo com suas ações pessoais e inclinações políticas não partidárias e intensifica o embasamento dos territórios e das fronteiras da arte e da vida.

A performance no contexto cênico contemporâneo não se filia à arte tradicional, por não produzir formas fixas, nem se destinar ao mercado de arte, ao contrário refuta e se insurge a um fazer artístico reservado a grupos elitizados, consumidores de obras de arte. O performer deseja ser o sujeito que por meio do seu corpo se insurge contra si mesmo, para friccionar e exibir as fraturas de seu tempo, pois bem sabe que sua insurgência pertence ao tempo *hic et nunc* da sua vida. Seu pensar-fazer performance busca questionar, subverter e transgredir os desafiantes e instigantes preceitos defendidos pelo *establishment* da racionalidade totalitária e tecnocrata de nosso tempo.

Em outras palavras, o performer se torna um indivíduo que não consegue, nem quer, se adaptar às exigências e ao anacronismo da sua época, embora saiba que de toda forma não pode fugir da razão de pertencer singularmente ao seu tempo. Para tal empreitada, pode-se afirmar que a performance é uma arte do eu, como defende Josefina Alcázar (2014). O performer utiliza seu próprio corpo para dizer em primeira pessoa não somente sobre as questões públicas, mas especialmente expõe sua privacidade ao coletivo.

Nesse contexto, Felipe Monteiro em sua pesquisa de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia estabelece aproximações entre o pensamento de Artaud e suas reverberações na performance, porque percebe as seguintes proposições e ligações entre as duas formas

de encenação: 1) Ampliar as fronteiras da realidade na qual se faz o exercício da vida; 2) Buscar fazer e estabelecer elos entre arte e vida, e não a separação de ambas; 3) Desorganizar aparências, derrubar preconceitos e fazer emergir verdades secretas e não imaginadas, provocando no espectador uma recepção muito mais cognitivo-sensória do que racional; 4) Produzir imagens físicas violentas, baseadas na ideia de ações extremas que provoquem os sentidos e a alma do espectador; 5) Provocar nos participantes um desejo de mudança; 6) Produzir cenas ritualísticas, permeadas pela emoção e, principalmente centradas no corpo do atuante e em tudo que apele aos sentidos do espectador, renegando desta forma a dogmatização do texto dramático como regente supremo do fazer teatral.

Artaud pode ser considerado como um precursor da performance, pois ao não separar a arte da vida, suas ideias ainda servem como potenciais influências para os estudiosos e os praticantes desta arte cênica híbrida e cruel que não busca apenas uma independência da cena perante à literatura dramática e à feitura de obras-primas, mas, sobretudo, contagiar mudanças existenciais nas vidas daqueles que dela participam. As reverberações das ideias de Artaud permeiam e se instauram nas performances de Felipe Monteiro: *(DES)VITRUVIANDO* (2014), *Sanguis* (2014) e *Reliquarium experientiis* (2014).

A performance *(DES)VITRUVIANDO* foi apresentada por Felipe Monteiro em Salvador (BA), em 2014. Felipe Monteiro foi à papelaria e comprou papéis brancos para forrar o chão da sala da galeria e hidrocores coloridos para os espectadores desenharem ou escreverem o que quisesse no papel no qual estava deitado. Felipe Monteiro intitulou a performance de *(DES)VITRUVIANDO*, pois o objetivo artístico principal era mostrar em cena as desproporções e as limitações físicas decorrentes da degeneração do seu corpo diferenciado, além de proporcionar aos espectadores a oportunidade de desfazerem seus zelos exagerados diante de um corpo com deficiência.

Felipe Monteiro decidiu apresentar uma performance que expusesse a anatomia e a fragilidade do seu corpo diferenciado, opondo-se assim a ideologia vindoura de outros séculos que representa as proporções e os ideais de corpo perfeito, o qual é figurado no desenho do *Homem Vitruviano* do artista italiano renascentista Leonardo da Vinci, feito por volta do ano de 1490.

Felipe Monteiro criou a performance *(DES)VITRUVIANDO*, a qual se configura como uma cerimônia ritualística em que o seu corpo diferenciado está no centro do espaço liminar permeado pelas forças energéticas emanadas pelos espectadores. Felipe Monteiro vestiu apenas uma cueca e pediu para alguns espectadores pegassem nos braços e colocassem deitado no centro do quadrado feito com os papéis brancos fixados com fita adesiva. Em seguida, solicitou aos espectadores que se quisessem poderiam pegar algum hidrocor colorido que estava no papel e contornar o seu corpo diferenciado ou desenhar e escrever qualquer coisa relacionada à apreciação da performance.

Ao expor a degeneração do seu corpo diferenciado causada pela progressão da amiotrofia espinhal progressiva, Felipe Monteiro colocou seu corpo quase nu no espaço cênico com o objetivo de chacoalhar, semelhante à peste artaudiana, as angústias e a lembrança da finitude humana dos espectadores que estavam participando ativamente da performance e até mesmo daqueles que apenas observavam a fragilidade e a pouca mobilidade do seu corpo diferenciado deitado sobre o tapete de papel.

No decorrer da performance, Felipe Monteiro teve a oportunidade de criar uma dança improvisada com Ciane Fernandes e Susanne Ohmann, onde exploraram as proporções e as desproporções de seus corpos no espaço e experienciaram as cinesferas individualmente e em grupo, havendo uma troca afetiva. Sendo assim, em cena demonstraram que “[...] não podemos conceber uma harmonia excludente e unipolar - baseada em “boas proporções do corpo

humano” e em uma “forma sem mistura” -, mas sim, por definição, inclusiva e múltipla.” (FERNANDES, 2003, p. 9)

Na performance *(DES)VITRUVIANDO*, Felipe Monteiro não disfarçou em nenhum momento as atrofias dos seus membros, a pouca mobilidade, a severa escoliose que faz com que sua coluna em formato espiralado dificulte a respiração, os suores e os odores do seu corpo diferenciado em cena em um ato que não distingue a arte e a vida, perfazendo assim nos espectadores durante a interação performática a afirmação de que no paradigma ontológico todos os seres humanos são deficientes porque são incompletos e que fisiologicamente todos os corpos, a cada segundo, vão ao encontro da principal certeza existencial: a finitude humana.



Ciane Fernandes, Felipe Monteiro e Susanne Ohmann na performance *(DES)VITRUVIANDO*. Foto: Luis Carneiro Leão

A performance *Sanguis*⁴⁶ foi apresentada por Felipe Monteiro no dia 15 de outubro de 2014 na frente da fonte da Escola de Teatro, no

46 *Sanguis* significa sangue em latim.

doutorado do PPGAC da UFBA. Em *Sanguis*, Felipe Monteiro escolheu elaborar uma dramaturgia composta pelo som dos seus batimentos cardíacos gravados a partir de um exame de ecocardiograma, pelos diálogos que teve com os espectadores e seus pedidos para que vestissem as luvas, pegassem a agulha, furassem seus dedos, fizessem qualquer desenho com seu sangue no pano branco e acendessem dois incensos e colocassem-nos em qualquer lugar do espaço, com o objetivo de provocar sinestésias⁴⁷.

O ato de pedir para furarem seus dedos e fizessem qualquer desenho com seu sangue no pano branco são ações de ressignificar momentos da sua vida em que era constantemente internado nos quais via seu sangue nas agulhas, bem como da rejeição a qualquer tipo de vestimenta dos profissionais de saúde, principalmente se esta veste for branca.

Após o começo da performance, Felipe Monteiro solicita aos espectadores que furem seus dedos e façam qualquer desenho com seu sangue no pano branco, eles se assustam, alguns furam e outros não, e fazem diversas perguntas: Como a gente faz? Está doendo? Está machucando? Em qual parte do corpo deve pegar com mais cuidado? Estabelecendo dessa forma um diálogo com as pessoas e proporcionando a oportunidade destes espectadores fazerem parte da cena, isto porque Felipe Monteiro proporciona ao público um espaço cênico partilhado com o qual os espectadores podem abrir suas percepções para entender a tessitura dos elementos cênicos da performance.

47 Por sinestesia se compreende a ideia de perceber o mundo por meio da relação subjetiva provocada espontaneamente pelos sentidos, por exemplo, na performance *Sanguis* os incensos possibilitam evocar nos espectadores memórias relacionadas às imagens, paladares, sensações e/ou sons, fazendo com que o indivíduo seja atravessado por emoções provenientes das produções de sentidos difundidos em cena.



Felipe Monteiro e Camila Freitas em *Sanguis*

Neste contexto, Florence de Mèredieu, historiadora da arte francesa especialista em Antonin Artaud, ao apreciar o vídeo da performance *Sanguis* faz a seguinte ponderação:

As pessoas que se aglomeram em torno dele e participam do ritual “hospitalar” (poderíamos interpretar sobre os diferentes sentidos deste termo que designa ao mesmo tempo o mundo médico e a dimensão de acolhimento dos “Anfitriões”) se inquietam com os protocolos a seguir para abordar e “cuidar” deste corpo diferente. O sangue que corre sobre o tecido branco (símbolo e sintoma deste ambiente médico que é o pano de fundo do universo de Felipe Monteiro) também assusta. Relembrando, em tudo, sua função vital e sagrada ao mesmo tempo: “Sanguis Brasil”.

Felipe Monteiro percebe as reações do público, divide em dois grupos os que intervêm e os que observam. Os que agem receiam machucá-lo, perguntam-se como cuidar da melhor forma possível deste corpo em que a fragilidade lhes assusta. O medo, a inquietação! Saímos aqui do ambiente puramente hospitalar. Entramos na esfera da partilha e da osmose... teatral, performativa. Mundo de emoções, de sensações, de sentimentos. Desenho do sangue sobre a tela do tecido. (2018, p. 259)

A performance *Sanguis* permitiu aos participantes a possibilidade de vivenciarem espacialmente, corporalmente e afetivamente uma relação direta com meu corpo diferenciado em cena, na qual permite os espectadores fazerem um processo de autoexperiência e autorreflexão tanto na vida quanto na arte, isto porque a performance, enquanto processo artístico ritualístico, dá a oportunidade a cada espectador de perceber que quanto mais se participa do ato mais é possível notar que sua experiência não depende somente dele próprio, pois estando inserido em uma situação social a experiência passa a depender de todos os envolvidos.

Na performance *Sanguis* as fronteiras e os territórios da arte e da vida são embaçadas, visto que estão entrelaçadas e não são dissociáveis, pois através da dor provocada pela furada da agulha e o gotejamento do seu sangue, se coloca em cena como um performer que expõe a lucidez de saber as limitações físicas de sua doença e de sua necessidade vitalícia de ser cuidado pelos outros em suas atividades diárias e fisiológicas, desde as inúmeras internações a partir da tenra infância.

Na performance *Sanguis* Felipe Monteiro não apenas conseguiu evocar a peste artaudiana, mas tornou-se a peste durante a experiência cênica de oferecer aos espectadores o seu corpo diferenciado em um ato de sacrifício artístico em cena, pois para Sylvère Lotringer:

O Teatro da Crueldade é a experiência da morte em vida. O teatro de Felipe Monteiro é vivo porque está vivo em face da morte e da doença. Não é algo que ele poderia colocar em sua face, ou em seu corpo, como uma máscara, mas é um com o seu corpo. Sua crueldade não é só um ato, mas um ato de fé. No parque quando ele celebra sua crueldade, ninguém pode deixar a cena rindo dele, como alguns fizeram com Artaud, que acabou performando perante um anfiteatro vazio. Felipe Monteiro transportou seu palco para um lugar público e a cena é tão conflitante que ninguém tem coragem de sair. Seu corpo é a peste e todos percebem de pronto que não é um ato, mas é real. E mesmo assim é mais do que real uma vez que insinua a si mesmo na mente das pessoas enquanto, de forma análoga ao

regicídio, ele olha a si mesmo performando publicamente seu teatro privado de crueldade, deixando seu público transitório incapaz de decidir se testemunharam algo muito obscuro de ser visto, ou o derradeiro ato de *bravura*, que é sua própria deterioração física. (2018, p. 265 – 266)

A performance *Reliquarium experiētiis* que foi apresentada no dia 24 de novembro de 2014 no Largo de São Francisco (Pelourinho) em Salvador (BA). A performance *Reliquarium experiētiis* se fez a partir de um movimento de ruptura que objetivou dessacralizar a arte, tirando-a de sua função elitista, especialmente na vontade de fazer arte fora dos muros da UFBA.

