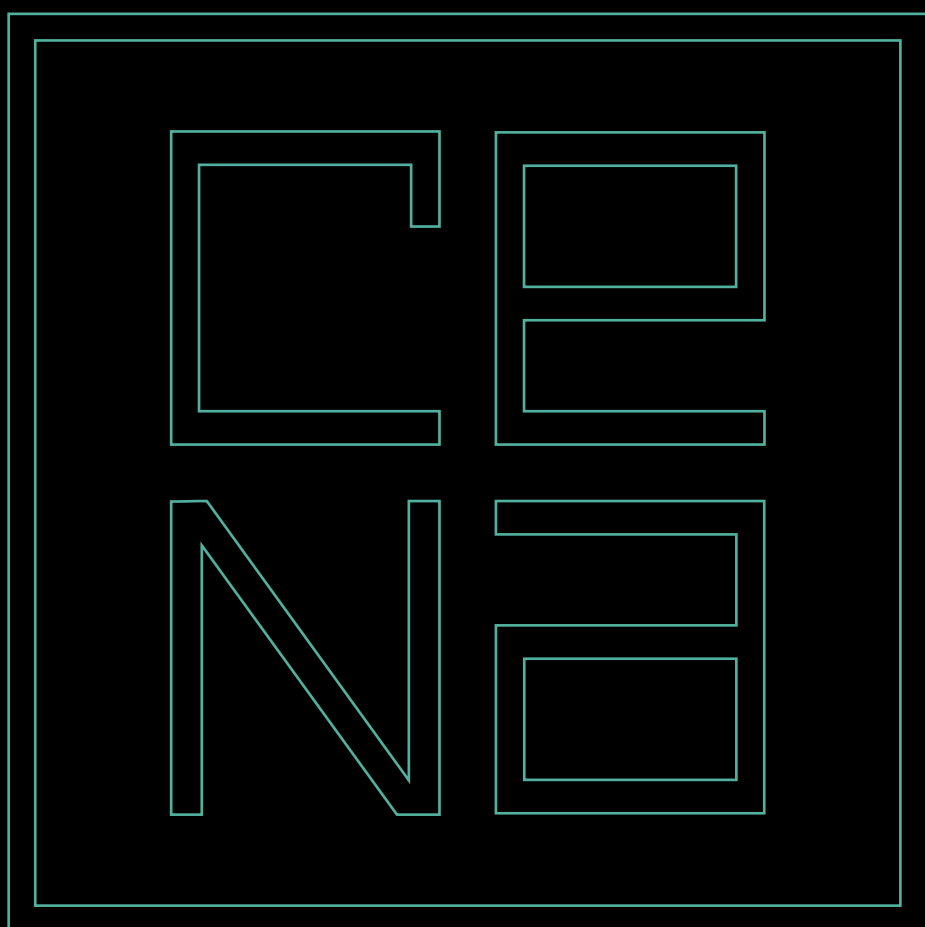


sesc | serviço social do comércio

PLATA
FOR
MA

CE
NA

PLATA
FOR
MA



PRESIDÊNCIA DO CONSELHO NACIONAL

José Roberto Tadros

DEPARTAMENTO NACIONAL

DIREÇÃO-GERAL

Jose Carlos Cirilo (interino)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Bibliotecária: Renata de Souza Nogueira CRB-7/5853

Sesc. Departamento Nacional.

Plataforma Cena / Sesc, Departamento Nacional. – Rio de Janeiro :
Sesc, Departamento Nacional, 2022.
1 recurso eletrônico (5,77 Mb).

Suporte: E-book
Formato: Pdf.

1. Artes cênicas. 2. Cultura. 3. Plataforma Cena - Projeto cultural I.
Título.

CDD 791

©Sesc Departamento Nacional, 2022

Telefone: (21) 2136-5555

www.sesc.com.br

Distribuição gratuita, venda proibida.

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei no 9.610, de 9/2/1998.

Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem,
necessariamente, a opinião do Sesc.

O Plataforma Cena é um projeto que habita os desejos da equipe de Artes Cênicas desde longa data. Em nossas andanças pelo Brasil, por meio da atuação na Rede Sesc de Intercâmbio e Difusão das Artes Cênicas, temos o privilégio de conhecer e colaborar com inúmeros projetos e artistas do circo, da dança e do teatro, firmando o compromisso do Sesc com o fomento da cultura em todo o país. Nesses encontros, ficávamos refletindo como seria possível gerar um acervo de tantas experiências significativas que pudessem reverberar ainda mais diretamente nas nossas ações, inspirar parceiros e divulgar de modo articulado o que a instituição realiza na capilaridade intensa e única que lhe é peculiar.

Talvez pela efemeridade, que é uma característica marcante das artes da cena, seja tão complexo tornar perene o acontecimento cênico. Assim, catálogos, folhetos e vídeos de festivais, espetáculos, oficinas e diversas iniciativas artísticas acabam por compor a memória e o registro das Artes Cênicas, tão importantes não só para o estudo e a pesquisa, mas também para a mediação cultural e a visibilidade da diversidade de expressões cênicas que possam garantir a formulação de políticas contínuas de desenvolvimento artístico-cultural em suas diversas manifestações, como espetáculos, performances, oficinas, residências, palestras, debates, workshops, entre tantas outras.

Nesse contexto, foi criado o projeto Banco de Textos, que consistia em um espaço dedicado às artes cênicas ao abrigar acervos de textos dramáticos, livros de artes cênicas, vídeos de espetáculos, figurinos e diversos materiais relacionados à pesquisa cênica. Nos Bancos de Textos, aconteciam oficinas, debates, palestras e eventos múltiplos relacionados às artes cênicas, compondo um rico espaço de desenvolvimento artístico e uma importante casa para o projeto de oficinas Sesc Dramaturgias nos módulos de leitura dramática e escrita dramática. As oficinas traziam vida e movimento ao acervo dos Bancos de Textos, tornando a memória viva e não um arquivo morto.

Inspirando-se no projeto Banco de Textos, expandindo e inovando o seu formato ao acolher as diversas possibilidades tecnológicas que emergiram durante a pandemia de Covid-19, o Plataforma Cena é, portanto, um ambiente digital de conteúdos em Artes Cênicas que tem como objetivo construir um acervo historiográfico da Atividade a partir da realização de ações propostas pelo Departamento Nacional e pelos Departamentos Regionais do Sesc.

Em sua estreia no ano de 2021, o projeto criou uma interlocução com o festival digital Palco Giratório, compartilhando com os mais diversos públicos uma série de oficinas e de vídeos-desmontagem, seguidos de debates sobre o processo criativo dos espetáculos selecionados pela curadoria nacional e dois artigos organizados nesta publicação digital que você começa a ler agora.

Tal articulação foi exitosa, pois constituiu mediação com as pessoas e divulgação para o Palco Giratório que aconteceu no mês de setembro de 2021, com sucesso de público, logo em seguida ao Plataforma Cena, que ocorreu durante os meses de julho e agosto de 2021. As ações realizadas pelos grupos estiveram disponíveis até o mês de dezembro do mesmo ano, no canal do YouTube do Sesc Brasil, e as pesquisas dos referidos grupos estarão perenizadas aqui.

Dessa forma, o Plataforma Cena experimenta uma realização de ações ao mesmo tempo que já cuida do acervo de conhecimento que tais ações geram, experimentando modos inovadores de produzir conteúdos, informações e indicadores culturais. Feminismo, acessibilidade como ética e estética, o protagonismo do corpo negro na cena e na infância, as danças ancestrais dos povos indígenas, as relações entre corpo e memória e a luta contra a LGBTfobia são alguns dos temas que você vai encontrar nesta publicação e que mobilizaram profundamente a nossa programação no biênio 2020-2021.

Por fim, agradecemos imensamente pela generosidade e pela parceria de todos os artistas que compuseram esta desafiadora edição do Palco Giratório e que inauguram conosco de modo tão contundente esta primeira edição do Plataforma Cena. Agradecemos também pela competência e pela dedicação dos profissionais da Rede Sesc de Intercâmbio e Difusão das Artes Cênicas de todo o Brasil nesta travessia desafiadora de transformar em arte, poesia e possibilidade um momento tão complexo para todos nós.

Boa leitura!

Mariana Pimentel, Raphael Vianna e Vicente Pereira Junior
Equipe de Artes Cênicas do Departamento Nacional do Sesc

7 BUDEJAR CRIAÇÕES
ARTÍSTICAS

SÃO LUÍS (MA)

25 casa 4

SALVADOR (BA)

51 cia. fenomenal/
JULIETA ZARZA

MACEIÓ (AL)

85 cia. FLUCTISSONANTE
E POMEIRO GESTÃO CULTURAL

CURITIBA (PR)

106 cia. GARATUJA
DE ARTES CÊNICAS

RIO BRANCO (AC)

134 cia. LUMIATO TEATRO
DE FORMAS ANIMADAS

BRASÍLIA (DF)

143 CIA NÓS NO BAMBU

BRASÍLIA (DF)

163 O CIRCO A
CÉU ABERTO

MACAÉ (RJ)

COLETIVO ÓRBITA **179**

MONTENEGRO (RS)

COLETIVO PRETO **192**

RIO DE JANEIRO (RJ)

COLETIVO TANZ **212**

JOÃO PESSOA (PB)

GRACE PASSÔ **236**

BELO HORIZONTE (MG)

GRUPO **262**

BAGACEIRA

DE TEATRO

FORTALEZA (CE)

LM PRODUÇÕES **282**

PORTO ALEGRE (RS)

LUME TEATRO **296**

CAMPINAS (SP)

ORUN SANTANA **320**

RECIFE (PE)

RAPHA **332**

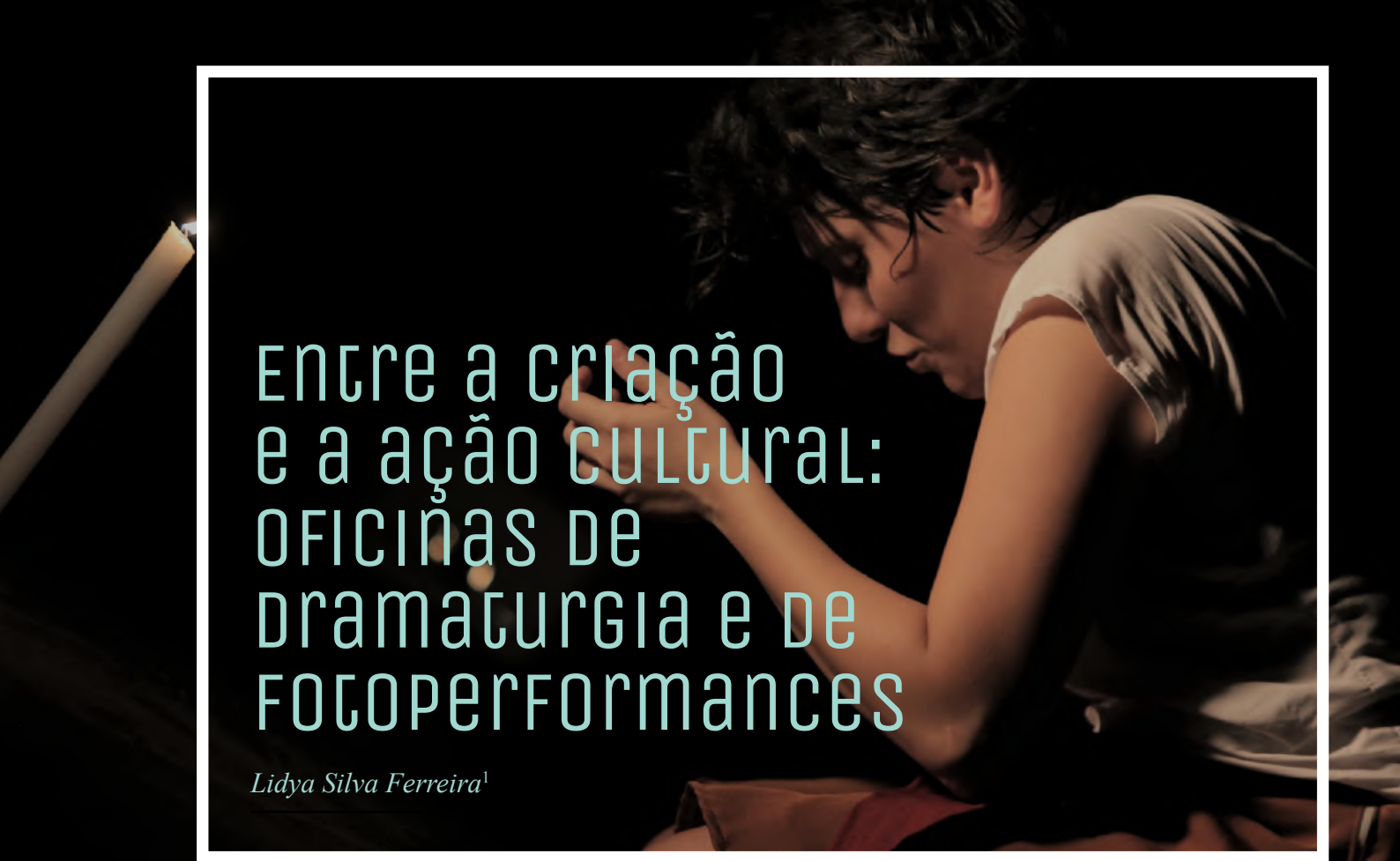
SANTACRUZ

RECIFE (PE)

BUDEJAR CRIAÇÕES ARTÍSTICAS

SÃO LUÍS (MA)





Entre a criação e a ação cultural: Oficinas de Dramaturgia e de Fotoperformances

Lidya Silva Ferreira¹

O coletivo Budejar Criações Artísticas surgiu em 2016, a partir do desejo de experimentarmos um novo processo de criação e havia em mim, Lidya Ferreira, e, ainda, em Abimaelson Santos,² a necessidade de estarmos na sala de ensaio, pela instauração e imersão em uma nova pesquisa e que fosse relativamente diferente daquilo que vínhamos realizando. Inicialmente, nos intitulamos enquanto coletivo por compreendermos que tal termo, naquele momento, acolhia mais o estado que nos encontrávamos do que a ideia de grupo.

Nossas percepções acerca do que é um coletivo assemelhavam-se às noções propostas por Migliorin (2012): como um centro de convergência de pessoas e práticas que compartilham de uma mesma intensidade e que, portanto, encontram-se tensionadas entre si.

O COLETIVO, ASSIM, É UMA FORMAÇÃO, NÃO DE CERTO NÚMERO DE PESSOAS COM IDEIAS COMUNS, MAS DE UM BLOCO DE INTERESSES, AFETOS, DIÁLOGOS, EXPERIÊNCIAS AOS QUAIS CERTO NÚMERO DE PESSOAS ADERE, REAFIRMANDO E TRANSFORMANDO ESSE MESMO BLOCO. UM COLETIVO NÃO FAZ UNIDADE, MAS É FORMADO POR IRRADIAÇÃO DESSA INTENSIDADE, UM CONDENSADOR, AGREGADOR DE SUJEITOS E IDEIAS, EM CONSTANTES APROXIMAÇÕES, DISTANCIAMENTOS, ADESÕES E DESGARRAMENTOS. (MIGLIORIN, 2012, P. 308)

¹ Atriz, professora, performer e integrante do Budejar Criações Artísticas. Mestranda em Artes pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Ceará (UFC).

² Professor do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Diretor, iluminador teatral e curador artístico. Integrante do Budejar Criações Artísticas.

A ideia de sermos um coletivo era irradiada pelo desejo de pesquisar um novo processo de criação. Para tanto, partimos de um projeto que buscava debater em cena sobre alguns tipos de violência contra a mulher e com o foco inicial nas violências domésticas que, após um ano e três meses de trabalho, se transformou no espetáculo *Sobre Azares Futuros*.

O espetáculo é um monólogo que aborda as violências sofridas por nós, mulheres, desde a infância até a velhice – violências essas que se configuram no espaço doméstico, acadêmico, urbano, familiar, conjugal e tantos outros. Em uma encenação intimista, enquanto atriz, interpreto cinco mulheres, cada uma com uma narrativa de um episódio de violência vivido e, dessa forma, o espetáculo é apresentado ao público por meio de um prólogo: cena 1 – Lucidez, cena 2 – Maria de Jesus, cena 3 – Filhos... Melhor não ter, cena 4 – Faça um julgamento correto.

A experiência do processo de criação desse espetáculo nos proporcionou, posteriormente, a elaboração de duas oficinas: a Dramaturgia para cenas curtas e a Criação de fotoperformances femininas. Como todo o espetáculo fora construído pelo coletivo, desde a dramaturgia até a encenação, tínhamos domínio e nitidez de todas as suas fases e de todas as suas abordagens. Desse modo, o surgimento das oficinas foi impulsionado por parte dos saberes e dos procedimentos desenvolvidos durante a criação.

Absolutamente nada em um processo de criação se constrói de forma unilateral ou mesmo linear. Esses tipos de processos se dão de maneira caótica, ramificada, em rede. Seu trânsito é inter cruzado e seu movimento é carregado de pluralidades. Salles (2009, p. 29) afirma “a impossibilidade de se determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo e o momento de seu ponto final. É um processo contínuo, em que regressões e progressão infinitas são inegáveis”.

Digo isso para deixar evidente que as oficinas estiveram interligadas ao espetáculo, mas que não partiram unicamente desse lugar, pois também estas advêm de uma rede de criação mais ampla, rede essa que fora tecida antes e depois da construção do próprio espetáculo.