Felipe Monteiro escolheu fazer a performance *Reliquarium experiētiis* no Largo de São Francisco (Pelourinho). Em *Reliquarium experiētiis*, Felipe Monteiro ficou sentado e imóvel na cadeira de rodas durante uma hora, vestido com um figurino que fazia alusão às vestimentas religiosas e com os pés descalços, e colocou um livro a sua frente e pendurou um banner que tinha a frase *Escreva no livro o que você sente e/ou pensa ao me ver* em quatro idiomas (português, inglês, francês e espanhol).



Performance *Reliquarium experiētiis*. Foto: Carlos Alberto Ferreira

Poucas pessoas realizaram o pedido feito no banner, vejamos o que escreveram no livro:

- Camila Freitas: Eu vejo uma pessoa frágil, mas com coragem de mostrar suas fragilidades. Me faz questionar o que é considerado como frágil; corpo ou espírito?;
- Olívia Camboim: A 1ª imagem: um santo / A 2ª imagem: o pagador de promessas.;
- Carlos Alberto Ferreira: Então, o que é o corpo isolado? Qual sua noção há em ver o outro? E a imobilidade? Uma vida ser. Uma vida outra. É a minha, que não é a sua vida! Vida, Vide! IDA, DAVI. Filho ser. VIDA.;
- Telma dos Santos: EU QUERIA VER MINHA FILHA SE ESTÁ Bem;
- Gildon Oliveira: Minha primeira impressão é admirar a coragem para realizar esse trabalho. Nem todos os artistas são capazes de tamanha entrega. O impacto está, para mim, em ver a expressão artística em tudo que o cerca e principalmente na corporificação dessa arte. Sinto-me admirado e orgulhoso!.

Felipe Monteiro compreendeu em *Reliquarium experientiis* que se não o tivesse o corpo diferenciado, poderia participar normalmente das relações sociais do cotidiano, mas como apresenta singulares características corporais que fogem dos padrões normativos da sociedade, seu corpo diferenciado acaba acentuando as atenções alheias, e por consequência destas, os outros esquecem que ele é um ser humano como outro qualquer.

Não cabe à performance ser benemerita ou humanitária, pois o seu humanitarismo é realizado em seus permanentes entrecruzamentos com a vida, posto que não se isenta de questionar as problemáticas culturais e de outras circunstâncias em que está inserida. Mesmo não

sendo uma arte definitivamente política, a performance executa seus ativismos através das problemáticas latentes de seus feitores, entre eles os performers com corpos diferenciados. Sendo o performer insurgente torna-se um gerador de insurgências políticas, artísticas, sociais, pessoais, bem como de alteridades, porque legitima através do ativismo modos de existência pregnantes que denunciam, subvertem e transgridem os padrões normativos instaurados na sociedade contemporânea brasileira.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2010.

ALCÁZAR, Josefina. *Performance: un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad*. México: Siglo XXI Editores, 2014.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator - Um Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FERNANDES, Ciane. *Do pensamento sentado ao movimento cristal: A criação coreográfica como repadronização de deficiências normativas*. Revista Científica/FAP (Curitiba. Online), v. 17, p. 132-153, 2018.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance: a new aesthetics*. London and New York: Routledge, 2008.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

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

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

JONES, Amelia. *Body art / performing the subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

LEÃO, Raimundo Matos de. *Transas na cena em transe: teatro e contracultura na Bahia*. Salvador: Edufba, 2009.

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

LOTRINGER, Sylvère. Contemplar o sofrimento. In: OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro; SALLES, Nara (organizadores). *Corpos Diferenciados em Performance*. São Paulo: Fonte Editorial, 2018.

MÈREDIEU, Florence de. No Limiar do Corpo. Metamorfoses e Linhas de Fuga: De Antonin Artaud às Expressões Contemporâneas. In: OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro; SALLES, Nara (organizadores). *Corpos Diferenciados em Performance*. São Paulo: Fonte Editorial, 2018.

OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro. *Corpos diferenciados: a criação da performance "Kahlo em mim eu e(m) Kahlo"*. Maceió: EDUFAL, 2013.

OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro; SALLES, Nara (organizadores). *Corpos Diferenciados em Performance*. São Paulo: Fonte Editorial, 2018.

9

Matteo Bonfitto¹

PERFORMA TEATRO: A COMPOSIÇÃO DO INVISÍVEL

1. Ator-Performer, Diretor Teatral e Prof. Titular do Instituto de Artes da Unicamp. Coursou a Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo e a graduação no DAMS - Departamento de Arte, Música e Espetáculo - Università degli Studi di Bologna - Itália. É Mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e Doutor (PhD) pela Royal Holloway University of London - Inglaterra.

DOI: 10.31560/pimentacultural/2020.848.198-206

O SURGIMENTO DO NÚCLEO

O surgimento do Performa Núcleo de Pesquisa e Criação Cênica, aconteceu como um desdobramento necessário, gerado pelas experiências artísticas vividas por mim no teatro e em territórios cênicos híbridos. O objetivo que motivou a fundação desse núcleo foi criar condições para o desenvolvimento de um trabalho de exploração cênica constante, que pode envolver artistas de diferentes linguagens, assim como profissionais e não-profissionais de diferentes áreas. Portanto, trata-se de um núcleo dinâmico, um espaço onde os colaboradores podem mudar de acordo com o projeto que está sendo desenvolvido.

Assim, a pesquisa e a criação cênica não podem ser dissociadas. Dos quinze projetos realizados pelo Núcleo até o momento, três serão comentados aqui: *Silêncio*, *Descartes* e *All Scars are Nice and Clean* (Todos as Feridas são Belas e Limpas). Eles estão, por sua vez, profundamente associados às investigações já desenvolvidas e publicadas por mim. Dessa maneira, se o espetáculo *Silêncio* pode ser visto como a materialização cênica dos pressupostos examinados em “O Ator Compositor”; *Descartes* e *All Scars are Nice and Clean*, por sua vez, podem ser vistos como as primeiras explorações de processos abordados em “A Cinética do Invisível”.

SILÊNCIO

Este trabalho representa uma etapa importante no percurso artístico do Performa. Foi o primeiro contato que o núcleo estabeleceu com um texto que pode ser considerado estruturalmente contemporâneo. De fato, o texto de Peter Handke é composto de células ou porções de discurso separados por espaços. Como abordar um texto que

não oferece uma situação, não contém uma trama e não define o ser ficcional que atua as suas falas? Foi a partir destas questões que o processo criativo teve início.

Alternávamos – eu e Yedda Chaves, sob a direção de Beth Lopes – improvisações feitas a partir dos conteúdos presentes no texto, com aquelas feitas sobre a palavra. Dessa maneira, as palavras foram inicialmente exploradas a partir de suas qualidades sonoras, desvinculadas dos conteúdos do texto. Chegou-se assim à construção de partituras físicas e vocais, separadamente. Iniciou-se então uma nova etapa, talvez a mais difícil, em que sobrepomos as partituras físicas e vocais buscando a captação e fixação de sentidos até então desconhecidos. Na fase conclusiva da pesquisa, definiu-se a situação de base do espetáculo: uma reunião entre um homem e uma mulher, que se encontram em um escritório. A partir desta situação, ajustes foram feitos a fim de estabelecer e desenvolver a relação entre os seres ficcionais presentes no espetáculo.



Silêncio. Foto: Website do Performa Teatro

A utilização do termo “seres ficcionais” não é casual. Não foram criadas personagens individualizadas, mas sim atuantes. Os seres ficcionais aqui não possuem uma unidade psicológica, não se trata de um ser humano, mas sim de catalisadores de processos que podem envolver diferentes personagens, situações e procedimentos narrativos.

A operação de luz é feita inteiramente em cena pelos atuantes. Feita basicamente com lâmpadas caseiras suspensas sobre uma mesa de metal, a iluminação nesse caso deixa de ter uma função simplesmente instrumental, para revelar aspectos significativos do universo ficcional que caracteriza o espetáculo. Os figurinos e adereços também seguem na mesma linha. O ser ficcional atuado por mim utiliza três óculos diferentes em determinados momentos do espetáculo. Mas a razão pela qual ele se utiliza dos óculos não é justificada objetivamente. Ele almeja manifestar, a partir da exploração de tais elementos, diferentes olhares, modos de percepção e pontos de vista. Com *Silêncio* pude compreender, de maneira mais clara, implicações relacionadas não somente ao trabalho com a dramaturgia do ator, mas também com as dramaturgias produzidas pelos outros elementos do espetáculo.

DESCARTES

Assim como em *Silêncio*, também neste espetáculo-performance pude aprofundar o trabalho com a dramaturgia do ator. Porém, neste caso conseguimos – eu e a diretora Beth Lopes – compreender outras implicações ligadas à exploração prática de tal trabalho. Partimos da leitura da meditação quarta de Descartes “Do Verdadeiro e do Falso”.



Descartes. Foto: Website do Performa Teatro

Em seguida, a partir das reflexões e discussões feitas sobre o texto original, chegamos, eu e Fernando Bonassi, à versão final do texto. Esta experiência desencadeou novas descobertas e percepções, sobretudo em função da escolha de ter como ponto de partida um texto filosófico, que não conta uma história, mas, ao mesmo tempo, é repleto de imagens.

Diante de tal quadro, iniciamos as improvisações com as ações vocais e corporais, e, com a diretora, selecionamos o material a ser detalhado. O aprofundamento da experiência com a dramaturgia do ator se deu na medida em que, assim como em *Silêncio*, a atividade de tecer uma narrativa não foi atribuída ao texto, mas sim à atuação do ator, através dos possíveis sentidos veiculados pelas suas ações vocais e corporais. Neste caso, tal tarefa se fez ainda mais árdua em função da complexidade dos conteúdos presentes no texto de Descartes. Como em *Silêncio*, é na materialidade da atuação que se encontra o eixo semântico do espetáculo. Mas em *Descartes* o arco intertextual e o

jogo entre os ambientes cognitivos nos fizeram procurar, em função das novas dificuldades, outros procedimentos de criação.

René Descartes foi um homem de muitas facetas. Longe de ser somente o racionalista que lançou as bases científicas presentes em várias áreas, muitas das quais utilizadas até hoje, ele investigou diferentes campos do saber. Conhecer Descartes somente pelas suas formulações matemáticas e pelo dualismo corpo/mente do *cogito*, é desconhecê-lo. De fato, ele visava perceber o humano com precisão, e diante das muitas dificuldades que encontrou, optou por uma “moral provisória”, apaziguadora das dúvidas que ele mesmo havia apontado. Mais do que o fundador do racionalismo, Descartes é visto nesse projeto como um catalisador de contradições, de incertezas, de tensões, que apesar das diferenças contextuais e históricas, encontram ressonâncias profundas e perceptíveis na liquefação das experiências contemporâneas.

Descartes – Sétima Célula: Da Morte

No decorrer das sete células que compõem a estrutura narrativa, o ser ficcional criado nesse espetáculo-performance tenta materializar a busca pela transparência já em seu figurino de plástico. Deslocando-se numa passarela de linóleo amarelo, iluminada pelos espectadores com lanternas e circundado por ovos brancos, o ser ficcional age como um cego que finge ver, alguém que parece saber para onde vai, mas anda em círculos; como alguém que afirma algo com convicção, para em seguida afirmar algo diferente, com ainda mais convicção; como alguém que já não consegue manter o equilíbrio entre o pensar, o falar, o sentir e o fazer. A luz aqui, operada pelos espectadores, ofusca mais do que revela, confunde mais do que esclarece, engana. O lugar onde tal ser ficcional se materializa é a encruzilhada entre o nascimento, a ilusão, a crença, a reflexão e a morte. A alteridade aqui

não está no Outro, mas permeia e invade o próprio sujeito, tornando-o movediço, desconhecido.

ALL SCARS ARE NICE AND CLEAN

Em *All Scars are Nice and Clean* vários processos de atuação foram explorados. A partir de fatos reais ocorridos em diferentes contextos, sobretudo no México e na Inglaterra, pude – com o ator Victor Ramirez e sob a orientação de Alison Hodge, diretora e pesquisadora do Drama Department da Royal Holloway University of London – aprofundar na prática aspectos extraídos de minhas experiências com os atores de Brook – Yoshi Oida, Tapa Sudana e Sotigui Kouyaté. Dessa forma, a investigação sobre a arte do contador de histórias, a experimentação com diferentes modos de improvisação e o trabalho com materiais interculturais convergiram para a construção da estrutura narrativa do espetáculo.

O processo criativo foi extremamente estimulante, sobretudo em função do diálogo artístico estabelecido entre Victor, eu e Alison. No tocante ao treinamento, por exemplo, enquanto Victor transmitiu seus conhecimentos de *kalarippayattu* adquiridos com Philip Zarrilli, Alison nos estimulava aplicando princípios de trabalho desenvolvidos pelo grupo polonês Gardzienice, assim como utilizou procedimentos relacionados ao *viewpoints* de Mary Overlie e Anne Bogart. Ao mesmo tempo que tentei perceber as possibilidades expressivas das práticas propostas por Victor e Ali, resgatei processos experienciados com os atores de Brook a fim de aprofundá-los, transformá-los e reinventá-los. Tal processo ampliou meu horizonte como ator e pesquisador, possibilitando um desdobramento do trabalho feito com Oida, Sudana e Kouyaté.



All Scars are Nice and Clean. Foto: Website do Performa Teatro

***All Scars are Nice and Clean* – Cena Final**

Dentre os pontos relevantes desse processo, percebi mais claramente as dificuldades envolvidas na abordagem do treinamento como *poiesis*. As práticas descritas acima, por exemplo, que em um primeiro momento pareciam ser desconexas, foram aos poucos gerando elos, pontes, ressonâncias mútuas, como se elas tivessem sido despidas de seus propósitos originais para adquirir outras conotações. Tal processo me permitiu compreender, de maneira mais clara, a noção de forma flutuante, ou seja, formas produzidas pelo ator que estão em constante transformação e vão além do simples desenho corporal ou vocal no espaço.

Se no processo de ensaios pude explorar aspectos ligados à fluidez na atuação, durante as apresentações pude dar continuidade à exploração dos fatores envolvidos na produção do momento presente.

* * *

Para o *Performa*, *Silêncio*, *Descartes* e *All Scars are Nice and Clean* não representam simplesmente um repertório. Esses espetáculos são territórios que podem ser explorados indefinidamente. A partir da criação de tais obras, outras questões se abrem e novos projetos artísticos nascem. Independente dos materiais e dos procedimentos que serão utilizados, os processos criativos colocados em prática pelo Núcleo continuarão a ser permeados por perguntas. Algumas temporárias, e outras que serão mais resistentes ao tempo.

Uma delas: como compor o invisível.

(www.performateatro.org)

10

ONISAJÉ¹

PENSAMENTOS SOBRE UM TEATRO NEGRO AFROGRAFADO

1, ONISAJÉ (Fernanda Júlia) é Yakekerê (mãe pequena, segunda sacerdotisa do terreiro) no Ilê Axé Oyá L'adê Inan, da cidade de Alagoinhas, graduada no Bacharelado em Direção Teatral da Escola de Teatro da UFBA, mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós graduação em Artes Cênicas – PPGAC – UFBA, com a dissertação Ancestralidade em cena: Candomblé e Teatro na formação de uma encenadora, atualmente é doutoranda no mesmo programa. Diretora fundadora do Núcleo Afro brasileiro de Teatro de Alagoinhas – NATA. Dramaturga, preparadora de atores, educadora e pesquisadora da cultura africana no Brasil com ênfase nas religiões de matriz africana o Candomblé.



O grupo NATA da esquerda para a direita: Fernando Santana, Sanara Rocha, Thiago Romero, Fernanda Júlia, Fabíola Júlia, Daniel Arcades e Antonio Marcelo – Espetáculo *Exu – A Boca do Universo* Espaço Cultural da Barroquinha – 2014 – Foto: Andréa Magnoni⁵⁰.

O Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas – NATA, fundado em 17 de outubro de 1998, surge após uma experiência teatral desenvolvida no Colégio Polivalente de Alagoinhas no I Festival Estudantil Teatro em Destaque. Este grupo formou o então Núcleo Amador de Teatro e Arte, primeiro nome do grupo, para a montagem de *O Seco da Seca*⁵¹, minha estreia como atriz, que ganhou os troféus de Melhor Espetáculo, Melhor Cenário e Maior Público. A seguir, o grupo resolveu apostar num tema polêmico, o amor homoafetivo, e representou o Colégio Estadual Polivalente de Alagoinhas na segunda

50 Além dos componentes que estão na imagem, fazem parte e/ou desenvolvem atividades com o grupo o ator e iluminador Nando Zâmbia, o diretor musical Jarbas Bittencourt, o coreógrafo Zebrinha, o preparador vocal Marcelo Jardim, a produtora Susan Kalik, o diretor de audiovisual Thiago Gomes e o produtor executivo Francisco Xavier, além da cobertura fotográfica de Andréa Magnoni.

51 O espetáculo abordava a seca do ponto de vista psicológico. O que acontecia ao indivíduo para além da falta de água? A peça falava de violência, corrupção, da vida e da luta do povo nordestino contra a negligência do poder público nas questões da seca no nordeste, fazendo uma metáfora sobre a água como a representação da riqueza e da dignidade que todo ser humano necessita e merece para viver.

edição do festival no ano de 1999, com o espetáculo *Guarda-roupa íntimo*⁵², minha estreia como encenadora. Este espetáculo foi muito desafiador e revelador para aquele grupo de jovens e, em especial para mim, pois percebi o meu lugar dentro do fazer teatral e tive uma identificação imediata com a função de encenadora, mesmo estando inicialmente como atriz. A partir daí, não retornei mais para a cena, consolidando-me como a encenadora do NATA até os dias atuais.

De forma muito intuitiva, fui percebendo e descobrindo que rumos tomar com a peça, com a distribuição de personagens e principalmente como não deixar o espetáculo cair na estereotipia sobre a homossexualidade. O *Guarda-roupa íntimo* venceu a segunda edição do festival nas categorias Melhor espetáculo júri oficial⁵³, Melhor espetáculo júri popular, Melhor ator, Melhor ator coadjuvante e Melhor figurino⁵⁴.

Ao sair do colégio, o NATA decide fazer uma alteração no nome: deixa de ser Núcleo Amador de Teatro e Arte e passa a se chamar Cia de Teatro NATA. Sofrendo dos inúmeros problemas que formam a trajetória dos grupos de teatro no interior (saída de integrantes, falta de local para ensaios e apresentações, falta de verbas e infraestrutura e de respaldo institucional etc.).

Assim, em 2002 estreamos a peça: *Senzalas – a história, o espetáculo*. Era a primeira vez que o grupo se confrontava com um tema que abordava a “discriminação racial”. *Senzalas*, como chamamos

52 O espetáculo *Guarda-roupa íntimo* consistia numa comédia romântica, que narrava a vida de Alan, um jovem de classe média alta, estudante do último semestre de Direito, que se apaixona pelo melhor amigo da sua namorada. A peça narrava um amor homo afetivo, a partir da valorização do amor, desconstruindo a imagem de promiscuidade associada à figura dos homossexuais.

53 Os jurados foram o ator e arte educador, formado pela Escola de Teatro da UFBA, Alain Félix, o ator e diretor, naquele período mestrando do PPGAC – UFBA, Alex Beigui, e o ator e professor de teatro da cidade de Alagoinhas Roque Lázaro.

54 É importante dizer, que este espetáculo deflagrou no então grupo de atores a necessidade de sair do ambiente escolar e enveredar pelas sinuosas curvas do teatro amador da cidade.

simplesmente a peça, foi a primeira bem-sucedida tentativa artística do NATA em abordar a herança cultural africana em cena além de ter tido uma ampla aceitação de público e de crítica. O espetáculo agradou pela temática, pelo visual, pela exuberância dos figurinos, pela composição da trilha e foi o primeiro espetáculo local a lotar a plateia do Centro Cultural de Alagoinhas em dois dias de apresentação, com capacidade para 300 espectadores.

Em 2004 decidimos fazer uma pesquisa sobre autores teatrais e a partir daí selecionar textos cujo único critério de escolha era o gosto pessoal. Por conta disso, montamos uma colagem de textos com *Anti-Nelson Rodrigues* e *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues, *A farsa da boa preguiça* e o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna e *O assalto e a Despedida na rodoviária*, da Cia de Comédia Os Melhores do mundo; nasceu, assim, o espetáculo *Perfil – Só vendo pra crer*.

Em agosto de 2004, desembarca em nossa cidade uma comitiva do Teatro Vila Velha, com o projeto Teatro de cabo a rabo e com a apresentação do espetáculo *Oxente cordel de novo?* do Bando de Teatro Olodum. Participamos das oficinas ofertadas para os artistas da cidade e tivemos um encontro com a equipe do Vila, quando, na oportunidade, mostraríamos uma cena de qualquer espetáculo do repertório. O objetivo dessa equipe era escolher um grupo local para participar da mostra A arte do interior na capital, também no Teatro Vila Velha. Não tínhamos ideia sobre quem eram aqueles artistas, desconhecíamos a trajetória do Teatro Vila Velha, do Bando de Teatro Olodum, de Márcio Meirelles e de Chica Carelli, mas as oficinas foram uma excelente oportunidade de capacitação nas artes cênicas e um estímulo a continuar o fazer teatral, aos quais se incluíam indicação de livros e peças de teatro além de colocar o Vila à nossa disposição, quando fôssemos a Salvador. Em dezembro do mesmo ano, realizamos a apresentação de *Perfil*, num Cabaré dos Novos lotado e, logo depois, recebemos de Márcio Meirelles o convite para retornarmos com o

mesmo espetáculo no mês de março, quando participaríamos do projeto O que cabe neste palco?⁵⁵

Em 2005 estreamos o espetáculo *A Eleição*⁵⁶, da paraibana Lourdes Ramalho, montagem responsável pelo retorno do NATA ao Teatro Vila Velha na última edição do projeto Teatro de cabo a rabo. Nos apresentamos no palco principal e depois retornamos para o projeto O que cabe neste palco?

Em 2006, fui aprovada no vestibular da Escola de Teatro da UFBA, no curso de Direção Teatral. O fato de ter que estudar em outra cidade atrapalhou um pouco os planos de continuidade artística do grupo. Por conta da graduação e da distância, o NATA ficou sem montar nenhum espetáculo novo de 2005 a 2009. Depois de quatro anos sem realizar um espetáculo, resolvemos nos inscrever pela primeira vez num edital público de estímulo a montagens teatrais. A possibilidade nos animou e, portanto, inscrevemos no Edital Manoel Lopes Pontes de Estímulo a Montagens Teatrais da Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB o projeto *Siré Obá – A Festa do Rei*.