A oficina de Dramaturgia para cenas curtas, por exemplo, que é ministrada por Abimaelson Santos e que reflete os modos pelos quais o espetáculo se estrutura dramaturgicamente, derivou tanto da experiência da escrita do texto do espetáculo *Sobre Azares Futuros* quanto das experiências vivenciadas anteriormente por ele que, desde 2007, realiza pesquisas artísticas no campo da dramaturgia e, neste caso,

para a composição do espetáculo, podemos afirmar que a sua principal referência foi o filme hispânico-argentino *Relatos Salvajes* (2014), justamente por ter como característica estética uma dramaturgia fragmentada que compila seis histórias em cenas curtas.

Já a oficina Criação de fotoperformances femininas, ministrada por mim, emergiu de forma um pouco diferente. O surgimento se deu a partir da articulação entre o espetáculo e a minha pesquisa de mestrado. Na realidade, posso dizer que seus traços já se delineavam antes mesmo desses acontecimentos, visto que, desde 2016, venho explorando, no campo da arte, questões referentes às mulheres.

As temáticas exploradas no espetáculo, tais como aborto, maternidade, violência doméstica, assédio, entre outras, já vinham sendo investigadas por mim em trabalhos anteriores. Quando optamos por construir o espetáculo e definimos que seria um monólogo e que eu estaria em cena, novamente essas questões ressurgiram, o que depois veio a influenciar sobre o recorte da minha pesquisa de mestrado, em que continuei investigando tais questões – processos de criação que levam ao amadurecimento de determinadas pesquisas e a criação de novos processos investigativos.

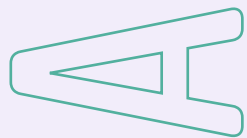


Qual sua imagem de maternidade?
Fotoperformance de Nathalia Mendes, São Luís-MA.

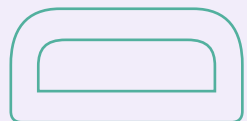
QUAL SUA IMAGEM
DE MATERNIDADE?
QUAL SUA IMAGEM
DE FEMININO?
QUAL SUA IMAGEM
DE CORPO NA CIDADE?



Portanto, a oficina não adveio dos procedimentos compreendidos ou até mesmo descobertos no decorrer do processo de criação do espetáculo, mas impulsionada pelas temáticas abordadas e pela necessidade de continuar falando sobre o quanto nós mulheres continuamos a sofrer violência, o quanto continuamos subjugadas por aquilo que fazemos ou deixamos de fazer, o quanto nossos corpos continuam violentados, muitas vezes por nossas famílias, nossos companheiros, pelo Estado etc.



O espetáculo e a pesquisa de mestrado se uniram me dando a possibilidade de criar uma oficina que dialogasse com outras mulheres, em que pudéssemos compartilhar experiências pessoais, subverter estereótipos criados e nos experimentar esteticamente. Para tanto, compus um programa performativo com três perguntas a serem respondidas imageticamente:



Qual sua imagem de maternidade?

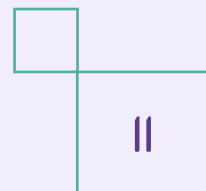
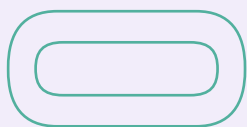
Qual sua imagem de feminino?

Qual sua imagem de corpo na cidade?

Cada participante da oficina foi convidada a criar três respostas imagéticas com seus corpos para essas perguntas. Para a composição, poderiam utilizar objetos que estão dentro de suas casas. O enquadramento tanto da própria criação quanto da foto deveria estar centralizado de barriga para cima ou como uma foto 3x4. Quando finalizadas as composições, deveriam buscar uma parede, de preferência neutra, posicionar o celular em sua direção e tirar uma foto de cada imagem criada. Caso tivesse alguém em casa, poderiam solicitar ajuda para o registro. Finalizado esse processo, as imagens foram compartilhadas e debatidas coletivamente.



Todo o pensamento que envolveu a elaboração da oficina Dramaturgia para cenas curtas e da oficina Criação de fotoperformances femininas foi atravessado pela perspectiva da ação cultural. Essa é compreendida como “qualquer ação no campo da cultura, capaz de interromper e desviar o fluxo cotidiano, [...] permitindo que linhas de fuga criem novos territórios, novas possibilidade de viver, de sentir e de habitar melhor o mundo” (SCHMIDT, 2011, p. 153).



Nesse sentido, visávamos possibilitar aos participantes de ambas as oficinas, caminhos e substratos para a criação e a (re)invenção estética, em que fosse possível explorar questões identitárias, relacionadas às memórias, às suas narrativas, identidades etc. Para que tal objetivo fosse devidamente alcançado, o primeiro aspecto que tivemos que levar em consideração foi o programa de atuação³ que perpassa esse tipo de ação.

De acordo com os pensamentos de Teixeira Coelho (2008), a ação cultural é um processo com início determinado, mas sem etapas e fins definidos. Esse tipo de ação dá ênfase ao processo e a seus agentes, portanto, não há um foco demasiado na produção de um objeto. Esse, por sua vez, “pode até resultar de todo o processo, mas não se pensou nele quando se deu início ao processo, e nisso está toda a diferença” (COELHO, 2008, p. 12-13), mas, caso venha a surgir, será preferivelmente chamado “objeto de invento, diferenciando-o do objeto que é produto”⁴ (ANDRÉ, 2011, p. 130).

NESTE CASO, O AGENTE APENAS DARIA INÍCIO A UM PROCESSO CUJO FIM ELE NÃO PREVÊ E NÃO CONTROLA NUMA PRÁTICA CUJAS ETAPAS TAMBÉM NÃO LHE SÃO MUITO CLARAS NO MOMENTO DA PARTIDA. NADA DE AUTORITARISMO, NADA DE DIRIGISMO, NADA DE PATERNALISMOS. [...] UM PROCESSO DE AÇÃO CULTURAL RESUME-SE NA CRIAÇÃO OU ORGANIZAÇÃO DAS CONDIÇÕES NECESSÁRIAS PARA QUE AS PESSOAS INVENTEM SEUS PRÓPRIOS FINS. (COELHO, 2008, P. 14)

Tendo em vista essas particularidades que permeiam e definem a ação cultural, fomos elaborando as oficinas a partir de um olhar e pensamento sensível, poroso, impreciso e flexível. Ao planejar, não queríamos estabelecer amarras que nos prendessem, que prendessem os participantes e acabassem nos levando a lugares óbvios, pois se tratavam de processos de criação **e vagar é fundamental**, até mesmo porque “a própria ideia de criação implica desenvolvimento, crescimento e vida; conseqüentemente, não há lugar para metas estabelecidas *a priori* e alcances mecânicos” (SALLES, 2009, p. 30).

Nesse sentido, as oficinas, desde suas formulações, foram entendidas como um lugar de/para experiências, um espaço onde se expõe ao risco, onde é preciso estar disponível para ser afetado e afetar. Coelho (2008, p. 18) afirma o quanto “é difícil optar pela ação, deixar que as pessoas inventem seus fins e o modo de chegar até eles. É preciso uma confiança no processo, uma disposição para pagar para ver, que não se tem todos os dias – que não temos todos os dias”.

³ Esse termo é utilizado por Teixeira Coelho em seu livro *O que é ação cultural?* (2008).

⁴ O objeto produto é resultado de um processo precisamente calculado, em que cada etapa definida precisa ser concretizada para que, dessa forma, seja alcançado o fim que fora desde o início estabelecido. Ou seja, é um processo de fabricação. Teixeira Coelho (2008) trabalha com a diferenciação entre o que é ação ou fabricação cultural.

Portanto, considero que a magia de um processo de criação está em não saber o que dele esperar, o que dele resultará, de se deixar ser surpreendida pelo inesperado, o que mostra a importância de vagar pelo não saber. Assim, em nenhum momento, imaginei, por exemplo, como seriam as imagens que receberia durante o processo de criação, uma vez que faz parte desta construção estética e pedagógica estarmos abertos para as possibilidades de que tudo nos aconteça e de que nada pode vir a acontecer. Esse cenário nos coloca em movimento no processo, nos torna mais atentos a ele, às pesquisas que derivam das investigações, fazendo com que o aprofundamento estético aconteça de modo gradativo e pedagógico para todos os envolvidos.

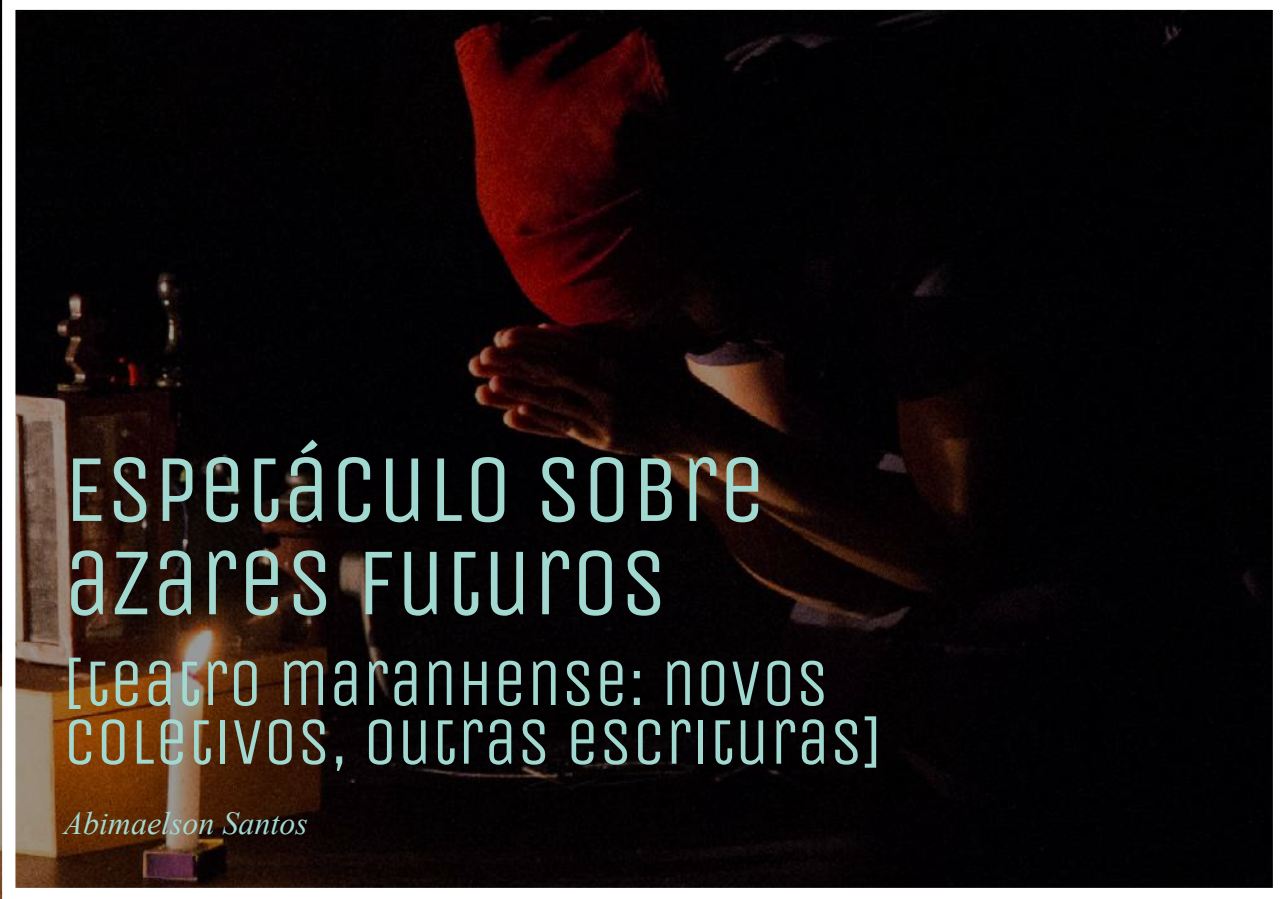
Referências

COELHO, Teixeira. *O que é ação cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

MIGLIORIN, Cezar. *O que é um coletivo*. Teia – 2002/2012. 1ed. Belo Horizonte: Teia, v.1, p. 307-316, 2012.

SALLES, Cecília. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Fapesp, Annablume, 2009.

SCHMIDT, Suzanna. *A ação cultural e a dimensão criadora*. *Urdimento*, n. 17, p. 151-156, 2011.



ESPECTÁCULO SOBRE AZARES FUTUROS

[teatro maranhense: novos
coletivos, outras escrituras]

Abimaelson Santos

A produção teatral maranhense, sem dúvidas, cresceu de forma significativa no começo do século XXI e possibilitou à cena local um apuramento estético e de pesquisa que reverbera positivamente nas produções artísticas do estado. Essa virada de produtividade, que também foi conceitual, tem alavancado grupos e artistas do estado, de modo a gerar oportunidades ímpares de inserção dos seus trabalhos em outros centros culturais do país, como o que ocorreu nas últimas décadas, por exemplo, com os espetáculos *As três Fiandeiras*, *Palita no Trapézio*, *As cores de Frida*, *O Miolo da Estória* e *Pai e Filho*, respectivamente, do Grupo Xama Teatro, Grupo Miramundo, do Núcleo Atmosfera, da Cia. Santa Ignorância e da Pequena Companhia de Teatro, que a partir de editais públicos do governo federal e da esfera privada puderam circular com seus trabalhos pelo Brasil. Além disso, juntam-se também a esses coletivos as diversas ações formativas do Grupo Cena Aberta pelos interiores do estado e suas participações em festivais espalhados pela federação.

É importante registrar que um dos principais fatores para o crescimento das produções teatrais no estado foi o surgimento de diversos coletivos que, diante de um cenário caótico de falta de políticas públicas efetivas para as artes cênicas, assumiram o papel dos governos estaduais e municipais e colocaram o estado num lugar de pulsação estética, com diversas produções e circulações independentes nos teatros, nas ruas, nas praças, nos bairros e em eventos culturais, o que fez com que o Maranhão e, sobretudo, São Luís, tivesse uma constante produção teatral nos últimos anos, mesmo diante de uma realidade tão desfavorável quanto a das políticas públicas estaduais e municipais (SANTOS, 2013).

Outros fatores, para além do incessante desejo de pesquisa dos profissionais da cena, também ajudaram e ainda ajudam na manutenção desse cenário, posso citar alguns: i) a criação do Curso de Teatro Licenciatura, em 2004, que em curto prazo colocou no mercado de trabalho artistas e professores de teatro com um grau de qualidade satisfatório, fazendo surgir diversos coletivos, novas pesquisas na área das artes cênicas e novos espetáculos no começo da primeira década dos anos 2000, aquecendo o mercado local; ii) as ações de incentivo do Sesc no Maranhão que ajudam a fomentar a manutenção de espetáculos, de grupos e de coletivos que fazem parte das suas programações culturais e que, desta forma, podem dar continuidade financeira aos seus trabalhos e, ainda, pleitear as experiências de circulação que o Sesc oferece; iii) os editais de incentivo à produção local do Centro Cultural Vale Maranhão (CCVM) que, mesmo sendo uma instituição recente no estado, tem se protagonizado por fomentar novas produções estéticas, isso, ainda que de modo gradual, tem reverberado no cenário local das artes cênicas.

SÃO CINQUENTA MINUTOS
DE NARRATIVAS POLÍTICAS
E POÉTICAS, SINGELAS,
DOLOROSAS E ALEGRES,
SOBRE MODOS DE SER
MULHER NO MUNDO.

Em meio a este contexto de novas produções, alguns coletivos de teatro assumiram a estética do teatro contemporâneo, bem como as questões relacionadas à pós-modernidade, para pautar seus pensamentos e suas produções artísticas, seja por meio de seus espetáculos ou por eventos culturais, buscando debater qualitativamente sobre processos de subjetivação e criação estética no século XXI. Entre estes coletivos se encontram o Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho, a Cia. Petit Mort, o Drao-Teatro da (IN)Constância e a Budejar Criações Artísticas, para citar apenas alguns.

Dessa forma e observando a produção desses agrupamentos, compreendo que, ao assumir a ideia de pós-modernidade na construção artística, **esses coletivos começam a sinalizar para um posicionamento político por meio da estética**, que se relaciona diretamente com as transformações societárias que ocorreram no mundo nos últimos cinquenta anos. Assim, para além de postulações teóricas, as obras se tornam um ato de manifestação social por meio dos afazeres estéticos e fazem com que a obra artística em si se torne um manifesto político frente aos seus públicos, e isso tem sido muito instigante para o cenário local.

O espetáculo *Sobre Azares Futuros*, da Budejar Criações Artísticas, sem dúvidas, se apresenta como uma dessas obras que tem propostas discursivas cortantes, mexendo nas urgências do agora e que, ao olhar para as diversas violências urbanas, observa nas mulheres as figuras sociais que estão entre as que mais sofrem e resistem a essa absurda condição do existir, o que é a violência.

O espetáculo é composto de um prólogo, quatro cenas e uma atriz: são cinquenta minutos de narrativas políticas e poéticas, singelas, dolorosas e alegres, sobre modos de ser mulher no mundo, sobre as lutas diárias do universo feminino, sobre como os azares futuros e os do passado tangenciam as formas de ser mulher no presente e em pauta: os assédios, o aborto, a maternidade e o direito sobre o corpo, são essas as questões debatidas em cena, no corpo e nas marcas da atriz.