A realização desse espetáculo foi fruto da necessidade do NATA de voltar à sala de ensaio depois de um longo período sem novos processos, de colocar em prática todos os conhecimentos adquiridos sobre o fazer teatral que vínhamos acumulando. O nosso objetivo maior era o de assumirmos cenicamente um discurso poético-político, fato que o NATA já vinha afinando em conversas e reuniões. Após

55 Este projeto visava à realização de uma temporada de um mês no palco do Cabaré dos Novos do Teatro Vila Velha. O desafio do projeto era colocar em cartaz o que coubesse naquele espaço, com pautas mais baratas e apoio de divulgação. O projeto contemplava espetáculos do interior do estado e da periferia de Salvador.

56 Espetáculo de autoria de Lourdes Ramalho, que narra o processo eleitoral da cidade de Fundão, onde um padre, um médico e um cidadão da classe operária disputam o pleito. Acontecimentos inusitados, corrupção e muita disputa de poder são os elementos centrais da peça. Com essa montagem, o NATA pela primeira vez sai em uma matéria jornalística em Salvador, o que ajudou a divulgar o grupo na cidade.

a aprovação do projeto no edital, fomos a Alagoinhas e iniciamos o processo de construção do espetáculo *Siré Obá*.

Em 2010, como finalização da graduação em Direção Teatral, montamos o espetáculo *Ogun – Deus e Homem*, vencedor do I Prêmio de Expressões Afro-brasileiras patrocinado pela Fundação Cultural Palmares, Ministério da Cultura, Petrobras e Centro de Apoio ao Desenvolvimento Osvaldo dos Santos Neves – CADON. Esse foi o primeiro edital federal que o NATA ganhou e nessa oportunidade nascia a parceria entre o NATA e a Modupé Produtora, que, a partir dessa montagem, vem respondendo pela produção do grupo até os dias atuais.

Em 2014, passamos a nos chamar Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas, fomos selecionado no Edital TCA Núcleo “Em Construção” – Uma homenagem à Lina Bo Bardi, com o projeto *Exu Silé Oná TCA – Exu abre as portas do novo TCA*⁵⁷. Esse projeto resultou numa ocupação artística dos espaços do complexo cultural do Teatro Castro Alves durante seis meses e como culminância estreamos o espetáculo *Exu – A Boca do Universo*. Essa montagem, assim como *Siré Obá* e *Ogun*, obteve uma forte aceitação por parte do público e da crítica e nos levou a realizar uma circulação nacional, ao sermos selecionados pelo Serviço Social do Comércio – SESC para integrarmos a programação do projeto Palco Giratório 2015.

O NATA é este espaço, onde venho desenvolvendo a minha trajetória como encenadora. É no contato, diálogo e tensões estabelecidos com os demais artistas do grupo que venho construindo um trajeto artístico que ambiciona propor uma contribuição no processo de empoderamento da negritude brasileira.

57 O Projeto *EXU SILÉ ONÁ TCA – EXU ABRE OS CAMINHOS DO NOVO TCA* desenvolveu-se em 05 (cinco) eixos de trabalho (Formação, Intercâmbio Cênico, Difusão, Criação e Circulação), compostos por 28 (vinte e oito) atividades interdependentes que se conectaram com a pesquisa cênica do grupo, partindo do processo de residência artística e sendo norteado pelo profícuo processo de intercâmbio com a Cia do Miolo de São Paulo.

ENCONTRO ENTRE CANDOMBLÉ E TEATRO

Foi assim... Ao som do *adjá* (sineta que invoca as divindades no Candomblé), dos atabaques, do *agogô*, das palmas e das vozes daqueles que compõem o *egbé* (comunidade de axé, terreiro de Candomblé) que pouco a pouco foi se formando o meu olhar e o meu sentir sobre o mundo. Através do contato com os mais velhos e observando o processo dos mais novos, pude ampliar horizontes, perceber o mundo à volta, compreender e refletir sobre a vida dentro e fora do *egbé*, aprendendo lá e cá.

Entretanto, um dos aprendizados de maior importância foi o da sensibilidade da fruição artística que o Candomblé proporciona. Durante o processo, nem percebemos e nem discutimos isso como arte na acepção que usualmente classificaríamos como experiência estética, área de conhecimento ou linguagem; é uma consciência que vem com o tempo, o amadurecimento e/ou o fazer artístico. O Candomblé, assim como as demais religiões, traz em seu interior uma ligação profunda com as artes.

O canto, a dança, a música, as vestimentas das divindades, os adereços, as ferramentas dos assentamentos (símbolos das divindades guardados nos quartos de axé) colocados nos altares, o uso das cores e das formas, os movimentos, os ritmos, os sabores e a visualidade dos pratos preparados nas cerimônias dos Orixás – tudo é símbolo de comunicação entre os humanos e as divindades, elementos que contribuem para o que podemos chamar de cenicidade do axé. O contato com a sensorialidade dos rituais, suas cores, texturas, sons, poesia e cheiros foi desenvolvendo a minha sensibilidade, a minha forma de percepção do mundo, a forma de percepção da minha própria percepção.

Esse aprendizado é resultado da experiência: acumulativo, diário, profundo e indelével. Há, no contato com o Candomblé, uma acumulação de informações que tomam corpo e alma. Cantar, comer, dançar e vestir trazem uma conjunção de informações plásticas, sensoriais, que refletem na construção poética das encenações que venho desenvolvendo. É importante salientar que na cultura tradicional africana⁵⁸ a arte embebia-se da vida e para ela retornava. Os objetos são ao mesmo tempo funcionais e obras artísticas; por exemplo, um colar ao tempo em que adorna é um talismã ritual e protege quem o usa e um banco de madeira é um banco e ao mesmo tempo uma escultura. Na concepção da cultura tradicional africana o mesmo vaso que ornamenta é uma expressão da presença do ancestral.



Banco e vaso, peças encontradas em escavações no Egito, sobretudo a partir da criação do Instituto Francês de Arqueologia Oriental do Cairo (1880) – Foto: Louvre⁵⁹.

58 Refiro-me à cultura africana antes do processo colonizatório infligido pelo continente europeu ao continente africano.

59 Disponível em crv@educacao.mg.gov.br.



Colar para o Orixá Yemanjá - Acervo do Ilê Axé Oyá
L'adê Inan. Foto: Nando Zâmbia.

O Candomblé, herdeiro brasileiro desta cosmovisão africana, traz em sua constituição esses princípios que constituem meu olhar, meu pensar e meu sentir espiritual, emocional e estético, que se expressam nas escolhas cênicas que venho fazendo, pois alimentam minha visão de mundo como encenadora. É através da sua visão de mundo que o encenador pode comunicar-se e se posicionar. Quanto mais enriquecida e dilatada for sua visão de mundo, mais esse encenador problematizará seu tempo, sua arte, seus conceitos, seus conflitos e seus posicionamentos.

No que se refere aos constituintes de formação, o Candomblé teve papel significativo para a minha emancipação político-cultural, enquanto iniciada religiosa e como artista da cena. Estudá-lo, também como fonte de permanente diálogo para a criação cênica, faz com que meu percurso de encenadora gire em torno da busca de uma assinatura expressiva no que tange à poética e ao aprofundamento de uma linguagem cênica específica, a partir de uma perspectiva conceitual *desde dentro para fora*.⁶⁰

⁶⁰ Conceito cunhado pela pesquisadora Juana Elbein Santos em seu livro *Os nagô e a morte* (1986) citando a famosa yalorixá Aninha fundadora do Ilê Axé Opô Afonjá que usava esta expressão para determinar o lado de dentro do egbé e o lado de fora e todas as relações possíveis nestes dois espaços.

O fazer teatral que ora venho apresentar nasceu da necessidade de dedicar um olhar mais profundo sobre questões que envolveram historicamente a população negra no decorrer do processo civilizatório deste país, e o Candomblé é uma síntese cultural importante para auxiliar na aproximação e no entendimento do “complexo” processo de nossa formação.

A opção pelo caminho da arte como expressão e a construção de uma poética cênica calcada no estudo das relações de ancestralidade e da herança cultural africana se devem à necessidade de fortalecimento dos referenciais identitários negros, da divulgação e da valorização da cultura negra e da potencialização da necessidade de descerramento dos preconceitos e intolerâncias que compõem uma realidade premente em nosso país: a de que somos culturalmente diversos.

Em seu livro *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*, Leda Maria Martins apresenta uma profunda reflexão sobre a construção e a manutenção do legado africano no Brasil e sua formulação na contemporaneidade. Nesse livro, a autora apresenta o conceito “Afrografias”, decisivo para compreender a abordagem das escolhas poéticas que venho fazendo nas montagens encenadas. “Afrografar”, consiste em recuperar, reaver a africanidade conspurcada pela violência da escravização e seus desdobramentos na contemporaneidade. “Afrografar” nada mais é que “grafar africanamente”, através da visão de mundo do povo africano, nossos antepassados e construtores de um processo civilizatório no Brasil. Essa ideia também me orienta como um princípio filosófico, poético e espiritual no meu percurso como encenadora desde a escolha do tema a ser desenvolvido até o processo de finalização de uma montagem. Isso se reflete no teatro que escolhi fazer, que inclui o “afrografamento” do fazer teatral desde a preparação dos atores à encenação como um todo.

A reflexão é realizada por todas as instâncias do processo criativo e vai até o nosso encontro com o espectador. É um fazer que

resulta no trânsito fluido das intersecções entre Candomblé e Teatro, buscando colocar em cena elementos da história e da memória da matriz negra brasileira: mitos, músicas, comidas, comportamentos e valores que estão intrinsecamente ligados à vida dos indivíduos negros nascidos e criados no Brasil, mas que não aparecem e nem são validados efetivamente nas instâncias e instituições de poder da nação. Essa “ausência” ilusória intensifica o racismo, cria o mito equivocados de uma única versão histórica e retira as contribuições da comunidade negra na constituição social do país.

Assim sendo, “afrografar” teatralmente vai além da escolha temática; relaciona-se com a construção de uma poética cênica calcada na investigação da herança africana em nossa cultura e em nosso fazer teatral e no desenvolvimento de propostas e de construções artísticas que considerem na sua estética e poética a música, a dança, as comidas, a relação com a morte, o olhar sobre o feminino e sobre as questões de gênero, o valor da família, a forma de lidar com o dinheiro, o valor da infância, da senioridade presentes no Candomblé. Dessa forma, o teatro como a arte do encontro poderá trazer para a cena, para a discussão e para a visibilidade midiática uma parte da cultura brasileira, que, embora presente em cada indivíduo, ao ser ignorada, impede-nos de ter uma consciência histórica e identitária plena.

Na poética cênica que venho desenvolvendo o Candomblé e o Teatro são, ao mesmo tempo, fonte e caminho, tema e forma. O persistente entrelaçamento teatro-religião – desde os ritos mais antigos, passando pela mitologia grega, inspirada nos ritos de Dionísio, o deus do Teatro no ocidente – fornece ao longo da história um rico manancial de aproximações e tensões.

NOSSO PROCESSO POÉTICO: CRIATIVO EXU POR EXEMPLO

“Um corpo sem Exu é um corpo em coma”!
(Babalorixá Rychelmy Imbiriba – *Esú Tobí*, 2013)

Decididos a dar mais um passo em busca do amadurecimento do nosso projeto poético e, mobilizados pela luta contra a intolerância religiosa e o combate ao racismo, o NATA no ano de 2011, decidiu que Exu seria nossa próxima montagem. Queríamos montar um espetáculo que contribuísse com o processo de quebra dos estigmas seculares que foram imputados ao Orixá Exu e que povoam o imaginário social a seu respeito. Tratava-se de realizar uma montagem que divulgasse a história desse Orixá, seus atributos de mensageiro, comunicador, fiscalizador da verdade, amante da vida e apaixonado por Oxum.

Muitas dessas informações são desconhecidas pela maioria da população e também por boa parte do povo de axé. Por tudo isso, decidimos criar um espetáculo que contribuísse com a quebra dos estigmas, mostrasse sua beleza, realza e principalmente o que ele representa dentro da religiosidade do Candomblé. Esse objetivo só pôde ser alcançado em 2013 ao sermos contemplados pelo edital TCA. NÚCLEO “Em Construção, Edição Especial 2013 – Uma Homenagem a Lina Bo Bardi”⁶¹. Assim, inscrevemos o projeto *EXU SILÉ ONÁ* TCA – EXU ABRE OS CAMINHOS DO NOVO TCA⁶².

61 Nessa edição do TCA.NÚCLEO, o Teatro Castro Alves – TCA, realizou uma mudança no perfil do edital: o que antes se tratava da formação de um elenco sob a condução de um diretor para a montagem de um espetáculo passou a ser uma residência artística para grupos e coletivos teatrais da cidade, que deveriam ocupar os variados espaços do teatro, com diversas atividades artísticas desde formação a difusão.

62 O projeto estava estruturado em 05 (cinco) eixos de trabalho (Formação, Intercâmbio Cênico, Difusão, Criação e Circulação) compostos por 28 (vinte e oito) atividades interdependentes que se conectaram com a pesquisa cênica do grupo, partindo do processo de residência artística e sendo norteado pelo profícuo processo de intercâmbio com a Cia do Miolo de São Paulo. A comissão julgadora desse edital foi composta pelo diretor e dramaturgo Elísio Lopes, o ator e diretor Fábio Vidal, o dramaturgo e diretor Gil Vicente Tavares, a então diretora do departamento de Teatro da Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB Maria Marighela e a diretora e iluminadora paulista Cibele Forjaz, sob a orientação e coordenação de Rose Lima diretora artística do Teatro Castro Alves.

PRIMEIRAMENTE O ORIXÁ

Exu (ÈSÙ), traduzindo do *yorubá*, “esfera”, é a figura mais controvertida do panteão africano, o mais humano dos *Orixás*, senhor do princípio e da transformação. Na verdade, Exu é a ordem, aquele que se multiplica e se transforma na unidade elementar da existência humana, é o ego de cada ser, o grande companheiro do humano no seu dia a dia, é aquele que tem o poder de quebrar a tradição, pôr as regras em questão, romper a norma e promover a mudança.

Exu e *Ogun* são as divindades da inovação. Sendo que Exu é o próprio princípio do movimento, que a tudo transforma e supera os limites. Assim, tudo o que contraria as normas sociais que regulam o cotidiano passam a ser atributo seu. Ele representa o princípio da continuidade garantida pela sexualidade e reprodução humana; está ligado ao prazer, ao gozo, à liberdade, à explosão da libido e do desejo sexual.

Por tudo isso e pelo etnocentrismo comum a todo processo de dominação, Exu recebeu atribuições distorcidas de sua natureza, sendo transformado principalmente no Brasil na tradução de tudo que tem referência com o mal⁶³. Ele é a revolução, a mudança gradual e radical de comportamento e pensamento humano. É o grande *ojissé* (mensageiro) dos *Orixás*, faz a conexão entre os planos da materialidade e da imaterialidade estabelecendo a comunicação entre todos os seres.

Ele representa a vida em seu sentido mais amplo. Pode-se dizer que Exu é a alegria da vida, é a celebração microcelular, que gera vida, que auxilia no desenvolvimento do corpo e da alma. Ele está ligado

⁶³ Visão criada para *Exu* pelo Cristianismo desde o processo colonização impetrado pela Europa quando missionários ao chegarem ao continente africano sincretizaram a imagem de *Exu* com a imagem do diabo cristão.

às pulsações físicas, à velocidade do ar que entra e sai do corpo, alimentando o sangue, que alimenta as células, deixando o corpo quente e ativo. Exu é vida ao máximo, é vida em todas as acepções possíveis. É a poesia da existência, é patrono das encruzilhadas, de todas elas. Está na passagem, na íris dos olhos. Caso precise de algo, ele está ali, como contam os mais antigos, sentado à esquerda da porta de entrada.

AGORA O PROCESSO DE CRIAÇÃO

Quis aprofundar a ideia da poesia na cena e da “cotidianização” da palavra considerada poética. A provocação através das imagens construídas pelo NATA em sala de ensaio auxiliava na construção do texto, a possibilidade de ouvir o grupo e refazer as cenas, foi um exercício de escuta para uma atividade muitas vezes considerada solitária. Meu amor pela poesia, acredito, foi a maior contribuição que pude dar a este espetáculo. (DANIEL ARCADES, Entrevista concedida em novembro de 2015)

Assim afirma Daniel Arcades, dramaturgo do NATA e autor do texto. A dramaturgia do espetáculo *Exu – A Boca do Universo* deu relevo ao casamento entre *itan* (lenda sobre os Orixás) e *orikis* (poesia em exaltação aos Orixás), pois contribuiu para que pudéssemos apresentar aos espectadores um Exu divindade, apaixonado, ritualístico e festivo. Ao poetizar as lendas desse Orixá, criamos um texto bem-humorado, crítico e ao mesmo tempo imagético e sensorial. Nesse processo, imergimos com mais cuidado no universo da língua *yorubá*, sua melodia, fonética, significados e tonalidades.

Apostamos na escrita de um texto que dividido em quadros nos remetesse a passagens ou episódios da história de Exu, mesmo sem um começo, meio e fim. A profusão de situações, características e feitos deste Orixá apresentam um mosaico interessante sobre a

divindade e também a beleza da cultura *yorubana*. Esta dramaturgia foi um passo à frente na compreensão do grupo a respeito do poder da palavra, do valor da oralidade e da utilização de elementos mítico-narrativos, que mostrassem a essência da divindade, porém sem revelar os fundamentos de seu culto em cena.

Reunidos os diversos materiais, optamos pela criação de um texto teatral que mostrasse Exu em cinco qualidades/características diferentes: *Yangui*, o mais velho, o primeiro indivíduo a ser criado por *Olodumare* (Deus); *Enugbarijô*, aquele ligado à boca, à comunicação, à fala e aos prazeres obtidos através da oralização; *Legbá*, aquele que representa o poder, a liberdade, a sexualidade; *Bará*, aquele que rege os movimentos do corpo, que está dentro dos seres vivos e, por fim, *Oseturá*, o mais novo, o filho fruto do amor de Exu com Oxum. O texto configurou-se numa mescla de atmosferas ritualísticas e de cenas de grande interação com a plateia, dando ênfase à comunicação.

Já no campo da visualidade afirma Thiago Romero:

Muitas coisas dos elementos de figurino, cenário e maquiagem surgiram durante o processo de criação do espetáculo e foram frutos da nossa pesquisa sobre ancestralidade negra. Este mergulho nos propiciou a construção de uma visualidade rica, diversa, como é a cultura brasileira e africana. Analisando minha trajetória enquanto diretor de arte do NATA, posso notar um amadurecimento enquanto concepção e escolhas estéticas no que se relaciona a criação e seleção de materiais, modelagens e formas. Fizemos uma imersão nas indumentárias ritualísticas africanas e afro-brasileiras e a partir deste mergulho conseguimos conceber um espetáculo com potência visual, onde figurino, maquiagem e cenografia revelam, assim como a dramaturgia, características sobre Exu e também contribuem para a instalação das atmosferas de ritualidade e interatividade proposta pelo texto e pela encenação. Assim como no Candomblé a roupa, os adereços não apenas vestem, mas também revelam magia e encantamentos. E foram a busca destes elementos que orientaram as nossas escolhas. (THIAGO ROMERO entrevista concedida em novembro de 2015).

Algumas referências para o figurino e a maquiagem do espetáculo Exu



Arbore – Comunidade da Etiópia e *Ndebele* – Comunidade da África do Sul. Foto: Internet.

Os figurinos construídos



Figurino dos Vendedores de Cachaça e Figurino dos Exus – Foto: Andréa Magnoni.

A cenografia foi construída a partir da inspiração do culto a Exu no continente africano. Em países como Nigéria, Togo e Benin, por exemplo, existem altares para Exu na entrada das cidades, das feiras e/ou de espaços/templos consagrados a ele. No caso desse espetáculo, nós nos inspiramos no símbolo mais importante da indumentária de Exu, o *ogó*. Esse símbolo traduz a ligação de Exu com a reprodução humana, com a liberdade, o prazer sexual e possui o poder de levá-lo a qualquer lugar que queira ir, fazendo-o transitar pelas várias dimensões.

Desse modo, construímos um grande totem em formato de *ogó* que representou nossa síntese cenográfica. Chamamos de síntese cenográfica a construção de uma cenografia substancial, que é composta pelos elementos cênicos primordiais, uma cenografia enxuta, sem excessos. Toda a ação da montagem orbita em torno desse totem, e ele é o captador de toda a atenção no sentido coreográfico e da iluminação.

Além do conceito de totem, os altares construídos para os Orixás no Brasil chamado de *peji*, ou *pepelê*, foram também uma inspiração para a cenografia, uma vez que uma base de madeira foi construída para sustentar o totem e os elementos simbólicos dos altares dos Orixás, como quartinhas, quartilhões (jarros de barro utilizados nos assentamentos dos Orixás), pratos de barro, bebidas e búzios foram colocados de forma montarmos um altar para Exu. Com isso, a cenografia propõe colocar o público num espaço de proximidade, integração e ritualidade e também de reverência a essa divindade, buscando atrair e não afastar.



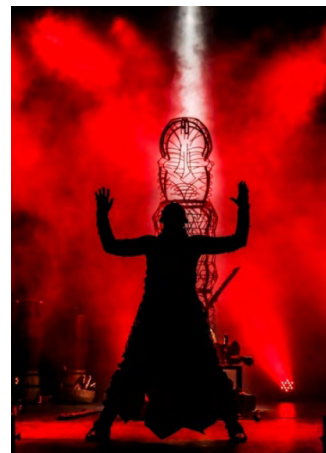
Cenário do espetáculo *Exu – A Boca do Universo* – Centro de Cultura de Alagoinhas – novembro de 2015 – Foto: Nando Zâmbia.

Para a maquiagem apostamos no conceito do “corpo como tela”, pesquisa desenvolvida por Thiago Romero desde a maquiagem do espetáculo *Siré Obá – A festa do Rei*. Essa pesquisa tem inspiração na força e na beleza das máscaras e das pinturas corporais de comunidades africanas, incluindo a civilização egípcia, além das pinturas realizadas nas cerimônias de iniciação do Candomblé. Desse modo, Thiago Romero vem desenvolvendo um processo de pintura corporal e colagem de pedrarias que intensificam a expressividade dos atores mostrando também a beleza dos traços e das formas africanas e afro-brasileiras.



Fernando Santana e Thiago Romero maquiando-se para o espetáculo – Foto: Andréa Magnoni.

No que tange a iluminação, Nando Zâmbia propôs uma luz cenário, uma luz texto, uma luz ritual. Em diálogo intenso com as diretrizes da encenação, a iluminação trazia para a cena o poder transmutador do sagrado ao mesmo tempo em que convidava para uma balada noturna, uma festa com os amigos, colocando no espaço cênico a intimidade da cerimônia e a liberdade da rua. A iluminação é um elemento de instauração de energia e atmosfera da cena. Colabora com a construção corpórea dos atores, com as imagens construídas durante o processo e com o jogo cênico entre os atores e entre eles e os espectadores. É um elemento de intensificação de visualidade ao dialogar com a indumentária do espetáculo, revelando nuances e símbolos.



Imagens que demonstram a grande contribuição da iluminação para a instalação das atmosferas e das imagens propostas pela encenação do espetáculo – Foto: Andréa Magnoni.