Composto por uma estrutura dramaturgica fragmentada, com cenas independentes e **com uma estética que propõe cortes secos, picos de alegria, mas sem finais felizes**, o espetáculo gera um fio de tensão entre encenação e espectadores, questiona, indaga e propõe cenas reflexivas sobre o feminino e as relações de poder no cotidiano da mulher. Para tanto, foi necessário um processo de criação com duração de um ano e três meses de pesquisa que teve intenso trabalho de composições dramaturgicas, físicas, imagéticas, espaciais e que, ainda, por meio de

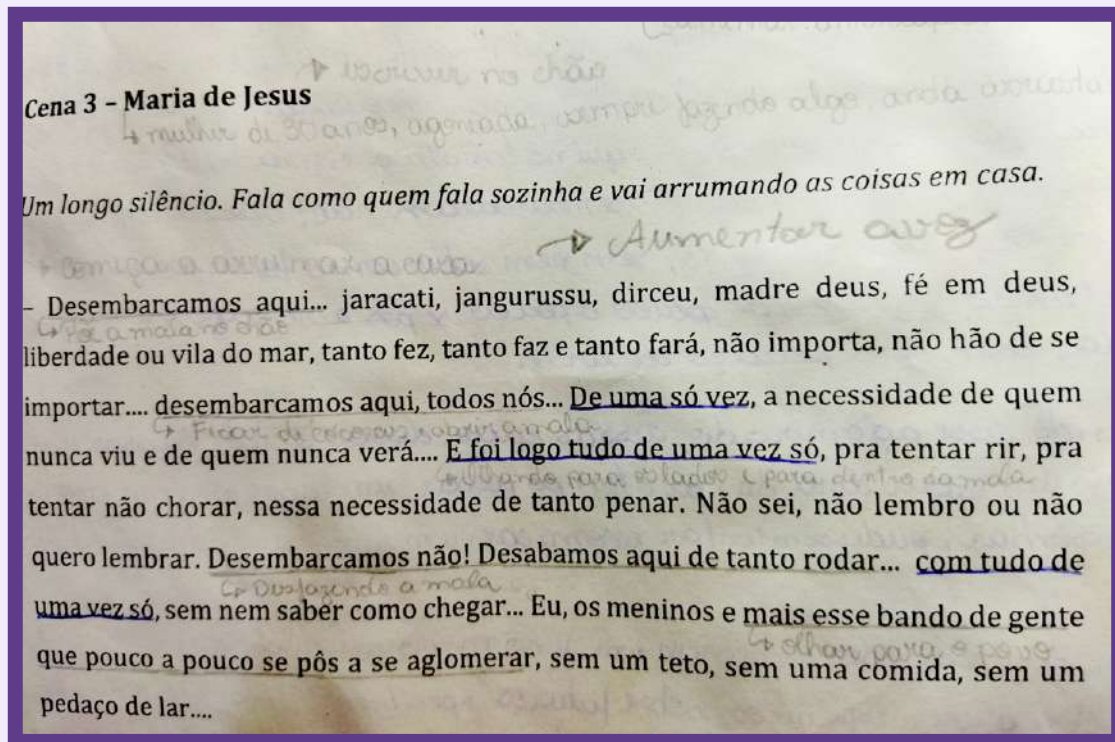
pequenos objetos usados e ressignificados em cena, alavancou a proposta geral de uma encenação marcadamente centrada na presença de cena, energia e atuação da atriz.

O teatro contemporâneo se, por um lado, expõe uma potência poética no campo do processo de criação, que seria a hibridização com outras linguagens artísticas e a transformação de outros códigos linguísticos em ações estéticas, por outro lado, em alguma medida, expõe uma crise no campo das interpretações em que, muito por conta da aceleração dos processos de criação e do desejo imediato de se chegar logo a um produto, se percebe espetáculos cada vez menos aprofundados tecnicamente nesse quesito, promovendo uma profusão de propostas de *autointerpretação* que, muitas das vezes, deixam a desejar em suas execuções. Em resumo, são propostas muito bem elaboradas e conceituadas, mas que quando postas em cena não conseguem dar conta da dimensão estética das temáticas abordadas, e essa disfunção entre forma e conteúdo em partes perpassa pelo campo da interpretação.

Dito isso, considero que no processo de criação do espetáculo *Sobre Azares Futuros* uma das preocupações mais latentes era exatamente esta: que a potência da temática fosse colocada em cena por meio de um trabalho de interpretação e de presença cênica aprofundado, de modo a encontrar um equilíbrio entre as técnicas de interpretação e os discursos apresentados ao público.

Para que isso pudesse acontecer, foi necessário num primeiro momento não pensar em nenhuma técnica específica para a composição das personagens, assim, os laboratórios de criação, em que a improvisação teatral esteve bastante presente, foram fundamentais para as formalizações estéticas do trabalho, pois, ao definirmos que trabalharíamos com cenas autônomas entre si e interligadas pela temática das violências contra a mulher, também tomamos a decisão de que cada cena seria construída a partir de suas especificidades físicas/corpóreas e, ainda, que deveria emanar das próprias cenas as escolhas necessárias para a interpretação teatral, respeitando as especificidades de cada cena criada e de como cada discurso deveria urgir na encenação.

Nesse sentido, não ficamos presos a um único campo poético de interpretação. Isso fez com que o espetáculo também se desprendesse de uma poética específica para encenação de modo geral, fazendo com que nós flutuássemos entre o dramático, o lírico e o épico, de modo que essas poéticas também flutuassem conosco dentro das próprias cenas que estavam sendo criadas. A flutuação desses modos operativos do



Anotações no processo de criação do espetáculo *Sobre Azares Futuros*, São Luís (MA).
Foto de Abimaelson Santos.

fazer, conjugada a laboratórios de improvisação para a criação de corpo, espaço, luz e figurino, nos permitiu uma certa liberdade para realizar sobreposições poéticas na mesma cena e, muitas vezes, fazendo com que a atriz passasse de um estado completamente dramático e catártico para uma narrativa épica/jornalista e de cunho objetivo em uma fração de tempo muito pequena, gerando picos e entrepicos de interpretação que são mediados por narrativas líricas e épicas.

A falta de uma técnica aparente ou única fez com que, durante o processo de criação, houvesse um aprofundamento estético de pesquisa dessas três principais poéticas da encenação – drama, épico e lírico –, fazendo-se necessário que todas as sensações, gestos, imagens, deslocamentos em cena e silêncios criados no decorrer do espetáculo fossem mapeados para que a atriz pudesse ter minimamente uma base e um domínio sobre sua própria criação. Assim, ao final de cada laboratório, era necessário que a atriz anotasse em seu texto impresso, em seu material de trabalho, todos os pontos de potência criados no decorrer das horas de trabalho laboratorial, para que durante os dias subsequentes essas anotações fossem resgatadas e retrabalhadas em cena.

Para que isso pudesse ter uma eficácia objetiva no trabalho, foi necessário dispensarmos, durante o percurso, por exemplo, a ideia de diário de bordo para a atriz e assumirmos que as anotações referentes ao processo se dariam apenas no próprio texto impresso no qual ela trabalhava, de modo que essas anotações no texto não deviam ser marcações cênicas absolutas, mas as principais indicações das sensações físicas, dos tipos de respiração, o registro das imagens corporais que eram criadas no laboratórios, além de indicar também quais tons de voz eram usados naqueles momentos marcados no texto e quais seus alcances no espaço físico.

Foi uma produção marcada pela ideia de que o menos, o menor, poderia ser mais, poderia ser amplo, perpassando por um campo do precário como potência de criação. Nesse sentido, não nos era necessário um complexo diário de bordo no qual registrássemos todos os passos e sensações da criação, ao contrário, os devaneios, as abstrações, o encontro com o acaso, dentre outras questões secundárias, eram livremente debatidas após os laboratórios, mas o registro escrito, físico e intelectual da criação deveria ser o mais objetivo possível, o mais enxuto possível para que, a partir desses microrregistros espalhados no texto impresso, tivéssemos condições de ampliar suas potências em forma de corpo, de imagem, de som e de objeto.

Para tanto, nos era importante invertemos a lógica da criação dando mais autonomia para a atriz e suas sensações do que espaço para uma voz definitiva vinda da direção teatral, a fim de que isso gerasse um equilíbrio de criação entre as partes. Assim, primamos por menos diários de bordas e por mais bordas pelos diários.

[...] Já algum tempo, com efeito, aqui e ali, por um gesto e por motivos profundamente necessários, dos quais seria mais fácil denunciar a degradação do que desvendar a origem, diz-se “linguagem” por ação, movimento, pensamento, reflexão, consciência, experiência, afetividade etc. Há, agora, a tendência a designar por “escritura” tudo isso e mais alguma coisa: não apenas os gestos físicos da inscrição literal, pictográfica ou ideográfica, mas também a totalidade do que a possibilita; e a seguir, além da face significante, até mesmo a face significada; e, a partir daí, tudo o que pode dar lugar a uma inscrição em geral, literal ou não, e mesmo que o que ela distribui no espaço não pertença à ordem da voz: cinematografia, coreografia, sem dúvida, são também “escritura” pictural, musical, estrutural etc. (DERRIDA, 2008, p. 10-11)

As bordas dos diários, portanto, eram criadas como em um processo muito mais ligado à ideia de escritura que, necessariamente, a ideia de linguagem. As coisas iam se inscrevendo na criação de modo estético, sem que isso de maneira determinista fosse linkado de imediato a um campo de linguagem. Havia mais preocupação, *a priori*, num campo de criação de significantes do que a geração imediata de significados. Os significados estéticos, portanto, foram criando *corpus* no decorrer das diversas materialidades experimentadas e das diversas marcações que foram surgindo durante o processo e registradas no texto impresso de trabalho da atriz.

Lembro que o prólogo do espetáculo, por exemplo, fora criado a partir de um laboratório investigativo sobre corpo/energia em plano baixo. Fizemos um trabalho corporal todo focado em movimentações no solo e em plano baixo, para entendermos o que daqueles significantes que estavam sendo experimentados poderiam ser aproveitados no futuro, para a criação de possíveis significados no decorrer das cenas já existentes.

Cabe destacar que naquele momento do processo e diante daquele laboratório específico de investigação no solo, nem passava por nossas cabeças, por nossos planejamentos, ter um prólogo para o espetáculo. Não havíamos até então, em nenhum momento, cogitado a possibilidade de termos um prólogo ou algo parecido e este, por sua vez, surgiu desse não lugar, desse não desejo aparente, que só fora possível de ser concretizado diante do próprio laboratório de criação e das escrituras criadas pela atriz no seu texto impresso de trabalho.

O laboratório consistia basicamente no seguinte procedimento operativo: a atriz deveria explorar diversas movimentações no solo em plano baixo e, ao passo que se locomovia pelo espaço, deveria escrever no chão com giz branco verbos aleatórios da sua escolha que, para ela, remetessem ao universo feminino de modo geral.

A escrita dos verbos, no entanto, não deveria respeitar nenhuma ordem racional aparente, e a atriz deveria, dentro das suas limitações e das suas potencialidades, não repetir muitas vezes o mesmo verbo, para que foneticamente o exercício não ficasse repetitivo, pois, ao passo que algum elemento do laboratório se tornasse repetitivo em demasia, corríamos o risco de essa repetição automatizar os significantes e de imediato torná-los significados tanto para a atriz quanto para o diretor. Era preciso, portanto, improvisar sem objetivo final, bastava que ela escrevesse livremente esses verbos no chão, sem objetivo nenhum aparente.

DESSE MODO E PARA POSSÍVEIS INTERSEÇÕES METODOLÓGICAS E CONCEITUAIS, CONSIDERAMOS QUE O TODO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO FOI PAUTADO NA IDEIA DE PEDAGOGIA DA CENA, CONCEITO CARACTERÍSTICO DOS NOVOS COLETIVOS DE TEATRO, QUE BUSCAM DE MANEIRA LABORATORIAL APROFUNDAR AS PESQUISAS ORIUNDAS DA ENCENAÇÃO, MAPEANDO E FORMALIZANDO OS SABERES ESTÉTICOS QUE O PROCESSO DE CRIAÇÃO OFERECE. ASSIM, ENQUANTO INVESTIGAM SOBRE ALGO, SOBRE ALGUM ELEMENTO TÉCNICO DE CENA, TAMBÉM REAPRENDEM E APROFUNDAM OS SABERES QUE JÁ CONHECEM, APRENDEM JUNTOS SOBRE ALGO QUE NÃO SABEM, MAS, SOBRETUDO, SOBRE ALGO QUE JÁ SABEM E ISSO REVELA UMA INSTIGANTE POTÊNCIA PARA A CRIAÇÃO. (FERNANDES, 2010)

Dito isso e diante das crescentes investigações estéticas na cena teatral maranhense, considero que *Sobre Azares Futuros*, bem como a Budejar Criações Artísticas, chegam para somar de modo qualitativo a este cenário cultural, que nos últimos anos tem se mostrado tão potente e que, apesar das pouquíssimas ações de fomento e de incentivo dos governos estaduais e municipais, tem conseguido sobreviver de modo satisfatório, além de vir sendo alimentado por essas produções independentes e pelo desejo incessante dos artistas de colocarem seus discursos nas salas de ensaio, nas ruas, nos palcos, nos bairros, nas cidades, nos estados, no mundo.

Referências

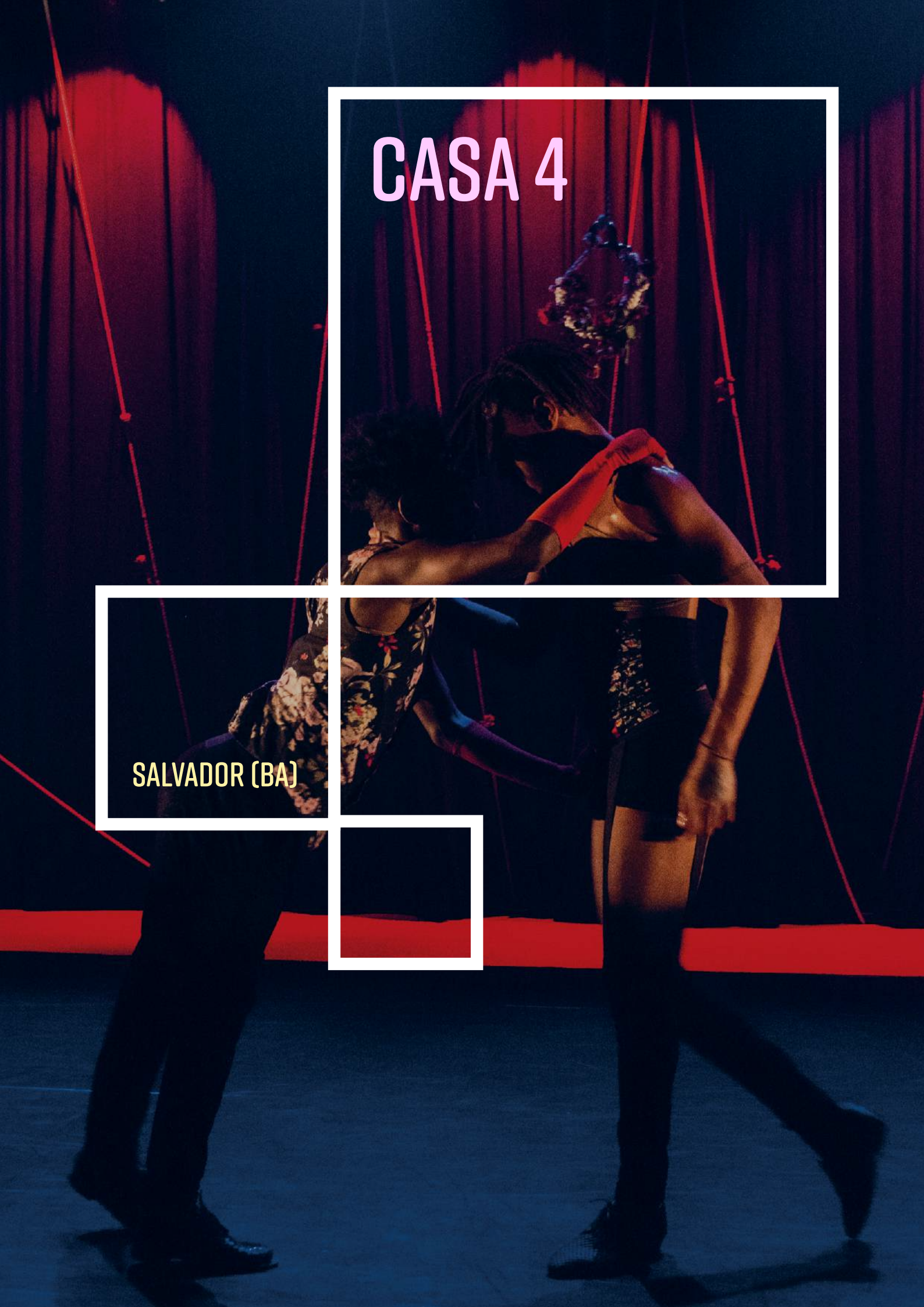
DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SANTOS, Abimaelson. *Transgressões Estéticas e Pedagogia do Teatro: o Maranhão no século XXI*. São Luís: EDUFMA, 2013.

CASA 4

SALVADOR (BA)





ESTRATÉGIAS DE SOBREVIVÊNCIA DO COLETIVO CASA 4

UMA CASA A DESABA(FA)R

GUILHERME FRAGA

Falar de sobrevivência me faz pensar na morte. Poderia tratar da morte de um grupo que opta por encerrar seu ciclo criativo, a morte de espetáculos que deixam de ser realizados, a morte enquanto fim de uma energia ou mesmo de uma necessidade que ainda mantinha vivo um coletivo. Morte de artistas em um país que constantemente os desvaloriza e ignora, um país racista e LGBTfóbico que mata parte de sua população por causa da sua sexualidade e/ou da sua cor. Morte como sinônimo de fim.