Na concepção do NATA, luz é música, movimento, coreografia e estado energético, um elemento que proporciona sensorialidade aos espectadores, colocando-os no interior do ritual e contribuindo de forma eficaz na divinização e humanização de Exu. Assim define o iluminador Nando Zâmbia a sua participação no espetáculo:

No que tange a minha contribuição na montagem enxergo que ficou toda ela condicionada em revelar nuances sensíveis de uma megatela em movimento. Inicialmente temi por talvez não conseguir dar a dimensão da obra, por que foi um grande desafio, iluminar e contribuir. Costumo dizer que o espetáculo é um quadro de imensas proporções que se apresenta com todas as cores e que nós, iluminadores, somos responsáveis por retirar o excesso e acentuar os pontos que os pincéis – atores, encenadores, diretores musicais, cenógrafos, figurinistas e colaboradores – pintaram. Neste espetáculo não foi diferente, tinha ali uma profusão de cores e traços que se emaranhavam na exuberância inerente a divindade ali homenageada e que precisava de contornos expressivos e tradução pigmentada. Minha função foi pintar os sentimentos. Para além da função primordial de iluminador tive a intenção de que meu trabalho também fosse responsável por mostrar a beleza dessa divindade. (NANDO ZÂMBIA, Entrevista concedida em novembro de 2015)

Pintar os sentimentos, mostrar a beleza dessa divindade por meio de uma tradução pigmentada, os desejos e objetivos de Nando Zâmbia enquanto iluminador traduzem nossos progressos na compreensão de um teatro ritualizado.

No concernente a direção musical e coreográfica, faz-se importante dizer que o diretor Jarbas Bittencourt, o coreógrafo Zebrinha estabeleceram mais que um diálogo artístico. Eles criaram uma simbiose cênica que auxiliaram na criação de uma montagem rica em movimentos, texturas sonoras e explosões corporais. Num espetáculo em que Teatro e Ritual configuram a base da criação, não há como segmentar nenhuma linguagem, muito menos a música e a dança. Assim, esses elementos foram construídos de forma unificada, conjunta, sem nenhum tipo de distinção entre elas, pois são mantenedores da energia e das imagens construídas pelos atores, conduzem e estimulam as sensações do espectador.

Para a execução da trilha sonora, realizamos um processo de composição de música executada ao vivo e com bases musicais gravadas, criando uma simbiose interessante e dinâmica. Procuramos criar um tecido musical que fizesse com que o público não diferenciasse o que era executado ao vivo do que estava gravado; sendo, assim, uma unidade sonora. A música em nossos espetáculos tem a finalidade de revelar a beleza, as sutilezas, as sensibilidades e também estabelecer o encontro ritual.

Dentro da ritualidade do Candomblé, a música tem grande responsabilidade na condução das cerimônias, principalmente as públicas em que tudo é cantado. É por meio também da música que estabelecemos a comunicação com os planos do visível e do invisível. Desse modo, almejamos sempre em nossas peças a criação de um universo sonoro que proporcione aos espectadores uma fruição artística sensorial, ritualizada e que assim como no Candomblé, crie um ambiente de transcendência.

Em entrevista realizada com o diretor musical do NATA Jarbas Bittencourt e com a instrumentista Sanara Rocha, perguntei a ambos como definiriam a criação musical do espetáculo *Exu – A boca do universo*. Bittencourt traduziu seu pensamento apresentando o seguinte esquema:

A minha atuação no espetáculo *Exu* é uma tentativa de colocar a minha visão e experiência de música cênica a serviço da estruturação sonora e musical dos elementos imanentes ao ser artístico do NATA, e ela pode ser descrita da seguinte forma:

- a) Identificação dos traços musicais mais importantes em cada um dos “estímulos sonoro/musicais” presentes em cada cena. Tais estímulos serão aqui doravante denominados ESM.
- b) Interferência nos aspectos de forma e estrutura musical dos ESM propiciando maior inteligibilidade no discurso sonoro interno e em sua relação com os outros elementos da encenação.
- c) Proposição de alterações timbrísticas que possam, em termos de dramaturgia sonora, dialogar de forma mais enriquecedora com a macroforma do espetáculo. Recursos tais como os do simbolismo sonoro, da alusão musical, da criação de texturas sonoras a partir de ritmos dados e da descontextualização foram frequentemente usados neste processo.
- d) Composição de temas e/ou estruturas musicais que expressem os estados desejados pela direção para cenas do espetáculo.
- e) Composição de canções dentro dos parâmetros estéticos da encenação.
- f) Definição em termos de sintaxe musical de como um elemento encadeia-se a outro no processo de sucessão de cenas do espetáculo.
- g) Finalização da parte musical do espetáculo, definindo, com os atores/ intérpretes e técnicos musicais, todas as questões referentes à DINÂMICA e AGÓGICA⁶⁴ que irão compor a teia da música dentro da encenação.

64 Conceitos utilizados para definir a pulsação e o ritmo interno da música; nesse caso, da música dentro do espetáculo.

(BITTENCOURT, Entrevista concedida à pesquisadora, novembro de 2015)

A esquematização do pensamento de Jarbas Bittencourt é uma tentativa de melhor explicitar as escolhas que fazemos no que tange a criação da trilha de nossos espetáculos. Jarbas dirigiu musicalmente as três montagens estudadas nesta dissertação e é importante apontar que em *Exu* considero que conseguimos uma equidade no emprego dos elementos do Candomblé e dos elementos do Teatro. Vejo – a tal ponto – que pudemos somar a isso a construção de uma trilha com maiores complexidades sonoras e técnicas, em se tratando das camadas criadas pelas bases gravadas em diálogo com o que foi executado ao vivo quanto na utilização de microfones, mesa de som digital e caixas amplificadas com capacidade de revelar os efeitos de mixagens realizados durante a execução do espetáculo. O jogo estabelecido pela iluminação entre a intimidade da cerimônia e a liberdade da rua encontrava também na música um forte elemento de expressão.

Por fim e não menos importante na dança dividimos o processo de criação em duas etapas. Na primeira, durante o processo de preparação corporal, mergulhamos no universo do Candomblé ao treinarmos corporalmente utilizando os ritmos tocados para *Exu*. Nesse treinamento, conseguimos apreender a gestualidade, o vigor e as sutilezas, inerentes a essa divindade para depois passarmos a incorporar fragmentos da coreografia ritual deste Orixá a experimentações com outros elementos de dança. A segunda etapa compreendeu o levantamento da coreografia do espetáculo; nesse momento, nosso coreógrafo Zebrinha uniu o material levantado no processo de preparação com a sua concepção de coreografia.

A concepção coreográfica de Zebrinha consistiu na criação de um espetáculo completamente coreografado. Todos os movimentos do espetáculo, os deslocamentos, avanços e interação com os

espectadores foram devidamente pensados por ele. Tudo foi minimamente coreografado, nada deixou de ser dança. Até nos momentos de maior espontaneidade dos atores, eles estavam executando uma coreografia. Essa opção deveu-se ao fato de termos muitas variações rítmicas dentro da peça e pela necessidade de manter uma pulsação interna que mantivesse o espectador conectado com o espetáculo. A dança, assim como a música, precisava de um gráfico, de um metrônomo a dar andamento às cenas para que pudéssemos atingir o chamado “colorido cênico”.

Esse colorido para nós tem relação em como a dança se processa nas cerimônias do Candomblé, pois ao dançar durante o *sirê*, o Orixá conta sua história, seus feitos, suas derrotas e seus amores; nenhum gesto é à toa, tudo tem um simbolismo muito profundo. Inspirados pelo sentido da dança no Candomblé, buscamos fazer, na construção coreográfica desse espetáculo, uma narrativa corporal que contribuísse com a proposta da encenação ao buscar intensificar as atmosferas criadas e diversificar os pontos de partida para as construções de cada cena.

Sobre a importância do corpo negro na cena e suas implicações, Zebrinha argumenta:

Eu encaro o corpo. Eu posso falar do corpo negro, que é a minha praia. Eu considero o corpo negro operístico. Acredito muito na memória desse corpo, tem muitas histórias para contar. O corpo negro tem tanta coisa ainda pra dizer e que não foi dita. Acho que tudo em relação a gente, a nossa cultura. Temos tanta coisa pra falar, que nunca foi dita e nem escrita. Então por exemplo é muito fácil eu olhar um corpo negro em movimento e dali escrever um vocabulário só ao observar. Este corpo vem legendado por histórias. Pensemos no Orixá *Ogun* por exemplo. Eu acho que na memória do corpo preto já tem certa compreensão a respeito dos mitos, das sonoridades. O corpo já reage. Inclusive quando, eu pego essa mesma reação corporal e levo para outro contexto musical, por exemplo, este corpo que vai legendar *Ogun*,

dentro de uma métrica melódica de rock, ou de jazz, ou de blues. Eu acho que o que conseguimos com isso, é uma leitura contemporânea do que é super ancestral. (ZEBRINHA, Entrevista concedida em março de 2016).

Por termos muito o que dizer sobre nós negros e sobre a nossa memória ancestral é que necessitamos compreender esse corpo legendado de história, ativar suas memórias e, com ênfase nessas reminiscências, apurar a técnica artística, estabelecer os diversos diálogos e construir um espetáculo que possa ser uma contribuição efetiva na formação da identidade cultural do artista brasileiro e também da ampliação do universo simbólico do nosso povo.

A construção coreográfica de *Exu* foi também importante na concepção do figurino e do cenário e vice-versa. Como ator do espetáculo e diretor de arte do grupo, Thiago Romero foi definindo suas escolhas sobre a visualidade do espetáculo junto às provocações e problematizações de Zebrinha desde a preparação corporal até a construção das coreografias.

Em linhas gerais esses são os pensamentos poéticos que orientam os processos criativos do NATA nestes vinte anos de trajetória. Pensamos um fazer teatral politizado, engajado e performativo de modo a evidenciar a linguagem do Teatro Negro brasileiro, suas complexidades, ancestralidade, riqueza e potência.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1985.
- BERNAT, Isaac. *Encontros com o griot Sotigui Kouyaté*. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.
- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Org. Betty Sue Flowers; Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

COPELOVITCH, Andrea. *A construção do personagem através do ritual: uma proposta de aprendizado para o ator*. 2001. 96fl. Dissertação (Mestrado em Direção Teatral) – Escola de Comunicação e Artes de São Paulo, 2001.

COSTA, Grasielle Aires da. *O conceito de ritual em Richard Schechner e Victor Turner (1974): análises e comparações*. Revista Repertório, nº 25, p.37-40, 2015.2.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico – religioso*. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Editora São Paulo: Perspectiva, 1963.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um Teatro Pobre*. Trad. de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

LUZ, Marco Aurélio de Oliveira. *Agadá: Dinâmica da civilização africano-brasileira*. 2ª edição; Salvador: EDUFBA, 2000.

MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *Afrografias da memória*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

OLIVEIRA, Eduardo David. *Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira*. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

PARES, Luis Nicolau. *A formação do Candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia*. São Paulo/ Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

PAREYSON, Luigi. *Estética Teoria da formatividade*. Trad. Ephaim Ferreira Alves. Rio de Janeiro/ Petrópolis: Vozes, 1993.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da Estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martim Fontes, 2001.

QUILLICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annalume; FAPESP, 2004.

SALLES, Cecília. *O gesto inacabado: o processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os nagô e a morte: padè, asèsè e o culto egun na Bahia*. Petropolis: Vozes, Rio de Janeiro, 1986.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. *Meu tempo é agora*. Salvador, Assembléia Legislativa da Bahia, 2010.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. *Opinião: Maria Stella de Azevedo Santos – Iyalorixá do Ilê Axé Opô Afonjá*. Org. Renato Simões Filho e Cleidiana Ramos. Salvador. Jornal A Tarde, 2012.

SILVEIRA, Renato. *O Candomblé da Barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de keto*; Salvador: Maianga, 2006.

RANGEL, Sonia Lúcia. *O olho desarmado – objeto poético e trajeto criativo*. Salvador: Solisluna, 2009.

RANGEL, Sonia Lúcia. *Trajeto Criativo*. Lauro de Freitas, BA: Solisluna, 2015.

_____. *Processos de Criação: Atividade de Fronteira*; disponível na TFC - Territórios e Fronteiras da Cena. *Revista eletrônica de artes cênicas, cultura e humanidades*. Disponível em: <http://kinokaos.net>. Acessado em: 23 de março de 2015.

RISÉRIO, Antônio. *Oriki. Orixá*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SOBRE OS AUTORES E AS AUTORAS

Antonia Pereira Bezerra

Atriz e dramaturga, graduada em Licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (1992); Mestre (DEA) em Litterature Française pela Université de Toulouse II, Le Mirail (1994); Doutora em Lettres Modernes pela Université de Toulouse II, Le Mirail (1999) e Pós-Doutora em Dramaturgia pela Université du Québec à Montréal UQAM (2006); Pesquisadora Visitante pela Maison Sciences de l'Homme, Paris (2019). Coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA) por duas gestões consecutivas; foi Secretária da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. De abril de 2011 a abril de 2018 coordenou a Área de Artes na CAPES. Atualmente é professora Titular da Universidade Federal da Bahia, integra os Grupos de Pesquisa DRAMATIS e GIPE-CIT.

Email: apereira@ufba.br

Dante Augusto Galeffi

Professor titular da Universidade Federal da Bahia (Faculdade de Educação – UFBA), Arquiteto (UFBA/1979), Doutor em Educação (UFBA/1999), Professor do Doutorado Multi-institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento (DMMDC - UFBA / UNEB / IFBA / UEFS / LNCC / SENAI-CIMATEC), Líder do Grupo de Pesquisa “Epistemologia do Educar e Práticas Pedagógicas”.

Email: galeffid@gmail.com

Eduardo Moreira

Eduardo Moreira é ator, diretor e dramaturgo. Fundador e diretor artístico do grupo Galpão de Belo Horizonte, trabalhou em todas suas 25 montagens, ganhando prêmios tanto como ator, diretor e dramaturgo. Dirigiu vários espetáculos em parceria com grupos como “Clowns de Shakespeare” de Natal (RN), Teatro da Cidade (São José dos Campos-SP), Maria Cutia (BHZ), Malarrumada(BHZ), Grupontapé (Uberlândia-MG), Teatro D’Aldeia (São José dos Campos -SP) , Dell’Arte (Califórnia-USA), Galpão Cine Horto (BHZ). No cinema atuou em vários filmes, destacando-se “Quando meus pais saíram de férias” (direção Cao Hamburger), “Antes que o mundo acabe” (Ana Luisa Azevedo), Mutum (Sandra Kogut), Moscou (Eduardo Coutinho), Joaquim (Marcelo Gomes), Batismo de Sangue (Helmécio Ratton), Crime da Atriz (Elza Cataldo), entre outros.

E-mail: eduardodaluzmoreira@gmail.com

Erick Naldimar dos Santos

Doutorando em Artes Cênicas/ PPGAC UFBA. Mestre em Estudos Literários (UEFS). Especialista em Educação, Gênero e Direitos Humanos (UFBA). Especialista em Metodologia de Ensino para Educação Profissional - UNEB. Graduado em Letras - Português pela Universidade de Pernambuco (UPE). Complementação Pedagógica em Artes pela Faculdade Regional de Filosofia, Ciências e Letras (FAC). Participa do GRUPANO (Grupo de Extensão e Pesquisa em Artes Cênicas do Semiárido Brasileiro) e do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NUCUS).

E-mail: enaldimar@hotmail.com

Felipe Henrique Monteiro Oliveira

Felipe Monteiro é performer. Fundador do Centro Internacional de Pesquisas Artísticas e Acadêmicas sobre Antonin Artaud. Pós-doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Autor dos livros *Corpos diferenciados: a criação da performance “Kahlo em mim eu e(m) Kahlo”* (EDUFAL, 2013) e *Subjetividade(s) e(m) Performance: corpo, diferença e ativismo* (Editora CRV, 2020).

E-mail: fhmoal@hotmail.com

Frederico do Nascimento

Possui mestrado em Artes Cênicas - UFRN (2012); Especialização em Artes Cênicas - UFPE (1991). Graduado em Ed. Artística - Licenciatura Plena em Artes Cênicas pela UFPE [1983]. Professor-performer, encenador, músico, pesquisador da performance e sua influência sobre as outras linguagens, já tendo ministrado inúmeras oficinas de pedagogia da performance. Atua tanto no teatro profissional, dirige o grupo Totem desde 1988, quanto no teatro-educação. Professor do Curso Profissional de Teatro da EMAJP-PE, professor/formador da SEDUC-PE. Foi professor substituto no curso de teatro da UFPE, trabalhou em cursos de pós-graduação na UNICAP-PE, ESUDA-PE, URCA-CE, FAFIRE-PE. Membro da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – ABRACE, e da FAEB.

E-mail: fredntotem@hotmail.com

Luis Alberto Alonso Aude

Mestrando em Artes Cênicas /PPGAC Ufba. Diretor artístico do grupo Oco Teatro Laboratório e do Festival Internacional Latino-Americano de Teatro da Bahia - FilteBahia. Coordena a Coleção Dramaturgia Latino-Americana e Teoria teatral Latino-Americana junto à Editora da UFBA. Editor da revista especializada em artes cênicas, Boca de Cena. Membro permanente do grupo internacional de pesquisa teatral The Bridge of Winds. Tradutor de livros como “Cenários Liminares. Teatralidades, performance e política” e “Corpos sem Luto. Iconografias e Teatralidades da dor”, ambos de Ileana Diéguez Caballero.
E-mail: audeproducoes@gmail.com

Paulo Flores

É ator, encenador, professor e pesquisador. Fundou a Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz em 1978, a Terreira da Tribo – Centro de Experimentação e Pesquisa Cênica em 1984 e a Escola de Teatro Popular em 2000. Graduiu-se como Bacharel em Direção Teatral pela UFRGS em 1979. Atuando em teatro desde 1974, participou como ator e diretor teatral em vários espetáculos premiados. Coordena os Projetos Caminho Para Um Teatro Popular (Circuito de Teatro de Rua por praças e ruas de bairros populares), Teatro Como Instrumento de Discussão Social (Oficinas nos bairros com o objetivo de fomentar a criação de grupos culturais nestas comunidades), Ói Nós na Memória (Selo editorial criado para registrar a trajetória da Tribo) e a Cavalo Louco – Revista de Teatro. No Ói Nós criou e encenou mais de 30 espetáculos, entre eles: Fim de Partida (1986), Hamlet Máquina (1999), Medeia Vozes (2013) e Meierhold (2018).
E-mail: flores.paulo@gmail.com

Matteo Bonfitto

Matteo Bonfitto é ator-performer, diretor, pesquisador PQ 2/CNPq e Prof Titular do Depto de Artes Cênicas da Unicamp. Formado pela EAD-ECA-USP, pelo DAMS da Universidade de Bologna e pela Royal Holloway University of London (PhD), é autor de vários artigos e livros publicados em diferentes línguas sobre os processos do ator-performer. Atuou em vários espetáculos e performances apresentados no Brasil e no exterior, e é um dos fundadores do Performa Teatro, Núcleo de Pesquisa Artística, fundado em 2000. (www.performateatro.org)
E-mail: matteobonfitto@gmail.com

Nara Salles

Possui doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2004), Mestrado em Antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco (1999), Especialização em Métodos e Técnicas de Pesquisas Antropológicas pela Universidade Federal de Pernambuco (1996), Graduação em Teatro Licenciatura pela Universidade Federal de Pernambuco (1993), Graduação em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (1983). Formação em Psicanálise. Atualmente é professora Associada IV da Universidade Federal de Pelotas. É professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e do PROFARTES (Mestrado Profissional) da UFRN. É coordenadora do Grupo de Pesquisa Cnpq Processos De Criação: Arte e Loucura. Investiga processos de criação em Processos Criativos Colaborativos e Compartilhados na área de Dança, Teatro, Encenação e Arte Contemporânea, com ênfase em corpos diferenciados, loucura, saúde mental, Instauração Cênica, Direção Teatral, Preparação Para a Cena, Projetos Transdisciplinares Integrados de Pesquisa, Ensino e Extensão, Ensino Aprendizagem do Teatro e da Dança, Arte e Psicanálise; focando principalmente os seguintes temas: corpo, figurino, viewpoints, antropologia, inclusão social e teatro e dança em/com corpos diferenciados, intervenções urbanas. Estuda a obra de Antonin Artaud, Pedro Almodóvar, Frida Kahlo.

E-mail: narasalles@hotmail.com

ONISAJÉ (Fernanda Júlia)

É Yakekerê (mãe pequena, segunda sacerdotisa do terreiro) no Ilê Axé Oyá L'adê Inan, da cidade de Alagoinhas, graduada no Bacharelado em Direção Teatral da Escola de Teatro da UFBA, mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós graduação em Artes Cênicas – PPGAC – UFBA, com a dissertação Ancestralidade em cena: Candomblé e Teatro na formação de uma encenadora, atualmente é doutoranda no mesmo programa. Diretora fundadora do Núcleo Afro brasileiro de Teatro de Alagoinhas - NATA, fundado em 17 de outubro de 1998 na cidade de Alagoinhas BA. Dramaturga, preparadora de atores, educadora e pesquisadora da cultura africana no Brasil com ênfase nas religiões de matriz africana o Candomblé. Dirigiu os espetáculos Siré Obá - A festa do Rei, Exu - A Boca do Universo, Traga-me a cabeça de Lima Barreto, Pele Negra, máscaras brancas.

E-mail: onisajé@gmail.com

Renato Ferracini

Ator, Pesquisador, Pai, Filho (mas Neto não mais, infelizmente!). Usa Brincos. Rizomático. Crítico. Positivo Vital. Livre, Solto e Careca. Carrega sempre um pouco de amarelo, sol e noite nos bolsos para distribuir gratuitamente. Mesmo já dito o mais importante salienta-se que possui graduação em Artes Cênicas pela UNICAMP (1993), mestrado (1998) e doutorado (2004) em Multimeios também pela UNICAMP. É ator-pesquisador e atualmente Coordenador do LUME - Núcleo interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP onde atua teórica/praticamente em todas as linhas de pesquisa do núcleo desde o ano de 1993. É Presidente da ABRACE Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas para a gestão 2019/2020 e professor com credenciamento permanente e orientador no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena - UNICAMP e ministrou disciplinas em programas de pós-graduação - como professor convidado - na USP, UFPB (especialização), FURB (especialização), Teatro-Escola Célia Helena (Especialização), Universidade de Évora (Portugal) e Universidade Nova de Lisboa (Portugal). Possui quatro livros publicados: "A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator" (Editora da UNICAMP e FAPESP - 2001), "Café com Queijo: Corpos em Criação" (HUCITEC e FAPESP - 2006), "Corpos em Fuga, Corpos em Arte - ORG" (HUCITEC e FAPESP - 2006) e "Ensaio de Atuação" (Perspectiva e FAPESP - 2013) e possui artigos publicados nos principais periódicos de teatro. Apresentou espetáculos e ministrou workshops, palestras, debates, masterclasses, demonstrações técnicas e pesquisas de campo sobre suas pesquisas e o trabalho desenvolvido no LUME em muitas cidades do Brasil e em outros 22 diferentes países.