Mas nas artes, na dança, será que a morte implica apenas desaparecimento da matéria? O que dizer a respeito das memórias e sensações provocadas pelo fruir, pelo experimentar, pelo criar? Para onde vai tudo aquilo que alguns julgam inútil e a outros faz arrepiar? As ideias, as trocas, as tensões... Está tudo aí. A morte vai, a experiência fica.

Este texto é o prelúdio do fim. Em vida, a morte é a única certeza. E nós estamos morrendo.

Estamos no momento de uma cisão, um recomeço. Uma nova etapa para um coletivo independente que se manteve unido por quatro anos e alguns meses pela potência que era estar junto. Um grupo que começou com quatro, virou cinco, seis... E que sempre teve parceiros para apoiar o desenvolvimento de suas criações sem fomento público ou privado.

Começamos numa mesa de bar. De lá fomos para a sala de casa. Casa 4.

Da sala passamos pela porta, escada, hall, corredor, passarela de desfile, passeio público, quartel e pedra portuguesa. Até chegarmos no palco. Ah, o palco... Salvador, Belo Horizonte, Manaus, Recife, São Paulo... São Paulo de novo, Salvador de novo. Um coletivo independente cheio de determinação. Um grupo que queria fazer, que queria transmitir sua mensagem de empatia e amor para com a população LGBTQIA+. Artistas da dança que decidiram futucar suas histórias com as danças de salão em prol de um mundo mais respeitoso.

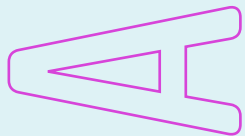
“A gente só queria dançar.”

Sobrevivemos. Primeiramente porque cada um de nós tinha o suficiente para se manter. Sobrevivemos porque nossa união era mais forte do que as dificuldades – falta de estrutura, de sala de ensaio, de grana, só pra citar alguns pontos. Sobrevivemos porque encontramos profissionais no caminho que toparam trabalhar com a gente sem receber por isso. Sobrevivemos porque alguns curadores enxergaram a potência do nosso trabalho e decidiram nos incluir nas programações de seus festivais. Sobrevivemos porque as tensões internas eram passíveis de resolução, não ultrapassaram a linha do desrespeito e disparavam moveres.

Sobrevivemos porque, de algum modo, somos privilegiados. Porque durante a circulação de *Salão* – em uma época que quase nenhum grupo estava em circulação – nossa união foi fortalecida e ninguém soltou a mão de ninguém. Sobrevivemos porque, entre pontes aéreas e perdas de avião, encontramos estímulo para uma nova criação. Um baile. O nosso baile!

Onde a gente possa existir.

Sobrevivemos porque tivemos hiatos. Após a estreia, a aprovação em um festival no ano seguinte nos reuniu novamente e ainda trouxe um novo morador para a nossa Casa, responsável por sacudir aquilo que para nós parecia correto. Após *Me Brega!*, em junho de 2019, outro hiato motivado pelo combo intercâmbio, cirurgia e ausência de convites para novas



apresentações. Em março de 2020, uma nova temporada e um terceiro (não sei bem precisar se foi terceiro) hiato. Pandêmico. E nossa última ação, fisicamente juntos, pré-isolamento, foi levar ao público nosso sonhado baile em noite de casa lotada. Experiência inesquecível. Gratidão maior não há.

Sobrevivemos, pois fizemos vaquinhas para levantar algum (pouco) dinheiro para criar nossos dois espetáculos e as amigas deram aquela força. Porque um dos nossos ofereceu seu iPhone para fazermos uma rifa e só assim conseguimos dinheiro para comprar as passagens para dançar em Manaus (mais uma vez as amigas vieram com tudo). Lá no Teatro Amazonas nos apresentamos em noite de casa cheia, além de ter na plateia diversos curadores do Sesc. Recebemos no ano seguinte um convite para integrar o processo de curadoria do Palco Giratório 2020, o que poderia garantir para nós mais um tempo de sobrevivência.

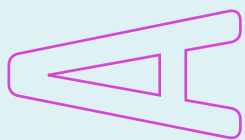
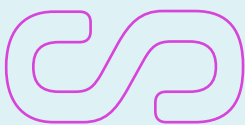
Com a pandemia, os projetos todos desandaram. A sobrevivência pessoal falou mais alto. Saúde em primeiro lugar. Medo. Isolamento. Álcool em gel. Os integrantes empregados, ao menos, tinham como se manter. Os integrantes sem emprego tiveram que se virar. E o Casa 4 sofreu um novo hiato.

Alguns moradores se mobilizaram para que o grupo produzisse. Tentativas em vão. Nem espetáculo on-line de Dia dos Namorados, nem partes do corpo em experimentos caseiros de videodança. Nem estudo de textos sobre assuntos de nosso interesse. A união faz a força. A união virtual... É diferente. Para o Casa 4 não funcionou. E segue não funcionando.

Sobrevivemos porque o Sesc convidou o coletivo para integrar a programação do #SescEmCasa. E, posteriormente, para compor a programação do Plataforma Cena. Tivemos que nos organizar para dar conta das demandas. Mas a tal da reunião on-line...

Sobrevivemos porque aprovamos nosso primeiro projeto fomentado por edital: Lei Aldir Blanc Bahia. Premiados tanto no edital da Prefeitura quanto no edital do estado. Desenvolvemos um intercâmbio com grupos de valsa de Salvador. Produzimos videodanças. Mas esse tal de on-line...

Sobrevivemos porque um dos integrantes manteve viva as redes sociais do grupo durante muito tempo e se fazer presente no *insta*



SOBREVIVEMOS PORQUE O CASA 4 É COMPOSTO POR SEIS ARTISTAS DA DANÇA COMPLETAMENTE DIFERENTES.

aparenta sobrevivência, desperta interesse. Sobrevivemos porque no dia 6 de setembro de 2021 tínhamos 2.189 seguidores e isso, atualmente, parece ser muito importante. Ao menos é critério para integrar a programação da Virada Cultural de São Paulo. Sobrevivemos porque este mesmo integrante tirou um bom tempo da sua vida para criar e mandar material para todos os festivais de dança que ele encontrou pelo caminho. E mesmo sem saber produzir, aprendeu fazendo-errando, errando-fazendo.

Sobrevivemos porque um dos integrantes criou sua escola de dança, o que nos garantiu um lugar para ensaiar aos sábados. Era só chegar. Zero preocupações com divisão de espaço com outros grupos e/ou agendamentos. Mas também sobrevivemos porque diversos espaços abriram suas portas para nós: Xisto, Escola de Dança da UFBA e da Funceb, Teatro Castro Alves, Cabrueira, Teatro do Liceu, Escola Contemporânea de Dança. Sobrevivemos porque fizemos umas quatro temporadas custeadas por nós, arriscando lucros – sonho meu, sonho meu – com a venda de ingressos.

Sobrevivemos porque o Casa 4 é composto por seis artistas da dança completamente diferentes: uma bicha branca do Sudeste; uma bicha preta carioca-baiana; uma bicha parda do Cabula; uma bicha branca quadrilheira da Lapinha; uma bicha branca de Cajazeiras e uma bicha preta baiana criada no Espírito Santo. Sobrevivemos porque entendemos que só dava pra circular se fôssemos cinco, considerando o orçamento limitado dos festivais. Mas uma delas partiu para o intercâmbio: *it's a match*.

Sobrevivemos porque sempre celebrávamos o aniversário de algum morador com um bolinho no ensaio. Porque não recusamos convite de

apresentar mesmo quando o investimento saía do nosso bolso. E até videoclipe em que nós não aparecemos a gente gravou! Sobrevivemos porque voltamos perplexos de um dia de encontro e ficamos, até sabe deus que hora, acordados discutindo as implicações de certas situações.

E o que dizer das tensões entre mim e a direção? Daquilo que para uns parece óbvio e para outros exatamente o oposto? E a dificuldade que é reunir todo mundo para decidirmos as coisas visto que somos um coletivo? Na coletividade. Coletivamente. Sobrevivemos na tentativa.

Sobrevivemos porque uma de nós trabalhava aos finais de semana de madrugada no bar de uma casa de show. Porque uma de nós é professora na educação básica, 40 horas semanais e ainda faz uma segunda graduação. Porque uma de nós se mobiliza em prol da dança de salão nas mais diversas perspectivas: sala de aula, baile, acadêmica, youtuber... Porque uma de nós teve seu contrato de bailarina encerrado e começou a empreender como revendedora Mary Kay. Porque uma de nós teve seu contrato de professora encerrado e foi fazer show com uma influencer famosa (a convite da empreendedora: gratidão!), além de coreografar e dar aulas aqui e ali. Porque uma de nós foi fazer intercâmbio e quando voltou teve a venda de churrasquinho com o pai como principal fonte de renda.

Eu poderia continuar essa prosa por páginas e mais páginas. Muita história para contar nesses quatro anos de trajetória. A meu ver, são essas particularidades que estruturaram o Casa 4 e garantiram ao grupo longevidade.

Trata-se de um coletivo. Exponho a perspectiva de um, até então, sobrevivente. De outro cômodo, o ponto de vista é diferente. Como se cada um de nós fosse um cômodo e a coisa só se faz Casa a partir do encontro, do agrupamento desses cômodos. Um emaranhado, como bem pontuou meu amigo Jônatas. Um babado que ajudei a construir e que por bastante tempo fez sentido estar junto.

SOBRE (MEU) VIVER EM CASA

Jônatas Raine

Sobre viver... Disso o Casa 4 entende. Lá se vão exatos quatro anos e três meses de resistência e sobrevivência no cenário da dança baiana, buscando incentivo aqui, apoio ali, vaquinha acolá, e por aí vai. Foram tantos os caminhos que escolhemos e construímos para nos mantermos vivos. E hoje, como é estar vivo? Como estamos após todo esse processo?

A história desse coletivo começa de maneira despretensiosa, informal, num encontro casual de quatro bichas residentes de Salvador. Entre conhecidos e amigos, nós falamos e ouvimos, pensamos juntos, falamos mais e experimentamos, trocamos, dançamos e fomos estreitando os laços que iriam compor o emaranhado que é o Casa 4. Nascido e pensado na sala do apartamento de um dos integrantes, nós começamos um processo de experimentação que serviu para que os corpos se familiarizassem. E foi acontecendo, os primeiros duos foram nascendo, ideias de cenas para nosso primeiro espetáculo ainda sem nome já começavam a tomar forma.

Salão nasce desse encontro e sobrevive, também, graças ao distanciamento entre um encontro e outro. Nossa relação acontecia, desenvolvia-se e era alimentada ali naquelas três ou quatro horas de ensaio. Fora dos espaços de ensaio tínhamos poucos momentos de interação. A força das dores que nos uniu também fez vir à tona a vontade de não mais se calar e não deixar que o silêncio fosse uma resposta possível. Eram “várias queixas”. Ainda mais tensões e problematizações. Mexemos em muita coisa, dores, desafetos, inseguranças... E, preparados ou não, tivemos que lidar com tudo o que ia surgindo. Esse espetáculo é sobre isso! Sobre vivências individuais que possibilitaram a sobrevivência de um coletivo.

Enquanto bicha preta, aproveito para contextualizar este relato como uma *escrevivência* – termo proposto pela linguista e escritora negra Conceição Evaristo. No momento em que somos evocados à partilha de nossas vivências íntimas, buscando traduzir em palavras como passamos por elas... Cada um de nós. Nesse texto, falo de mim ao falar do Casa 4, falo das minhas impressões no Casa 4 e das vivências construídas de forma particular nesse período em que estivemos juntos antes do fim.

SALÃO: ARTE, RESISTÊNCIA E SALTO ALTO

ALISSON GEORGE

Foi a partir de vivências pessoais que surgiu em um grupo de jovens gays de Salvador o desejo de dançar. Foi somando os incômodos de cada um deles, na vida e nos espaços de dança de salão, que surgiu o desejo de gritar. Mas gritar o quê? Para quem? Onde? Em meio a tantas formas de comunicar, por que não fazer da forma que eles mais dominam? Dançando.

Assim, surgiu em 2017, em Salvador, na Bahia, o Casa 4, um coletivo que hoje é formado por seis artistas com experiências em danças de salão, cujo desejo ia além de levar aos palcos apenas as coreografias – que, cá entre nós, por si só já eram babado!

Mas nem tudo foram flores nesse jardim. Até florescer, o coletivo passou, e ainda passa, por muitos percalços. Foi subindo muitas ladeiras de paralelepípedo, sem descer do salto alto, que Alisson George, Guilherme Fraga, Jônatas Raine, Leandro de Oliveira, Marcelo Galvão e Ruan Wills chegaram a espaços antes tão sonhados.

Falando assim até parece música baiana, daquelas que chegam aos ouvidos e já te consomem e te fazem balançar, mas não foi esse o caminho que o Casa 4 percorreu. Por bailes e trabalhos em Salvador, cada integrante sentiu na pele os impactos dos tradicionalismos da dança.

Assim, buscaram entender, a partir dos seus “corpos viados, afeminados, fechativos, brutos e mais um bocado de coisa”, como fazem questão de ressaltar, os conceitos e pré-conceitos estabelecidos séculos antes por sabe-se lá quem. Fato é que tudo isso transformou as danças de salão em ambientes vistos apenas para formatos masculino-feminino, ou mesmo condutor-conduzido, o que não fazia sentido algum para quem apenas queria dançar.

E foi juntando palavras, piadas, preconceitos e microviolências de cada integrante, que o grupo concebeu *Salão*. Muito mais que um show no palco, o espetáculo é um protesto, um grito, uma forma de desconstruir o que, no decorrer dos anos, foi ensinado e imposto para cada um deles como a única forma de fazer o que eles mais queriam, mas que os incomodavam.

Salão invade – com o pé na porta – o cenário dos espetáculos como uma forma de abordar e desconstruir as tradicionalidades desses espaços. Para defini-lo, o Casa 4 diz: amor, breguice e viadagem conduzem o “dois pra lá, dois pra cá” de *Salão*. Em cena, busca-se repensar os estereótipos de gênero que tradicionalmente envolvem as danças de salão e excluem outras possibilidades de dançar a dois.

Mas até alcançarem os quase dois mil espectadores nas 14 apresentações de *Salão* por cinco estados brasileiros, além dos muitos que assistiram on-line, o Casa 4 precisou usar a criatividade e, algumas vezes, contar com a amizade para se manter de pé.

Isso porque, mesmo com todo o reconhecimento nesses quatro anos de estrada, o grupo ainda é independente. Assim, o coletivo tem se virado como pode para suprir as suas necessidades. Buscando editais para apoios financeiros, o Casa 4 se divide em partes em que, além de rebolar muito, os integrantes partilham funções para conquistar novos espaços.

Salão é um exemplo do esforço feito pelo grupo para alcançar novos públicos. Exemplo disso é que, ao serem aprovados para o festival Mova-se, em Manaus, no Amazonas, o grupo contou com o apoio de amigos e familiares para custear passagens e levar o espetáculo para a terra manauara.

Mesmo sem um espaço fixo para ensaio, o grupo encontra alguns lugares – muitas vezes menores do que os palcos – para os ensaios. Da sala da casa até o hall do prédio, os números de *Salão* são adaptados e repassados para que tudo dê certo. O resultado é que, entre teatros e palcos improvisados, o Casa 4 leva para cena os seus diálogos dançados e levanta discussões por onde passam, objetivo principal do grupo.

Mesmo com todos os impasses, o coletivo estreou, em 2019, o espetáculo *Me Brega, Baile!*, em que leva para os palcos o clima dos bailes de forró, bolero, samba, tango, entre outros. Ainda propondo discussões sobre danças de salão e gênero, a atmosfera romântica desse espetáculo somado às luzes, trilha sonora e diálogos, transportam os espectadores para um ambiente lúdico, mas tão real quanto as experiências de vida dos artistas.

SOBRE ENTRAR NESSA CASA DE 4

RUAN WILLIS

Assisti ao coletivo Casa 4 pela primeira vez com o espetáculo *Salão*. Foi aquele mix de choros e risadas com esse espetáculo que é tão diverso em potência, já que trazem para cena suas verdades com a dança, suas micro e macroviolências vividas nesses espaços heteronormativos e constrangedores para corpos viados que só querem dançar e ter o direito de viver sua dança com quem quiser e como quiser, e que, inclusive, com outros corpos viados, trazem close, glitter e purpurina. Tudo isso construindo espaços e atmosferas que nos fazem viver algumas diferentes experiências, fazendo com que *Salão* seja esse mix de emoções pessoais.

Meses depois de me deparar com essa delícia de trabalho como espectador, fui convidado pra fazer a substituição de um dos integrantes do grupo. Participei de um processo seletivo para entrar nessa casa e foi rápido, pois tinham pressa para uma apresentação já marcada para uns trinta dias depois, ou seja, liga o 7, 8 e vai!

Peguei o espetáculo com certa agilidade e lá fomos nós pra cena. Dessa vez, eu estaria dentro da casa e, com eles, dividiria minhas experiências, glitter e purpurina para uma plateia cheia, assim como no dia em que assisti a essa casa em cena. A estreia foi linda, tudo aconteceu como o planejado e, quando menos me dou conta, já estava ali pós-estreia, como convidado, fazendo parte daquela casa, que até então só conhecia a varanda, mas que não demoraria muito para começarmos as viagens e apresentações por alguns estados do Brasil, fazendo com que conhecesse cada cômodo dela.

E foi de ensaio em ensaio, viagem em viagem, saindo do banheiro pra cozinha, da varanda pro quarto, da copa para a área de serviço que fui vivendo, conhecendo e fazendo parte dessa Casa 4. Nesse processo de conhecer a fundo os cômodos, fui conseguindo me perceber nesse espaço e notar que alguns cômodos não faziam conexão com meu corpo. Talvez eu tivesse acostumado a viver por muito tempo em cômodos distintos do que ali via e, ao perceber e me colocar nesses novos cômodos, pude sentir que muitos deles realmente eram completamente diferentes de mim, inclusive o tipo de cômodo que queria ter/ser.