E-mail: rflume@unicamp.br

Urânia Auxiliadora Santos Maia de Oliveira

Urânia Auxiliadora Santos Maia de Oliveira é Doutora em Educação pela Universidade Federal da Bahia na área de Teatro-Educação, Mestre em Artes Cênicas pela UFBA, graduada em Licenciatura em Teatro – UFBA. É Professora Associada II da Universidade Federal da Bahia - FAGED. Professora permanente do PPGDC - Programa de Pós-graduação em Difusão do Conhecimento.

E-mail: uraniamaia@gmail.com

ÍNDICE REMISSIVO

A

anarquista 9, 134
Anti-Modelo 25
Arco-íris 26, 27
arte 9, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 22, 32, 37, 38, 41, 42, 46, 49, 61, 64, 65, 66, 72, 74, 75, 76, 78, 82, 83, 84, 86, 87, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 102, 105, 109, 111, 119, 121, 122, 123, 126, 134, 141, 148, 154, 158, 166, 167, 168, 171, 175, 176, 179, 180, 181, 182, 183, 186, 187, 188, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 204, 209, 210, 213, 214, 215, 216, 217, 221, 230
artes 12, 38, 48, 60, 62, 78, 85, 86, 87, 91, 94, 100, 111, 119, 122, 123, 126, 132, 167, 170, 171, 172, 177, 210, 213, 232, 235
artes visuais 87, 100, 122, 167, 171, 172
artístico 37, 50, 51, 59, 61, 63, 67, 71, 74, 82, 88, 91, 94, 95, 99, 112, 124, 154, 162, 167, 169, 171, 177, 178, 181, 186, 187, 188, 193, 199, 204, 212, 213, 226, 227, 233, 235
ator 14, 15, 26, 27, 28, 31, 36, 37, 39, 40, 42, 45, 46, 67, 68, 69, 70, 79, 83, 86, 92, 95, 96, 97, 99, 104, 105, 109, 115, 128, 131, 135, 136, 144, 158, 169, 201, 202, 204, 205, 208, 209, 218, 230, 231, 233, 235, 237
ator-performer 95, 96, 97, 99, 104, 105, 109, 235

B

Boal 14, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 142, 160, 161, 163

C

candomblé 10
Cena 10, 29, 36, 41, 42, 44, 62, 127, 205, 232, 235, 236, 237
cenário 11, 38, 39, 41, 92, 96, 100, 107, 117, 221, 224, 230
cenário formativo 38
Composição 10, 17, 198, 227
conceitual 37, 41, 104, 107, 113, 117, 215
Conferência 62, 74, 77, 78
contemporâneo 11, 53, 56, 95, 116, 117, 119, 125, 167, 183, 184, 187, 199, 238
corpo 9, 13, 15, 16, 24, 37, 39, 40, 41, 42, 45, 46, 47, 48, 49, 65, 66, 68, 69, 70, 74, 77, 79, 86, 89, 90, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 109, 112, 115, 118, 119, 121, 125, 126, 129, 131, 132, 144, 153, 155, 170, 175, 176, 181, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 203, 214, 218, 219, 220, 221, 224, 229, 230, 231, 234, 236
corpo diferenciado 9, 16, 175, 176, 185, 186, 188, 189, 190, 193, 195
criação 10, 12, 20, 21, 25, 27, 38, 39, 42, 44, 50, 57, 58, 59, 65, 66, 69, 72, 77, 87, 93, 94, 96, 97, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 109, 111, 118, 120, 123, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 137, 141, 142, 143, 147, 148, 149, 158, 161, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 173, 180, 181, 183, 196, 197, 199, 203, 206, 214, 215, 220, 221, 226, 227, 228, 231, 234, 235, 236
criativo 10, 61, 65, 67, 72, 74, 76, 173, 183, 200, 204, 216, 232, 240
Críticas 32

Cruor Arte 9, 16, 165, 166, 167, 168, 169,
172, 173, 174, 177, 178, 179, 180, 181, 183
Curinga 24, 25

D

Descartes 10, 17, 199, 201, 202, 203, 206
Desejo 26, 109, 175
diferenciado 9, 16, 99, 175, 176, 185, 186,
188, 189, 190, 193, 195
dramaturgia 15, 28, 29, 54, 56, 63, 70, 73,
76, 77, 79, 99, 102, 108, 112, 114, 142,
153, 161, 191, 201, 202, 220, 221, 227
Dramaturgia 19, 22, 24, 60, 62, 77, 78, 79,
82, 170, 233, 235

E

elementos 14, 45, 49, 50, 73, 75, 76, 77,
79, 93, 94, 99, 100, 101, 102, 103, 107,
111, 118, 120, 124, 125, 141, 144, 174,
178, 191, 201, 211, 213, 217, 221, 223,
226, 227, 228
encenação 17, 23, 77, 83, 84, 86, 90, 92,
96, 99, 104, 107, 109, 112, 115, 127, 129,
130, 131, 135, 137, 138, 143, 144, 147,
149, 154, 161, 162, 165, 172, 178, 188,
216, 221, 224, 225, 227, 229
encenação performática 109, 127
espaços 14, 20, 34, 40, 49, 62, 72, 88, 94,
95, 107, 108, 123, 127, 130, 132, 144, 149,
172, 179, 200, 212, 215, 218, 222
espetáculo 15, 22, 24, 25, 28, 31, 32, 43,
44, 52, 54, 57, 58, 61, 62, 64, 70, 71, 72,
74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 86, 90, 96, 101,
103, 107, 108, 109, 115, 116, 117, 124,
130, 131, 132, 134, 142, 144, 150, 154,
157, 161, 162, 178, 199, 200, 201, 202,
203, 204, 208, 209, 210, 211, 212, 218,
220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227,
228, 229, 230

espetáculos 27, 37, 38, 39, 40, 44, 45, 49,
51, 53, 58, 59, 62, 74, 77, 93, 95, 96, 99,
100, 101, 103, 105, 106, 107, 121, 122,
126, 129, 138, 141, 142, 149, 206, 211,
226, 228, 233, 235, 236, 237
espetáculos performáticos 93, 99, 100,
106, 107
experiência 14, 22, 31, 49, 51, 52, 57, 59,
64, 65, 76, 82, 104, 123, 130, 132, 143,
150, 154, 155, 157, 158, 163, 165, 170,
175, 180, 181, 182, 193, 202, 208, 213,
214, 227
experiências 21, 42, 45, 46, 47, 53, 57, 63,
67, 68, 70, 72, 79, 92, 120, 126, 130, 149,
158, 175, 179, 181, 183, 199, 203, 204
experiências artísticas 199
exu 10

F

falas 74, 158, 173, 200
feminino 9, 115, 134, 136, 157, 217
Feridas 199
ficcional 200, 201, 203
fisiologia 82, 83
formativo 38

G

Grupo Galpão 14, 51
Grupo Totem 15, 85, 87, 89, 126, 127

H

híbridos 87, 199

I

Imã 74, 75, 76, 122
imaginação 9, 143, 149, 162
imaginação social 9, 143, 149
influências 89, 91, 93, 95, 96, 105, 106, 188
Instaurações Cênicas 9, 16, 165, 166, 167,
169, 180, 181, 182, 183

intervensões 88, 107, 111, 124, 133, 236
Invisível 10, 17, 23, 198, 199

L

Laboratório 9, 15, 37, 60, 61, 62, 65, 73, 149, 235
Legislativo 27, 35
Lego 62, 74, 77, 80, 81
liberdade 9, 13, 16, 21, 59, 61, 68, 76, 96, 101, 143, 153, 163, 164, 175, 219, 221, 222, 224, 228
Limite 15, 60
linhas de pesquisa 14, 37, 38, 45, 237
Lume 14, 36, 43, 44, 45
Lume Teatro 14, 36

M

máquina 88, 121, 148, 158
Morte 10, 139, 145, 203
música 73, 74, 87, 94, 101, 106, 107, 108, 110, 112, 118, 121, 122, 134, 141, 161, 167, 171, 213, 217, 225, 226, 227, 228, 229

N

Núcleo 10, 17, 36, 37, 38, 62, 168, 199, 206, 207, 208, 209, 212, 234, 235, 236, 237
núcleo dinâmico 199

O

obra 11, 12, 13, 14, 15, 16, 21, 22, 26, 32, 34, 61, 62, 66, 70, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 84, 92, 95, 97, 99, 109, 124, 126, 148, 166, 171, 172, 173, 174, 175, 181, 225, 236
Oco Teatro Laboratório 15, 60, 61, 62, 65, 73, 235
ópera 62, 74, 77, 80, 81
ópera arquitetônica 62, 74, 77, 80, 81
Oprimido 14, 19, 20, 21, 22, 24, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 163
orixá 10

P

pedagogia 21, 31, 40, 45, 126, 234
performances híbridas 88
performer 16, 39, 42, 85, 87, 95, 96, 97, 99, 100, 102, 104, 105, 109, 110, 115, 124, 125, 186, 187, 193, 196, 234, 235
Pesquisa 17, 19, 36, 38, 40, 128, 165, 168, 185, 199, 233, 234, 235, 236, 237
poesia 9, 94, 100, 121, 134, 138, 154, 213, 220
poético-criativo 10
presentificação 15, 85, 121
processos criativos 15, 37, 39, 40, 60, 61, 63, 69, 75, 88, 124, 172, 173, 174, 179, 206, 230
profissionais 22, 27, 32, 63, 191, 199
projeto 20, 21, 24, 27, 28, 32, 43, 44, 53, 56, 74, 117, 118, 124, 125, 141, 142, 143, 147, 149, 157, 161, 162, 169, 170, 199, 203, 210, 211, 212, 218
propriedade 34, 67, 69, 182

Q

Questões Institucionais 14, 36

R

realidade 9, 21, 27, 31, 64, 65, 105, 118, 136, 137, 141, 143, 147, 148, 154, 161, 176, 186, 188, 216, 231
Ritos 9, 127, 143, 145

S

Scares 199
ser 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 26, 28, 29, 30, 31, 34, 35, 41, 43, 45, 47, 49, 57, 58, 61, 64, 66, 68, 69, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 83, 87, 89, 90, 94, 97, 99, 100, 102, 103, 104, 106, 108, 111, 115, 118, 119, 120, 123, 129, 134, 136, 137, 138, 142,

143, 144, 147, 161, 164, 169, 170, 171,
172, 174, 175, 176, 177, 181, 187, 188,
193, 194, 195, 199, 200, 201, 202, 203,
205, 206, 208, 209, 216, 217, 218, 219,
221, 227, 229, 230
seres ficcionais 200, 201
Silêncio 10, 15, 17, 60, 199, 200, 201,
202, 206

T

Teatro 10, 11, 14, 15, 17, 19, 20, 21, 22, 23,
24, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36,
44, 48, 52, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 71,
73, 84, 85, 108, 119, 124, 127, 128, 129,
130, 132, 134, 135, 142, 144, 163, 165,
168, 169, 170, 179, 184, 191, 193, 197,
198, 201, 202, 205, 207, 208, 209, 210,
211, 212, 217, 218, 226, 228, 230, 231,
233, 234, 235, 236, 237

Teatro do Oprimido 14, 19, 20, 21, 22, 24,
26, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 163
Teatro Legislativo 27, 35
Teatro Negro Afrografado 10, 17, 207
Teatro Performático 15, 85, 124
telúrico 9, 134
Terreira da Tribo 9, 128, 134, 138, 147, 149,
161, 235
territórios cênicos 199
texto escrito 71, 74
totem 105, 223
trama 25, 169, 200
treinamento 39, 43, 47, 53, 67, 69, 70, 72,
127, 149, 204, 205, 228

V

Vazio 15, 60

WWW.PIMENTACULTURAL.COM

**ABORDAGENS
TEÓRICO-PRÁTICAS**

DO TEATRO

**CONTEMPORÂNEO
BRASILEIRO**