As conversas eram inúmeras e aos poucos fui criando meu cômodo, contaminando outros cômodos e/ou apenas convergindo com os já estabelecidos naquela planta de 4. Com o tempo, essa planta se modificou e, comigo nessa casa, fui percebendo que novas falas iam surgindo. O sofá, por vezes, não estava mais no mesmo lugar, de repente as louças da cozinha não eram mais guardadas no armário e o forro da cama não era mais lavado na máquina de lavar. Algumas coisas realmente me pareciam mudar nessa casa...

SOBRE A ESTRUTURA DESSA CASA

Perceber que a planta dessa casa mudou, ou ao menos estava em processo de mudança, me fazia sentir parte da casa, me parecia ser casa. Já era cômodo ou parte deles... A questão é que, com o passar do tempo, percebi que toda aquela mudança nas ditas (por mim) estruturas da casa, na verdade, eram só mecanismos de manobras do lar, para que tudo permanecesse como era... Hoje percebo que a estrutura mudou, de fato a estrutura mudou, mas o pensamento de quem criou essa planta, os ideais do arquiteto ou pedreiro ao construir essa planta continuavam ali, impregnados nos cantos de cada pilastra, algumas por vezes invisíveis, quase imperceptíveis, mas ali estavam, fincadas na escrita da casa, no desenho dos cômodos e até mesmo no lápis que usara para desenhar. Seria utopia achar que, com o tempo, isso seria apagado e/ou mudado. Nada muda a não ser que você o faça, você o construa, você seja o arquiteto, o pedreiro e o lápis.

Hoje sou um lápis e tenho escrito e desenhado minha casa. Minha casa, minhas várias casas, as quais tenho, com muito carinho e respeito aos meus ancestrais, chamado de quilombos. Nesses, tenho pensado, junto dos meus, quais cômodos vamos criar, como vamos criar e como faremos a manutenção deles, para que sejam fortes e resistentes ao tempo e, acima de tudo, que neles conflua a energia dos nossos ancestrais, nos abençoando a cada novo passo e/ou escrita de um novo cômodo.

DESCOBERTAS

LEANDRO DE OLIVEIRA

Descobertas em transferência de peso se dão no ato em si. Dito isso, é importante destacar que o peso, tanto quanto o ambiente, tanto quanto o tempo e outras variantes são importantes. Vou me ater às três que destaquei para estabelecer um recorte no qual quero me dedicar neste texto analítico-reflexivo.

Vou começar pelo tempo. Minha parceria artística com Marcelo Galvão e nossas pesquisas e reflexões acerca das danças de salão, embora não com o recorte específico trazido para a “ideia Casa 4”, estiveram sempre presentes em nossas danças. Porém esse novo recorte impactou severamente em algumas das minhas certezas devido aos desafios que se apresentaram. Como lidar com experiências de violência vividas pelos bailarinos? Como dirigir, organizar e propor soluções cênicas respeitando os discursos, evidenciando sua potência e construindo uma dramaturgia que se comunicasse com o público? Como organizar tudo de modo que revelasse e impactasse a urgência discursiva que cada corpo pulsava ali na minha frente? Esse desafio se apresenta no Casa 4 e inverte a experiência vivida até então por mim enquanto diretor, que tinha como sequência lógica proposições prévias de discurso cênico levadas aos corpos. Eu, que sou dado a desafios, encaro a proposta determinado a me impor uma horizontalidade na direção. Não uma horizontalidade enquanto possibilidade dentro da ideia de direção, posto que já trabalhava desse modo, mas como base para a construção de *Salão...* Desafio estabelecido, honestidade discursiva posta, cheguei!

Nesse tempo da “ideia Casa 4”, muito mais que só a vontade de dançar, a luta pelo direito de poder dançar como se deseja foi a mola propulsora do primeiro espetáculo do coletivo. Nesse ambiente de vontades comuns e realidades possíveis, todos os medos, dificuldades e angústias foram compartilhados, esgarçados e debatidos. Assim nasceu *Salão* e, com ele, uma convergência rara de ideais que eu, que já vivenciei momentos similares, percebi sua potência, busquei entender a doação possível de cada corpo presente e a inequívoca e inquestionável responsabilidade coletiva por todos os sabores e dissabores vivenciados pelo... **Coletivo. Coletivo. Coletivo.** E assim como na construção da cena, nosso modo de organização perpassa por esses mesmos lugares, porém apresentam obstáculos ainda maiores que desafiam a todo instante nossa existência, seja a existência de cada um dos indivíduos no coletivo, seja do próprio coletivo. Vamos a elas.

Nossas dificuldades estruturais convergem com a maioria dos coletivos artísticos do Brasil e do mundo. Não temos estrutura administrativa permanente, não temos produção permanente, não temos ensaios permanentes, não temos funções permanentes, não temos verba permanente, enfim, não temos qualquer estabilidade. O que vivemos como coletivo é um armengue estrutural imposto à maioria dos artistas independentes, por uma cultura de desvalorização da arte, que permanece atrelada a uma ideia capitalista e impõe o desarranjo estrutural de grupos artísticos. Esses grupos são compostos por indivíduos que circunstancialmente são obrigados a abdicar de seus ideais para dar conta de suas necessidades básicas. Acabo de vos apresentar... O ambiente!

Nesse ambiente de instabilidade estrutural a necessidade de se reorganizar a todo momento é a única constante dentro do coletivo. As realidades individuais são postas coletivamente e de tempos em tempos acordamos as funções de cada um. Inevitavelmente esses rearranjos constantes, a falta de experiência em determinadas funções e a perspectiva individual sobre as atribuições de cada uma delas adiciona mais um elemento desestabilizante dentro desse ambiente caótico no qual estamos inseridos. Quais são as atribuições de um diretor? Quais as atribuições de um produtor? Quais as atribuições de um bailarino? E o que para mim talvez seja a principal questão. Temos o tempo de convivência necessário para amadurecer esses entendimentos dentro do coletivo? Minha conclusão para essa última questão é não. Porém, assim como nas questões anteriores, as circunstâncias e diferentes perspectivas demandam um longo debate que a realidade caótica a qual estamos submetidos na maioria das vezes não permite. Tempo, tempo, tempo.

O peso da responsabilidade dentro de um coletivo artístico independente como o Casa 4 é compartilhado. É importante considerar a estrutura real que grupos independentes possuem para não se perder na análise comparativa com modelos de organização verticalizados como companhias de dança tradicionais e/ou grupos independentes com estrutura fixa e verticalizada, tendo estes aportes financeiros permanentes ou não. Sem querer aqui estabelecer qualquer juízo de valor sobre esses modelos, é importante destacar suas características. Esses modelos possuem estruturas fixas, tendo fortes bases meritocráticas e, na maioria das vezes, apresentam objetivos estéticos preestabelecidos. Os atributos virtuosos produzem heróis que personificam conquistas coletivas muitas vezes em figuras autoritárias. Definitivamente o Casa 4, pelas características intrínsecas à sua estrutura e considerando a horizontalidade acerca das relações tanto na criação dos seus espetáculos quanto na sua organização fluida, difere grandemente desses modelos.

A transferência de peso é constante e considero que um dos grandes desafios do coletivo foi, é e continuará sendo buscar estabelecer os parâmetros que a balizem. Essa transferência é necessária e constante para nossa existência, modo de pensar e mover horizontal. Quem dá mais? Quem dá menos? Quem carrega? Quem é carregado? Quem conduz? Quem é conduzido? Quem produz? Quem é produzido? Quem dirige? Quem é dirigido? A transferência de peso é constante, fluida e, a meu ver, necessária e contínua. A ideia Casa 4 dialoga com as estratégias de sobrevivência do Casa 4, que dialoga com o futuro do Casa 4. Para mim, enquanto diretor artístico, faço parte desse processo. Para mim, enquanto iluminador, sonoplasta, produtor, performer, preparador físico, ensaiador, designer gráfico, videomaker, editor de vídeo, fotógrafo, faxineiro, financiador, faço parte desse processo. Para mim, enquanto Casa 4, todas essas funções temporárias e fluidas são responsáveis apenas por parte do que o Casa 4 representa, apresenta e é.

A experiência Casa 4 é uma experiência coletiva, com participação de uma comunidade que não cabe nos dedos da mão. Sem todos os indivíduos que colaboraram nesse processo até aqui, de certo que não chegaríamos aonde chegamos e não teríamos base para seguir. Vejo a fluidez como uma de nossas principais estratégias de sobrevivência. A ideia de cadeia produtiva me seduz e, pra mim, seria impensável refletir sobre tudo que o coletivo produziu até aqui sem considerar sua característica fluida e colaborativa.

CASA 4: HISTÓRIAS NÃO CONTADAS

MARCELO GALVÃO

Quando surgiu a ideia de montar o grupo, eu já sabia que teria a necessidade de reunir profissionais da área cultural que iam além dos bailarinos. Por isso, usei de minha experiência como profissional que, há anos, produz e fomenta a dança em Salvador, para encontrar e formar uma equipe condizente à proposta que pretendia desenvolver.

Salão foi o resultado de uma produção que durou três intensos meses, em que nos debruçamos para a construção de um espetáculo sincero e honesto. A intenção era dialogar com um público em comum com os integrantes, além de alcançar outros tantos.

Vale ressaltar que a intenção sempre foi ter uma equipe formada por pessoas LGBTQIA+, assim como os bailarinos, todos homens gays. Por vir de um bairro periférico, certas condições para mim eram essenciais nos colaboradores do Casa 4, e assim foi. Bailarinos, designers, fotógrafos, figurinistas, entre outros profissionais, contribuíram com suas experiências pessoais e no campo da construção cênica, vividas nesses espaços.

De maneira horizontal, acreditando na coletividade e no poder do trabalho em comunidade, *Salão* foi concebido. De alguma forma, todas as contribuições foram recebidas e levadas aos palcos de Salvador, que, em pouco tempo, tornaram-se os palcos de vários estados do Brasil.

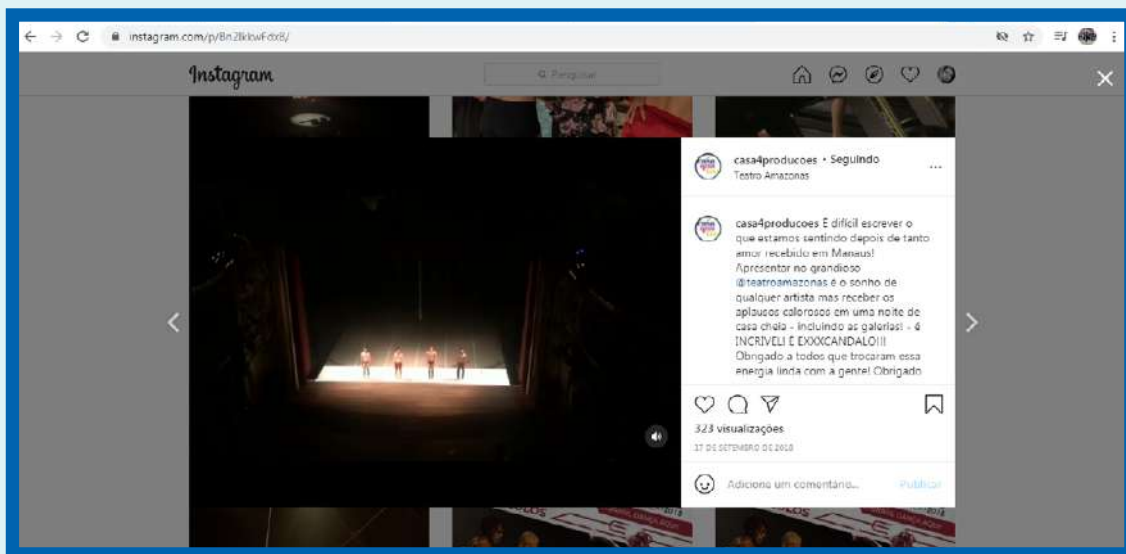
Os encontros eram diários. Reuníamos-nos presencialmente para trocar experiências, pensamentos, sugestões. Tudo acontecia na casa de Jônatas Raine. Foi nesse espaço que os primeiros passos foram dados, fossem eles passos administrativos ou mesmo os de dança.

Com pouco tempo de existência, *Salão* chegou a espaços que, do lugar de onde viemos, muitos acreditariam ser difícil ou até mesmo impossível. Mas sabemos que o que nos fez alcançar esses espaços foi o trabalho colaborativo de toda essa equipe que integra, produz e faz o Casa 4 acontecer. Entre vaquinhas, apresentações, trocas de experiência e muita confiança, construímos uma base forte, estrutura que foi essencial para suportar nossa trajetória até aqui.



CASA 4 EM MANAUS

GUILHERME FRAGA



Casa 4, Instagram (@casa4producoes).

A imagem que escolhi não é bem uma foto, mas um print. Um registro de tela “mudo”, de “baixa qualidade”, que faz vibrar em mim os aplausos e gritos de uma plateia enlouquecida! Uma das maiores realizações da minha carreira de bailarino e produtor em dança: apresentar-me no Teatro Amazonas em noite de casa cheia! Resultado de um processo de muito trabalho, muita dedicação e união.

O ano de 2018 certamente foi um dos mais especiais para o Casa 4. Tudo começou em abril quando *Salão*, nosso primeiro espetáculo, foi selecionado para integrar a Mostra Baiana de Dança Contemporânea do festival VIVADANÇA. Após nossa apresentação neste evento, em uma noite incrível de ingressos esgotados, participamos da Rodada de Negócios organizada pelo festival, em que pudemos dialogar com curadores em uma tentativa de fazer parcerias e promover a circulação do coletivo. Ali, recebemos um convite para participar do festival Manta por la Danza, no Equador, e tivemos a oportunidade de conhecer João Fernandes, diretor do festival Mova-se que, naquele momento, não nos fez nenhuma proposta.

Alguns meses se passaram e meu contrato com a Fundação Cultural do Estado da Bahia terminou. Eu me vi, desse modo, desempregado e decidi que faria de tudo para o Casa 4 acontecer. Comecei a buscar por festivais de dança no Brasil na internet e então me deparei com a convocatória para o Mova-se. Providenciei as documentações e enviei tudo o que eles exigiam para participar da seletiva. Para nossa surpresa, fomos aprovados! Mas o festival não arcaria com a nossa passagem até Manaus, apenas com hospedagem, alimentação e cachê.

Em uma reunião do coletivo, discutimos o que poderia ser feito para levantarmos o dinheiro para realizar esta viagem. Alisson, então, ofereceu seu iPhone para que nós fizéssemos uma rifa. Com a ajuda de amigos do Brasil inteiro que compraram seus bilhetes e, utilizando o cachê pago pelo Mova-se, conseguimos o montante necessário para participar do festival. Alguns meses depois lá estávamos no Norte do país!

Em um dos primeiros dias em Manaus, fomos fazer um passeio pelo Rio Amazonas. Quando paramos para almoçar, curiosamente, meu celular pegou sinal e eis que recebo uma ligação: fomos selecionados para apresentar no Festival Internacional de Dança do Recife! E a apresentação seria no dia do meu aniversário! Mais uma conquista para o coletivo!

Salão foi apresentado no festival Mova-se em um domingo, dia 16 de setembro de 2018. E me lembro como se fosse hoje: ao chegarmos no teatro para a montagem, nos deparamos com um palco imenso e uma equipe extremamente cuidadosa. Os contratemos também existiram:

três horas antes da apresentação descobrimos que o megafone estava sem pilhas e tivemos que providenciar novas, além de ir atrás de mais flores para compor nosso cenário.

A apresentação, por fim, foi um grande sucesso. Fomos ovacionados por uma plateia calorosa que me deixa arrepiado só de lembrar. A cena final, Flutua, onde danço dependurado em uma corda, provocou uma das sensações mais lindas que já vivi em cena. Também percebemos algumas pessoas que deixaram o teatro (possivelmente as mesmas que processaram o festival Mova-se por nossa causa). Tal feito, inclusive, virou cena e integra *Me Brega, Baile!*, segunda criação do Casa 4.

Toda essa emoção pôde ser assistida por alguns curadores do Sesc, convidados pelo Mova-se. No ano seguinte, *Salão* foi indicado e selecionado para integrar o Palco Giratório 2020. Nossa passagem por Manaus, portanto, abriu muitas portas ao Casa 4, além de promover ainda mais e, de um modo muito especial, a união entre nós, integrantes. Nostálgico, agradeço. Ass.: Loba.

A TENSÃO POR ENTRE AS CORDAS

Jônatas Raine



Foto de MaVi Vieira.

A princípio, pensei que seria difícil escolher entre os tantos momentos eternizados nas fotos de *Salão*, mas, fechando os olhos, a primeira imagem que me invadiu o pensamento foi a de nosso cenário, preenchendo os diferentes palcos em que dançamos. Em cada um deles, uma nova trama era formada, uma enorme rede desenhada coletivamente e ornamentada com rosas vermelhas, com uma singela coroa de flores em cordas bem no centro do palco. Justamente pela força com que essa imagem me atravessou e ainda atravessa é que escolho, nesse momento, compartilhá-la e contar das tensões que percorriam as cordas, inundavam o(s) palco(s) e atravessavam os corpos em cena.

Uma caixa preta cercada de cordas brancas enfeitadas com rosas vermelhas. Um espaço ocupado por corpos viados, brutos, afeminados que escolheram esse cenário para trazer à tona as dores guardadas, as microviolências acumuladas e silenciadas há tempos. Acredito que a escolha das cordas para compor o cenário desenhado por Davi Navarro Celuque e parte de nosso figurino, criado por Diego Solon (SolDi), foi assertiva não só esteticamente. Essas cordas serviram como um elo entre os próprios bailarinos e como uma forma de materializar nossas próprias tensões acumuladas pelo não dito.

A criação de *Salão* nos convida justamente a descortinar esses lugares que outrora foram incômodos, mas que ganharam novos significados à medida que a trama do espetáculo ia sendo tecida. Foram muitos momentos de falas, trocas de experiências, dores e angústias em que pudemos nos conhecer e aproximar não só dos corpos dos bailarinos que se apresentavam, mas também daqueles corpos e desejos guardados, escondidos. Foi um grande desafio lidar com essas tensões, costurar esses diferentes enredos e transformar mágoas em dança – traduzir em texto e movimentos aquilo que cada um de nós havíamos escolhido deixar passar. Até agora!

A meu ver, a potência deste coletivo está justamente na forma como cada um dos integrantes foi doando uma parte de si e se integrando e entregando pouco a pouco ao Casa 4. Acho que essa casa é feita de nós. Uns mais apertados que outros. Algumas cordas soltas, mas presentes e todas enlaçadas juntas para formar esse desenho ainda cheio de imperfeições que recebeu o nome de *Salão*.



Amarrações para figurino do espetáculo *Salão*. Foto do acervo do grupo – Manaus.

Ainda sobre nossos tensionamentos entre as cordas, trago aqui um registro muito especial de nossa apresentação em setembro de 2018 no festival Mova-se, em Manaus. Uma das apresentações mais marcantes que fizemos devido ao espaço maravilhoso do Teatro Amazonas, a uma plateia lotada e muito plural, mas sobretudo pela maturidade que o espetáculo havia conquistado já nesse período. Aqueles quatro corpos em cena dominaram o palco e contagiaram o público de um jeito único. Parecia uma conversa... As pessoas respondiam com risos, aplausos e movimentos a cada nova cena. Houve até quem se sentisse incomodado com a linguagem do trabalho e deixasse o teatro, mas penso que se incomodou é porque chegou de alguma forma. **Isto é fazer arte: provocar o público, tirá-lo de seu lugar, oferecendo algo imprevisível, desconcertante.**

Salão tem essa qualidade de reunir tantas características num texto plural, caricato, dramático, intimista e cheio de provocações. Tudo isso fruto de nossas tensões, que nunca cessaram. Elas que mantiveram vivo por esse tempo e alimentaram o coletivo.

RELAÇÕES ENTRE O COLETIVO E O PÚBLICO

ALISSON GEORGE

Por onde *Salão* passou despertou a atenção do público e atraiu muita gente interessada em conhecer o grupo. Trazendo para a cena discussões acerca das padronizações de gênero nas danças de salão, a proposta de um espetáculo formado apenas por homens gays, levantava sempre uma curiosidade.

Salão ainda se destacou na cena por meio dos figurinos, criação do artista e figurinista, Diego Solon. A proposta de cobrir uma parte do corpo e expor a outra proporciona uma ideia ponderada e ousada, que resultou em looks extravagantes, políticos e, acima de tudo, deslumbrantes.



Oficina do Coletivo Casa 4 no Congresso de Dança de Salão Contemporânea (MG). Foto de Gilberto Goulart.

Em 2019, *Salão* integrou um dos maiores e mais importantes festivais do país, a Virada Cultural de São Paulo, se consagrando mais uma vez no cenário dos espetáculos de dança de salão. No caminho, o Casa 4 atraiu cada vez mais olhares e fomos convidados para ministrar várias oficinas.



Pinturas feitas à mão pelo artista Nykolas Mendes. Na ordem, os desenhos dos dançarinos Jônatas Raine, Alisson George, Ruan Wills e Guilherme Fraga.

Durante os anos de estrada, o espetáculo *Salão* já foi assistido por mais de 2 mil pessoas nas suas 14 apresentações, realizadas em cinco estados brasileiros. No caminho, o Casa 4 ainda foi muito acolhido, recebendo demonstrações de carinho. Exemplo disso foram os desenhos, feitos à mão, em homenagem aos integrantes do espetáculo, presente do artista Nykolas Mendes.

Em seus quatro anos de criação, *Salão* já encantou muitos espectadores e levantou discussões em vários debates. A troca de experiências vividas nos ambientes de danças de salão por homens gays chega para pessoas LGBTQIA+ que passam ou já passaram por situações semelhantes.

Ainda em 2019, após o retorno de Marcelo Galvão, o coletivo se estabelece em um novo formato, agora com cinco dançarinos e um diretor artístico, Leandro de Oliveira. Durante a circulação de *Salão*, novos incômodos foram surgindo e sendo partilhados entre os integrantes. Foi quando o coletivo iniciou os processos criativos de sua nova obra, que futuramente foi batizada de *Me Brega, Baile!*

Mesmo com a criação de outros espetáculos, como *Me Brega, Baile!* e outros trabalhos do grupo, *Salão* continua sua trajetória e traz para o público suas inquietações. Em 2020, *Salão* passaria por uma temporada de circulação nacional, por meio do Palco Giratório do Sesc, porém a pandemia fez o evento ser suspenso em todo o país. Mas ainda na ativa, com encontros virtuais, os dançarinos continuaram a se encontrar e produzir. Durante a pandemia, o coletivo revisitou as cenas de suas obras e trouxe outras inéditas para a apresentação do Casa 4 em Casa, transmitido ao vivo pelo #SescEmCasa e assistido por mais de 2 mil pessoas.

O coletivo, também como estratégia de sobrevivência durante a pandemia, promoveu o projeto Casa 4 pelos 4 cantos de Salvador – intercâmbio artístico-cultural com Grupos de Valsa Amor Eterno, Valse D'amour

e Flexionando, que promoveu a partilha de experiências do coletivo com grupos de valsa da cidade de Salvador, resultando ainda em 12 videodanças idealizadas individualmente pelos integrantes do projeto.

Em 2021, o espetáculo *Salão* ganha um novo formato ao ser apresentado totalmente em formato on-line, alcançando novos públicos, que vão ter a oportunidade de acompanhar, se emocionar e criar novos diálogos com o coletivo.

CASA 4 NO AMAZONAS

RUAN WILLIS

Passamos na convocatória de um festival em Manaus, mas o festival não custearia as passagens dos cinco integrantes de Salvador até lá, logo fizemos uma rifa de um iPhone 5S cedido por Alisson George para a compra de nossas passagens. Foi um mês de labuta, na qual todos os integrantes se uniram para vender os bilhetes da rifa e tentar juntar essa grana para irmos a Manaus.



Apresentação do espetáculo *Salão* no Teatro Amazonas, na programação do Festival Internacional Mova-se (AM). Foto do acervo do grupo – Manaus.

Enfim, vendemos quase tudo e conseguimos, com a rifa e a ajuda de amigos, a quantia para a compra das passagens, e lá fomos nós ao destino do festival no qual ficaríamos uma base de cinco dias participando da programação de todo o evento até chegar nosso dia de apresentar o espetáculo *Salão* no Teatro Amazonas. O teatro é enorme, com uma arquitetura renascentista e todo luxo e esplendor dos grandes teatros municipais do Brasil, e lá estávamos nós, o coletivo Casa 4 de Salvador, naquele enorme e lindo monumento.

Lembro até hoje que, ao entrar em cena, me senti no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, minha cidade natal, trazendo as memórias de quando iniciei os estudos de balé clássico no ano de 2010 em Cabo Frio e, em algum momento, estava eu no Municipal do Rio sonhando em um dia pisar naquele palco e exibir minha arte pro mundo. Pois bem, não foi no Municipal do Rio de Janeiro, mas foi no Teatro Amazonas que, com o Casa 4, pude me exibir, e foi com muito glitter e purpurina que nós fechamos aquele palco. E foi com o teatro lotado que, ao agradecer, com os olhos marejados, olhei para as galerias e toda a plateia de pé nos aplaudindo, arrepiado e emocionado, que concebi, que naquele momento, realizava um sonho. Sonho esse que se iniciou em 2010 com outros objetivos, mas que, naquele momento, trazia para o mundo a materialidade de um sonho cumprido, dos muitos que tenho na vida, e esse foi dos poucos que até então se concretizaram, por isso que trago para compartilhar com vocês!

Meu corpo como estou, bixa preta afro diaspórica, de 27 anos, assim como o coletivo Casa 4, que respira e pulsa arte no Brasil, não temos muita certeza das outras possíveis vitórias e conquistas que se concretizarão, mas cá estou continuando a sonhar e me empenhando em construir o necessário para a realização em vida desses antigos e novos sonhos.

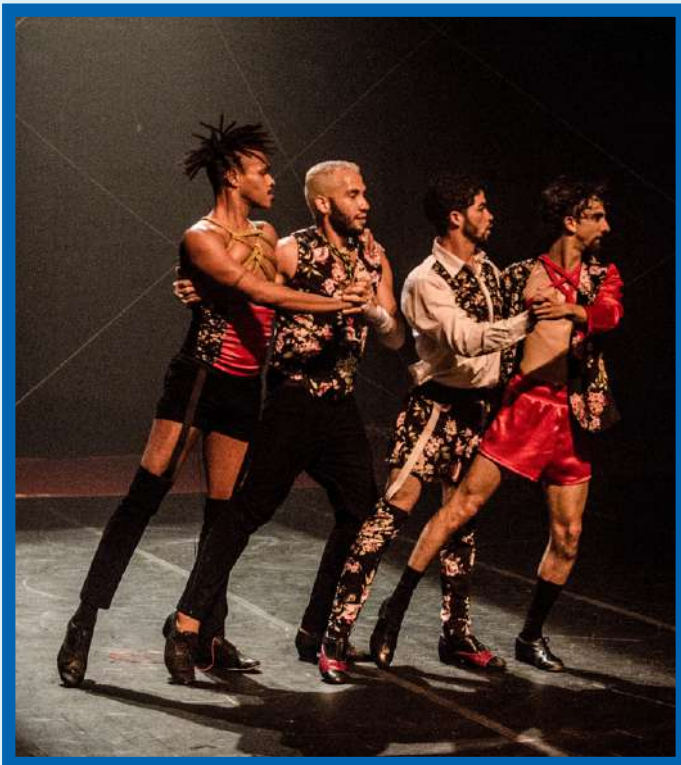
3, 2, 1: O QUE VEIO ANTES DO CASA 4

MARCELO GALVÃO

O Coletivo Casa 4 surge quase que como uma utopia, um sonho mesmo. Não que eu tenha ido dormir e acordado com esse nome e toda a estrutura pronta, mas o desejo de formar um grupo composto apenas de homens gays, que levam a dança de salão aos espaços, vem de incômodos antigos.

Minha história na dança de salão começou aos 15 anos. Desde muito jovem, vi e vivi muitas histórias, fossem elas minhas ou de pessoas próximas a mim. Os bailes eram convidativos para mim já naquela época. Eu via gente dançando, rindo, se divertindo, mas o que não sabia é que nem todas ali eram elas mesmas, quem elas queriam ser de verdade.

Surgiram os primeiros incômodos. Lembro-me de perder amigos para a violência e de me assustar com o mundo. Os espaços de dança de salão começaram a ser mais nítidos e, ali, onde estava, não encontrava meus semelhantes. Se hoje fosse um condutor, ótimo para mim, mas nem pensar em ser conduzido.



Apresentação do espetáculo *Salão*, no Festival Internacional Viva Dança (BA). Foto de Anna Fadul.

Histórias como essas me fizeram sentir o desejo de explorar esse lado das danças de salão. Por ter muitos anos vivendo nesses espaços, conheci muitas pessoas que compartilhavam histórias parecidas. Foi então que sugeri a formação de um grupo apenas com homens gays que dançavam suas danças, independentemente de posições ali.

Inicialmente, a ideia era fomentar um espetáculo apenas para libertar um pouco desse grito que carregava ali dentro. O que não sabia é que esse chamado alcançaria tantas pessoas que entendiam o que me incomodava. Eu não estava sozinho!

O Casa 4 surge a partir da união de amigos, companheiros, parceiros e colegas de trabalho, muitos dos quais eram tudo isso ao mesmo tempo. Da mesma forma que estávamos ansiosos para levar as histórias aos palcos, estávamos apreensivos. Até então.

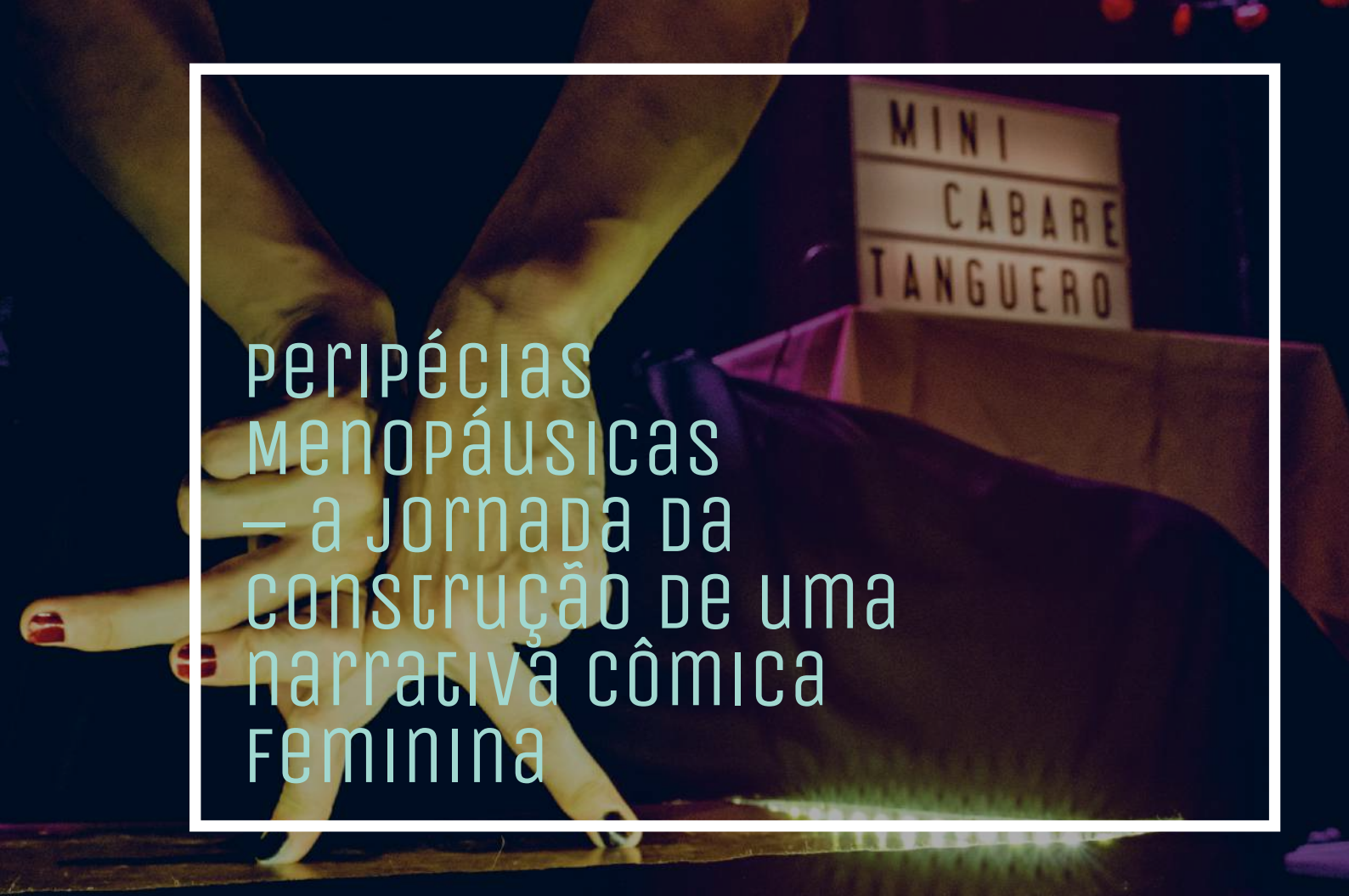
Não tardou para que nosso primeiro espetáculo, *Salão*, estreasse e fosse aplaudido de pé. Algumas apresentações depois e vieram os convites. Novos espaços, novos palcos, novos estados. *Salão* ganha o Brasil e alcança palcos distantes de seu berço.

Culturas de estados de um Brasil tão diferente abraçavam as nossas histórias, que faziam sentido em todos esses cantos. Os feedbacks eram incríveis e só fortaleceram o grupo para que novas oportunidades surgissem. *Salão* é força, resistência, mas também é glamour, cor e glitter.



CIA.
FENOMENAL/
JULIETA ZARZA

MACEIÓ (AL)

A photograph showing several hands of different skin tones holding a white sign with the text "MINI CABARE TANGUERO" in black capital letters. The background is dark and blurry, suggesting a stage or performance setting. The text "PERIPÉCIAS MENOPÁUSICAS – a JORNADA DA CONSTRUÇÃO DE uma narrativa cômica FEMININA" is overlaid in a light teal color on the left side of the image.

PERIPÉCIAS MENOPÁUSICAS – a JORNADA DA CONSTRUÇÃO DE uma narrativa cômica FEMININA

MAS O QUE É COMICIDADE FEMININA?

Esse monte de mulher palhaça era o nome do festival que vi na internet que iria acontecer no Rio de Janeiro, organizado por um grupo de palhaças, as Marias da Graça. Era 2007 e, para mim, esse nome foi muito impactante. Estava morando no Brasil, em São Paulo, há pouco tempo e tentando trilhar um caminho como palhaça. Participava sempre de cursos de palhaço, *clown*, mas nunca tinha pensado, nem tido conhecimento, ou muito menos participado de nenhum evento sobre o assunto com esse recorte de gênero (nem sabia o que era recorte de gênero).

Não tinha muito dinheiro, mas fiz minha inscrição na única oficina que ainda tinha vaga, peguei um ônibus e sem sequer saber onde iria dormir, fui.

A programação era maravilhosa, conheci muitas artistas que se tornaram uma referência para mim, como Hilary Chaplain, Nara Menezes, as próprias Marias da Graça, claro, Lili Curzio, Marta Carvalho, Cida Moreira, Lila Monti, Alba Sarraute, entre outras. Tive também a oportunidade de ver em cena algumas que já conhecia de São Paulo, como Paola Musatti, Vera Abud, Silvia Leblon, Lu Lopes, a Palhaça Rubra, entre mais um monte de mulheres palhaças. E ainda teve uma mesa com as pesquisadoras e escritoras Verônica Tamaoki e Erminia Silva e a palhaça e escritora, Lila Monti, sobre humor e comicidade feminina, e fiquei alucinada.

A tertúlia discorreu sobre narrativas das cenas cômicas, *clownescas* ou bufas femininas. Sobre como as referências masculinas estavam impregnadas ainda nos nossos trabalhos produzidos por mulheres, sobre o histórico da palhaçaria em que apenas aos homens lhes era permitido entrar no picadeiro como palhaços, casos de mulheres que tiveram que se vestir de homem para executar esse papel e, portanto, a necessidade de criar nossas próprias referências, nossas próprias narrativas, porque sequer em outras artes como cinema, teatro clássico ou TV, podíamos achar referências de personagens cômicas femininas interessantes.



Episódio 1 da websérie *Peripécias Menopáusicas*. Foto de Paula Carrubba.

a COMICIDADE FEMININA
ainda precisava ser
reinventada e era
uma manifestação
muito feroz de poder
e, portanto, devíamos
tomá-la com a mesma
paixão que viemos
comando cada espaço.

Embora a programação do festival fosse estritamente feminina, realmente pudemos constatar que as narrativas dos espetáculos e números que participavam do festival ainda tinham muita referência repressora patriarcal heteronormativa (na época não se falava popularmente nesses termos). Vimos, no decorrer das jornadas, a maioria das performers ocupando papéis de faxineiras, mulheres do interior com pouca escolaridade, idosas em decadência, loiras tontas, princesas à espera do príncipe, mulheres hipersensualizadas, mulheres à espera do homem para se casar ou se casando em cena. Esse tipo de papel que na improvisação se chama de “status baixo”. Mulheres sem o controle da situação, mulheres subordinadas ou mulheres masculinizadas repetindo padrões de humor masculino, muitas vezes até com apelações machistas.

Eram poucos os trabalhos que fugiam dessa referência. Lembro-me do espetáculo da Cida Moreira cantando Bertolt Brecht em *Aos que estão por vir*, Alba Sarraute, com seu espetáculo *Mirando a Yukali*, e Silvia Leblon com seu espetáculo *Spirulina em Spathódea*, que traziam uma desconstrução da figura do estereótipo feminino: Cida fumando seu charuto, Alba com uma figura mais andrógina e com temas existenciais e a figura da Spirulina com seu gestual de uma criança pequena e seus assuntos existenciais.

Saí do festival comovida, mas ainda sem entender, mesmo sendo feminista desde meu nascimento, os 100% da potência que esse encontro teria na minha vida e nem na de tantas outras mulheres. Mas algo ficou bem nítido para mim: não iria me colocar no papel da mocinha, iria atrás das minhas próprias referências e narrativas, porque a comicidade feminina ainda precisava ser reinventada e era uma manifestação muito feroz de poder e, portanto, devíamos tomá-la com a mesma paixão que viemos tomando cada espaço.



Mini Cabaré Tanguero. Foto de Paula Carrubba.

COMO SE FAZ COMICIDADE FEMININA?

Não foi fácil para mim seguir a trilha: o antigo não servia, do novo ainda não tinha me apropriado. Por muito tempo, tentei desenvolver um solo de palhaçaria e não sabia como achar um caminho autêntico, honesto e com valor nessa construção. Minhas referências do circo de rua eram muito fortes e muito masculinas, e não enxergava minhas habilidades ou não sabia como colocá-las para jogo.

Segui participando de festivais de palhaçaria feminina procurando referências, estudando e desenvolvendo mais habilidades circenses. Anos se passaram e fui morar em Brasília, onde comecei a trabalhar com mais frequência no mercado do cinema e onde também finalmente consegui concluir a primeira versão do meu solo *Mini Cabaré Tanguero*, no qual questiono o feminino no mundo do tango num cabaré de variedades e palhaçaria. Esse trabalho também não foi fácil, foi construído e desconstruído inúmeras vezes: no processo, me tornei mãe e, por causa da minha gravidez de risco, e depois com a chegada da minha bebê, tive que abandonar o projeto por um bom tempo. Mas minha determinação e testarudez, a parceria com diferentes profissionais a rever o espetáculo em cada novo momento, e meu próprio entender de mim mesma como mulher e artista, me permitiram retomar e reestruturar o trabalho (por várias vezes), o que me permitiu participar de muitos festivais e programações e, por isso, até hoje, continua em constante transformação.

No meu trabalho no cinema, me aprofundei no conhecimento de roteiro e tive contato com outra dimensão das narrativas tradicionais e de como a mulher está inserida nelas. Conheci o mito de referência da Jornada do Herói, que é uma estrutura para contar histórias criada por Joseph Campbell na obra *O Herói de Mil Faces*, e depois adaptada por Christopher Vogler, na obra *A Jornada do Escritor*, em que este condensa as 17 etapas da obra original em 12 etapas (como são mais conhecidas hoje):

AS 12 ETAPAS DA JORNADA DO HERÓI SÃO: O MUNDO COMUM; O CHAMADO À AVENTURA; RECUSA DO CHAMADO; ENCONTRO COM O MENTOR; A TRAVESSIA DO PRIMEIRO LIMIAR; PROVAS, ALIADOS E INIMIGOS; APROXIMAÇÃO DA CAVERNA SECRETA; A PROVAÇÃO; A RECOMPENSA; O CAMINHO DE VOLTA; A RESSURREIÇÃO; E O RETORNO COM O ELIXIR. [...]

AO LONGO DA OBRA, JOSEPH CAMPBELL ANALISA DIVERSAS HISTÓRIAS E ENCONTRA NELAS UMA ESPÉCIE DE TÉCNICA COMUM ÀS LENDAS, MITOS E FÁBULAS ANTIGAS — O PERSONAGEM PASSA POR TRANSFORMAÇÕES SEQUENCIAIS ATÉ SE TORNAR UM HERÓI. (VIEIRA, 2019)

Essas etapas da narrativa pareciam se encaixar muito bem em todas as histórias que conhecia até começar a questionar a origem dessas narrativas, os pontos de vista iniciais. E foi com a pesquisa da psicóloga estadunidense Maureen Murdock que constatei que a onipresente jornada das personagens heroicas, desenvolvida por Campbell e aprofundada por Vogler, não contemplava, de forma adequada, personagens mulheres.

Murdock delineou uma nova estrutura narrativa visando protagonistas mulheres em suas histórias de ficção. Baseando-se em mitos culturais, Murdock ilustra um modelo de jornada alternativa ao da hegemonia patriarcal. Tal modelo se tornou referência para romancistas e roteiristas, iluminando a literatura feminista do século XX.

MURDOCK DESENVOLVE SUA VISÃO DA JORNADA DA HEROÍNA, QUE TEM COMO PONTO FORTE A OBSERVAÇÃO DE QUE AS MULHERES QUE EMPREENDEM A JORNADA DO HERÓI NOS MOLDES MASCULINOS SAEM COM UM GOSTO AMARGO NA BOCA.

PARA ELA, A MULHER NÃO MAIS PRECISA PROVAR SUA COMPETÊNCIA NO MUNDO DOS NEGÓCIOS, O QUE JÁ FOI CONSOLIDADO PELAS GERAÇÕES ANTERIORES. EM OUTRAS PALAVRAS, NÃO É MAIS PRECISO SE APROPRIAR DOS ATRIBUTOS MASCULINOS, COMO FIZERAM POR UMA QUESTÃO DE NECESSIDADE AS MULHERES NAS DÉCADAS DE 1960 A 1980.

O DESAFIO AGORA É PROMOVER A RELIGIÃO COM A SUA NATUREZA FEMININA. (MARTINEZ, 2008, P. 139-140)

Apesar de continuar ser evidente que as mulheres ainda precisam provar suas competências no mundo do trabalho, já que na realidade constantemente vivida por uma massiva maioria mundial ainda estamos longe de alcançar a equidade e igualdade salarial, por exemplo, percebo a visão de Murdock num entendimento de que essa luta já está conhecida e que agora precisamos nos voltar também ao encontro com o nosso feminino, em lugar de negá-lo, sem precisarmos fazer nossa jornada assumindo ou imitando atributos ou comportamentos ditos masculinos.

Outro elemento relevante na construção das minhas narrativas foi conhecer o teste Bechdel. Ele apareceu pela primeira vez em 1985, na história em quadrinhos *Dykes to Watch Out For*, da cartunista estadunidense Alison Bechdel. Na tira chamada *The Rule* (A Regra), uma personagem feminina diz que ela só assiste a um filme se ele responder positivamente às seguintes perguntas:

- 1. Tem pelo menos duas mulheres?**
- 2. Elas conversam uma com a outra?**
- 3. Essa conversa é sobre alguma coisa que não seja um homem?**

Bechdel tinha conhecido a ideia do teste por meio da sua amiga, Liz Wallace, e Wallace por sua vez tinha se inspirado no ensaio *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf. O teste não tem a ver com a qualidade do filme,

A

E

A

H

L

A

P

e se ele passar pelo teste não significa que o filme é engajado na causa feminista, já que uma única cena com duas mulheres conversando sobre algo que não seja sobre homens é o mínimo do mínimo. O teste vem evidenciar o absurdo da inexistência de uma representatividade real do universo feminino nas obras artísticas.

Com o tempo, o teste foi sofrendo adaptações, como as de que estas mulheres devem ter nome e que a conversa deve ser de pelo menos 60 segundos. A ideia é criar um olhar crítico sobre o que consumimos. Parece simples, mas quando a gente coloca na ponta do lápis, percebemos que a maioria dos filmes não passa no teste. O que é um absurdo, porque ele aponta um mínimo do tolerável. Existem pesquisas que investigam a questão da representação das mulheres nas telas de cinema.

Já na pesquisa **Presença Feminina no Audiovisual Brasileiro**, apresentada por Debora Ivanov no Rio Content Market de 2016, das 2.606 obras (entram aí, além do cinema, documentários, ficção, vídeo musical, variedades, animação e reality shows) produzidas no Brasil, apenas 19% foram dirigidas por mulheres, 23% roteirizadas e 41% das obras contaram com mulheres trabalhando na produção executiva dos projetos.

[...] Pesquisa **Investigação sobre o Impacto da Representação de Gênero no Cinema e na Televisão Brasileira**, divulgada em 2016 pelo Instituto Geena Davis, que comprova que a mulher geralmente é representada seguindo estereótipos de gênero e têm os corpos objetificados. Segundo a pesquisa, cerca de 73% dos brasileiros acreditam que filmes e programas televisivos mostram as mulheres de maneira exageradamente sexualizada e que mais da metade dos brasileiros acredita que os filmes e programas incentivam o desrespeito e o assédio a mulheres. (Site Academia Internacional de Cinema, 2017).

Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/semana-de-cinema-e-mercado-debate-a-presenca-feminina-no-cinema-brasileiro/>.

Esses dados mostram que além de assumirmos as nossas narrativas, realmente ainda precisamos ocupar os espaços no mundo do trabalho. Assumir funções como roteiro, direção e funções executivas para garantir a representatividade.

Com todo esse conhecimento e com minha vida passando, sentia a necessidade de criar narrativas femininas e agora feministas cada vez mais autênticas e fiéis à nossa perspectiva de gênero. Conhecer a Jornada da Heroína e o Teste Bechdel me evidenciaram padrões sociais sexistas que, mesmo que não os procurasse nas minhas narrativas, pareciam ser aqueles nos quais antes “deveria me encaixar”.

Assim, a jornada e o teste se tornaram ferramentas para uma desconstrução das narrativas habituais que tendiam a repetir. E uma vez que esse processo de desconstrução foi iniciado, percebi que cada pequeno espaço de fala é importante e relevante, cada plataforma que a gente tem para colocar nossas ideias tem que ser aproveitada. Ter a consciência de: a quem está ajudando meu discurso?

A partir de então, minha narrativa passou a se dispor a contar histórias de mulheres, contar histórias para mulheres, fazer rir as mulheres, com comediantes mulheres, dirigidas por mulheres, para que este riso ajude as mulheres.

A JORNADA DA PALHAÇA MENOPÁUSICA

Aos 37 anos, fui diagnosticada com menopausa precoce, que é uma espécie de insuficiência ovariana prematura. Havia passado pouco tempo desde que minha filhinha tinha desmamado e achava que um ciclo da minha maternidade estava se encerrando: gravidez de risco, parto, pós-parto, amamentação à livre demanda e, finalmente, o desmame. Estava ansiosa para voltar à minha vida: trabalhar, ter tempo, espaço e corpo para mim. E foi aí que esta palavra, totalmente inesperada, chegou na minha vida: menopausa.

Nada sabia sobre a menopausa e logo descobri que praticamente ninguém sabe nada sobre ela, pois desinformação e tabus atingem milhares de pessoas nessa condição. Ouvi de tudo: “ah, mas a menopausa é uma fase

gostosa”, “pelo menos não vai mais menstruar” ou “ah, que bom, vai curtir a vida sem risco de gravidez”. Isso não deixa de ser verdade, mas precisamos entender: a menopausa é o nome da última menstruação. A passagem da vida reprodutiva para a não reprodutiva. O período pré e pós-menopausa, que nas literaturas atuais é chamado de climatério. Nesse período ocorre uma série de desconfortos e de mudanças físicas e emocionais muito difíceis.

Quando digo que estou na menopausa, em geral, todo mundo acha que estou fazendo uma piada. Sério, as pessoas riem. **Estar na menopausa é motivo de risada. E sou palhaça, então, para mim, risada, na maioria das vezes, é bom, mas a risada vinda do deboche me fazia sentir totalmente desamparada.**

Por tabu, desinformação, medo, imaturidade, vai saber, ou por tudo isso junto, não iniciei nenhum tratamento após o meu diagnóstico. Demorei muito para aceitá-lo e/ou fazer alguma coisa para melhorar e sofri muito com os sintomas: os famosos fogachos, confusão mental, cansaço constante, insônia, irritabilidade e até depressão. Mas pouco sabia sobre a existência deles antes de padecer com eles.

Não é um tema que se converse, não vemos matérias sobre o assunto. **Não temos educação para a menopausa.** Os tabus e estigmas com isso são tão grandes que as mulheres aprenderam a sofrer os sintomas sem incomodar a ninguém, a escondê-los, negá-los ou simplesmente a se resignar. Muitas mulheres não se sentem à vontade para conversar com as amigas, nem com os companheiros ou sequer com suas filhas. Estar na menopausa parece ser motivo de vergonha, pois assumi-la é assumir que estamos velhas. E já sabemos de cor e salteado que ser mulher e envelhecer, na nossa sociedade patriarcal heteronormativa que explora e objetifica o corpo feminino, é um pecado imperdoável.

Entendo agora que, se na hora do meu diagnóstico, tivesse acessado a informação de qualidade, poderia ter evitado bastante sofrimento e alguns riscos para minha saúde. Foi quando encontrei uma médica em quem confiei e, com sua ajuda, do meu companheiro e família, iniciei uma longa jornada de transformação e autoconhecimento, que incluiu tratamento médico, mudanças de hábitos e práticas de exercício físico e educação somática.

Como mulheres, somos a maioria da população e, ainda assim, faltam políticas públicas e a informação é inacessível. O mais amplo estudo mundial sobre o assunto (SWAN – *Study of Women’s Health Across the Nation*)

mostra que 80% das mulheres e homens trans sofrem com os sintomas da menopausa em diferentes níveis de intensidade. Somente no Brasil, são mais de 18 milhões de pessoas nessa condição e, até 2030, será 1 bilhão de pessoas no climatério no mundo (OMS).

Quando percebi a gravidade do assunto e o descaso com a questão, os riscos que envolvia ficar sem tratamento e que meus medos eram baseados em informações desatualizadas, fiquei revoltada! Como assim tudo isso acontece na vida das mulheres e ninguém sabe nada?! Como?!?! Somos a maioria da população e ainda assim faltam políticas públicas e a informação é inacessível. Por que ficamos sofrendo e com perigo de doenças graves, se já existem tratamentos e formas de diagnóstico que permitem evitar tudo isso?

Por isso, cheia de indignação, entendi que estava bem na hora de desenvolver minha narrativa sobre este tema tão urgente e necessário, e compartilhá-lo com o mundo. Essa ideia foi tomando forma. Como palhaça que sou, vi uma oportunidade de trazer minha narrativa autêntica, honesta, feminina e acolhedora para a cena da comicidade feminina e para um público de nicho, um nicho e tema que já ampliavam o uso do teste Bechdel em si: mulheres falando sobre a saúde de mulheres. Ao perceber que eu mesma estava fazendo minha própria jornada heroica menopáusicas, mas sendo palhaça mais do que uma jornada heroica, era uma peripécia. Nasceu então o projeto *Peripécias Menopáusicas*.

PERIPÉCIAS MENOPÁUSICAS

O PALHAÇO É UM JOGADOR EXISTENCIAL, JOGA COM TUDO, COM A VIDA, COM A MORTE, COM O DESTINO, COM A DOR, COM A ALEGRIA. PARA MIM, ISSO É TRÁGICO, É DRAMÁTICO, É TÃO TRÁGICO QUE FICA CÔMICO, É A TRAGÉDIA EXAGERADA. EU PENSO QUE OS PERSONAGENS TRADICIONAIS ORIGINÁRIOS DO PALHAÇO ERAM GROTESCOS, NASCIDOS EM FESTAS ARCAICAS DE TODAS AS CULTURAS, E QUANTO A PASSAGEM DO ANIMAL AO HUMANO, PARA MIM A DIFERENÇA MAIOR ENTRE AMBOS É QUE O HOMEM RI.

EU TAMBÉM PENSO QUE CHORAR É A PRIMEIRA REAÇÃO E RIR É O TRABALHO QUE VEM DEPOIS DO CHORO. É PRECISO ENTRAR NO PRANTO PARA SUPERÁ-LO. PARA MIM AS HISTÓRIAS SÃO SEMPRE REFLEXO DE UMA VIDA DIFÍCIL, TEMOS SEMPRE DORES, TEMOS TODAS ESPERANÇAS QUE NÃO SE REALIZAM, TEMOS PROBLEMAS DE RELAÇÕES, SENTIMOS ÓDIO, MORREMOS, MORRE ALGUÉM DE QUEM GOSTAMOS, A VIDA É ASSIM.

O CÔMICO PARA MIM É UM MECANISMO PARA PASSARMOS DA DOR PARA A LIBERDADE, PORQUE PRIMEIRO CHORAMOS, CHORAMOS E EM CERTO PONTO MUDAMOS. NÃO PODEMOS EVITAR QUE ISSO ACONTEÇA, MAS PODEMOS NOS LIBERTAR DO PESO, E NO FIM DE TUDO, NÃO PODEMOS VENCER A MORTE, É IMPOSSÍVEL, MAS VOCÊ PODE CORTAR O MEDO E RIR DA MORTE. PARA MIM, O PRINCÍPIO DO CÔMICO ESTÁ AQUI. A MORTE É COMO UMA DANÇA MACABRA PARA VENCER O MEDO. PASSAMOS DA SOMBRA PARA A LUZ, MAS NÃO NEGAMOS A SOMBRA, ACEITAMOS A GRANDE TRAGÉDIA E PASSAMOS. (HUTTER IN SILVA, 2014)

Podemos dizer que detrás de cada piada existe uma tragédia, então detrás da menopausa, minha tragédia, se encontravam muitas piadas. Como retratá-las e rir disso com um humor inteligente sem contribuir ao preconceito, mas ao olhar crítico? Como manter uma distância ao mesmo tempo comprometida e sensível? Esse foi o desafio.

Com apoio e estímulo do meu companheiro e sócio Joca Paciello, convoquei a artista feminista Cíntia Portella para uma assessoria e colaboração de roteiro para uma websérie com 15 episódios de 8 a 10 minutos cada. Começamos a desenvolver esquetes cômicas curtas com muito ritmo e um pouco no universo *nonsense* sobre o dia a dia na minha condição de mulher climatérica e tudo o que envolve este universo, a partir da *logline*: Julieta, uma atriz de imaginação fértil e mãe de uma menina, foi diagnosticada com menopausa precoce aos 37 anos. Com a ajuda de profissionais e especialistas, tenta encarar essa nova fase com otimismo e ironia, equilibrando sua vida pessoal, profissional e os devaneios de seu subconsciente.

Nosso desejo era de rir e transmutar as nossas dores com risos saudáveis, dar visibilidade ao assunto e quebrar o tabu do silêncio, do medo e de todos os estigmas que a chegada da menopausa acarreta. Queríamos conscientizar, trazer informações básicas de forma facilitada, então convidamos 12 especialistas da saúde para participar do projeto. Cada episódio aborda um tema específico, numa estrutura de microprograma que reúne esquetes cômicas e os vídeos de especialistas sobre esse tema.

1. INT. SOFA - DIA (CONVERSA COM AMIGA NO TEL) Parte 1

JULIETA com roupa fitness sentada no mat de yoga, se exercitando enquanto fala com uma amiga no viva voz.
MONTAGEM EM JAMP CUT.

JULIETA

Como assim amiga que você está com medo de fazer a mamografia?

Tem que fazer regularmente é importantíssimo isso salva vidas.

(escuta a voz do outro lado)

Se dói?, hee, ah você nunca fez? assim doer... Doi pra ..então meu peito doi porque ele é sensível, tenho amigas que adoram.

(como assim adoram?)

Sim porqu éééé é refrescante

(Refrescante como assim?)

Na verdade é gelado pra caralho parece Canada, deve ser que foi inventado lá. Não sei mas com certeza foi um homem. Sem peito.

Hein? Mas é bom é muito bom. É bem meditativo.

Pensa vc ta lá de boa, de batinha com o bunda pra fora, com a cabeça paradinha sem respirar e com 15 litros de agua na bexiga, por causa da eco, né que a gente marca tudo junto, com o peito prensado no como é o nome que que falei? Não é sandwicheira, é tostex?
Nã é mamografo isso.

CORTA PARA

2. INT. HOME OFFICE - NOITE (VINHETA ABERTURA)

ARCO DA PRIMEIRA TEMPORADA

Julieta é uma artista de variedades e mãe que, aos 37, começa a sofrer os sintomas da menopausa precoce. Ela nega esse diagnóstico e, com isso, a falta de tratamento a leva a sofrer com os sintomas, a piorar sua saúde e a entrar em depressão. Mesmo no caos, ela mergulha numa pesquisa sobre sua nova condição, encontrando, na informação, força e coragem para encarar seus medos e tratamentos. A complexidade das informações somada à sua imaginação hiperativa e à insônia constante desencadeiam interpretações irônicas e hilárias. Ela aceita as mudanças que serão necessárias para permanecer viva e plena, na segunda metade da sua vida. Hormônios intercalam-se com gargalhadas e reflexões sobre esse tema universal que afeta todas as mulheres e pessoas capazes de gestar.

PERSONAGENS E ELENCO

Julieta Zarza encarna uma versão caricaturesca dela mesma. Outras personagens que interagem nesse contexto da realidade são a filha, vivida por sua filha de 7 anos, e a amiga Ana Luiza, interpretada por Ana Luiza Bellacosta.

Por outro lado, existem inúmeras personagens da imaginação de Julieta, que surgem como uma mistura de suas pesquisas noturnas em suas insônias intermináveis. Essas são personificações de fisiologia, partes do corpo e até de sintomas tais como A Insônia, uma *workaholic* que chega durante a noite para lembrá-la dos compromissos urgentes. Outros exemplos são o Gari do Sono, personagem que chega para punir os hábitos que atrapalham o bom dormir, e as Narradoras Esportivas, que narram uma noite de fogachos, personagens que parodiam a TV dos anos 1980, entre outros.

Tem também a Latin Blogger, uma influencer que usufrui de todos os estereótipos de latinidade. Na série, ela tem a função de representar tanto o estigma dos padrões de beleza no qual as mulheres são submetidas constantemente, o bombardeio de ofertas de produtos e dicas para

parecermos mais jovens a qualquer custo e como crítica ao modelo de influencer que recomenda o que não pratica e tem preguiça de se informar.

O elenco ainda conta com a participação especial de artistas profissionais de diferentes linguagens cênicas como Samara Felippo, Elidio Sanna, Gustavo Miranda Angel e da jornalista e apresentadora Regina Volpato. Também no elenco da série temos a participação de 12 profissionais da saúde, especialistas em menopausa. São elas: dra. Patricia Gracitelli (endocrinologista), Bruna Oneda (especialista em menopausa), dra. Simone Medeiros (nutricionista e especialista em saúde da mulher), Mônica Lopes (fisioterapeuta pélvica e especialista em saúde da mulher), dra. Mariana Lemos Prado (ginecologista e obstetra), dra. Beatriz Tupinambá (ginecologista, obstetra e especialista em longevidade feminina/climatério e menopausa), dra. Ruth Clapauch (endocrinologista), Aida Kellen (psicóloga), dra. Fátima Oladejo (ginecologista e obstetra), dra. Joele Lerípio (ginecologista e pós-graduada em fisiologia do envelhecimento), dra. Daniela Cyrulin (nutricionista funcional e integrativa) e dra. Luciana França (médica radiologista e especialista em imagem da mama).



Set da websérie *Peripécias Menopáusicas*. Foto de Paula Carrubba.

JORNADA ARTÍSTICA FEMININA, A BATALHA FINAL!

A arte transforma, transmuta, comunica, educa. Rir – humor – saúde.

O processo de criação da série me deu a oportunidade de conhecer muitas profissionais da saúde. Conversar com elas foi um presente da vida. Meu encontro com a deusa dentro de mim. Ao entrar em contato com o trabalho dessas mulheres maravilhosas, ouvindo, aprendendo, pesquisando e indo ao encontro com outras mulheres na minha condição, consegui mudar minha percepção sobre a menopausa.

Escrever esquetes cômicas em que podia rir de mim mesma, explicar o que sentia e me observar com certo distanciamento foi muito transformador. Saber que isso pode ajudar outras mulheres é encorajador. Eu ria contando para Cíntia Portella as minhas peripécias, e juntas desvendamos o caminho para criar cenas sobre esses assuntos. Esse processo me devolveu a alegria, me permitiu desconstruir tabus e a colonização da comicidade masculina para o encontro não só de uma comicidade feminina, mas da minha comicidade.

Consegui aceitar minha condição, encarar um tratamento seriamente e começar a mudança de hábitos, como dar atenção à minha alimentação, assumir compromisso com minhas práticas somáticas e de exercícios físicos e colocar na minha agenda coisas como dormir, dançar e descansar.

Se somaram então a essa minha jornada heroica peripécica e menopáusica, uma diversidade de profissionais de produção, do audiovisual e da comunicação, especialistas da área da saúde, roteiristas, atrizes, atores, musicistas, designers, com contribuições valiosíssimas para este projeto que tem um fazer feminista, porque também promove a diversidade e a representatividade de vozes.

Com toda esta informação, colaboração, inspiração e amor, comecei a pensar na menopausa com menos revolta e mais como uma oportunidade de crescer e contribuir com a jornada feminina e com a minha comunidade.

Durante anos ficamos silenciadas. Movimentos como o *Me too*, as campanhas pela legalização do aborto na América Latina, as mobilizações e greves mundiais do 8M e outros, como *Mira como nos ponemos?* e *Ni una a menos*, na Argentina, marcaram uma ruptura deste silêncio. Nossas pautas

tomaram visibilidade e não há volta. Ainda precisamos falar aos gritos sobre os temas que por anos foram tabus, ainda é necessário que seja dito, por enquanto, seja da forma que for, mas o rumo está traçado e cada vez mais mulheres colocam suas histórias para o mundo e o mundo as acolhe.

Podemos assegurar que, se depender de nós (e também depende), o nosso riso feminino, poderoso, transformador, revolucionário, também taxado de descarado, obsceno, inapropriado, espontâneo ou estratégico e até vingativo, está garantido por um bom tempo.

Links

YouTube: Peripécias Menopáusicas

Instagram: @peripeciasmenopausicas

Facebook: Peripécias Menopáusicas

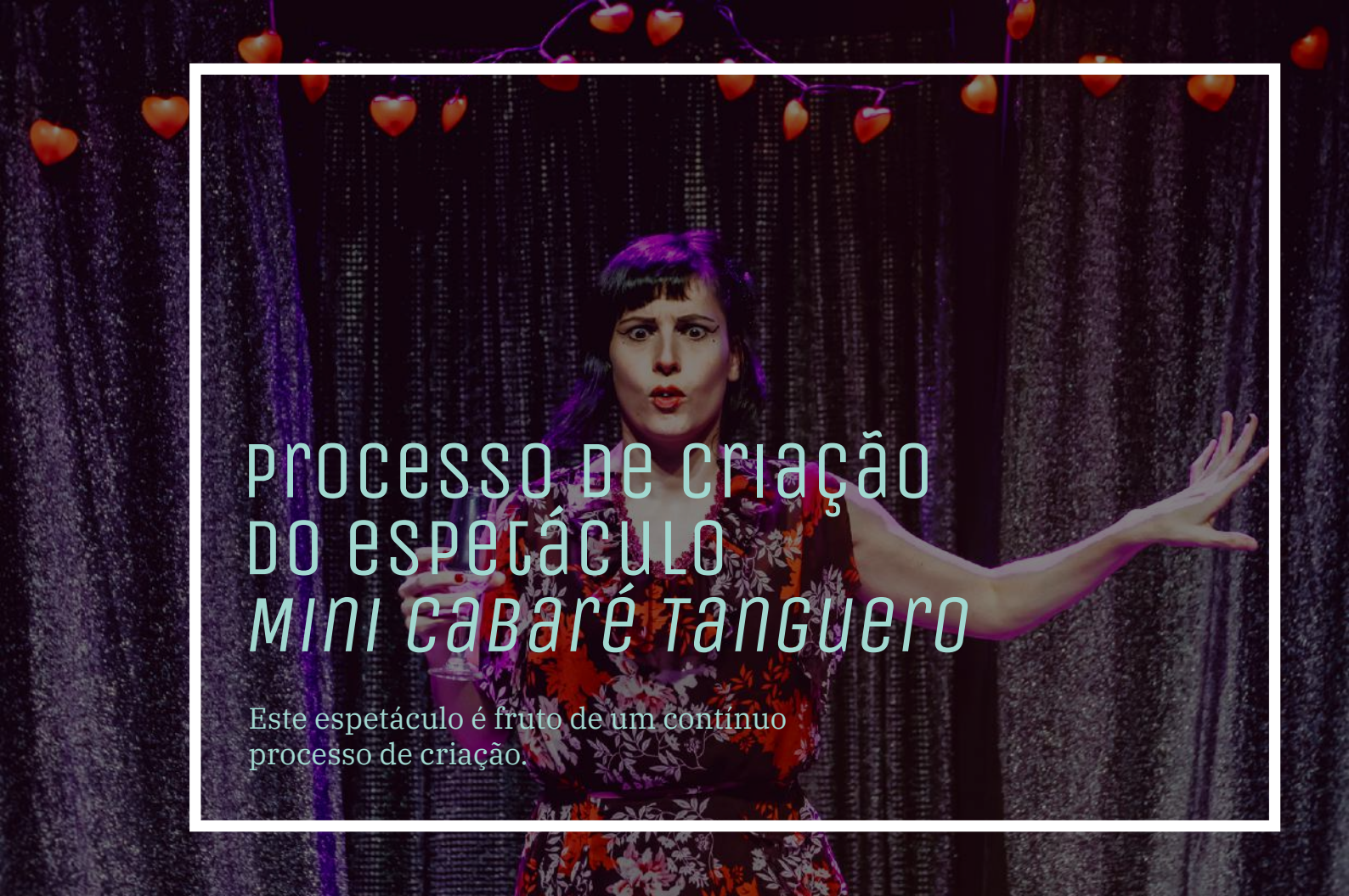
Referências

MARTINEZ, Monica. *Jornada do herói: a estrutura narrativa mítica na construção de histórias de vida em jornalismo*. São Paulo: Annablume, 2008.

Semana de Cinema e Mercado debate a presença feminina no cinema brasileiro. Site Academia Internacional de Cinema, 2017. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/semana-de-cinema-e-mercado-debate-a-presenca-feminina-no-cinema-brasileiro/>. Acesso: em 17 ago. 2021.

SILVA, Michelle Silveira. “Entrevista com Gardi Hutter” in *Revista Palhaçaria Feminina*, n. 3, p. 77-84. Porto Alegre: Funarte, 2014.

VIEIRA, Dimitri. *Jornada do Herói: as 12 etapas de Christopher Vogler e Joseph Campbell para contar uma história impecável*, 2019. Disponível em: <https://comunidade.rockcontent.com/jornada-do-heroi/>. Acesso em: 9 ago. 2021.



PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO *MINI cabaré Tanguero*

Este espetáculo é fruto de um contínuo processo de criação.

Trabalhava como arte educadora de adolescentes da periferia de São Paulo, no programa *Fábricas de Cultura*, em 2010. Minha jornada diária era longa e desafiadora, praticamente não me sobrava tempo para treinar, ensaiar e me apresentar, mas conseguia manter minhas sagradas aulas na escola Caminho do Canto. A música era meu refúgio, os fones de ouvido, meus companheiros. Escutava tango enquanto ia de metrô para as milongas: essa foi a inspiração para a criação da música “Milonguita Paulista”. Com o tango no ouvido a caminho das *jams* de contato improvisação, surgiu o tema “A gravidade sempre ganha”. E por aí foi... Fui! Criei uma série de músicas, e no começo de 2010 gravei o disco *La Zarza Ardiente*.

Tenho um disco... E agora? Mostrei o álbum para o diretor, escritor, músico, palhaço e dramaturgo Nereu Affonso, que teve a enorme generosidade de ouvir e pensar junto comigo uma criação cênica para essa obra. Assim, em poucos encontros, criamos a cena breve *Crónica Amable*,¹ que estreou no Alf Teatro de Cama. Um projeto que combinava perfeitamente com a

¹ *Crónica Amable*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uo5Nlo0mQHg>.

nossa criação, que incluía uma dança de tango com os dedos das mãos, tudo minimalista e minúsculo. Em janeiro de 2011, com o diretor Carlos Lascano, inspirados nessa cena, criamos o filme curtíssimo *Milonguita de Dos*,² merecedor da menção honrosa do Festival 5 min, em Salvador. Em 2011, também, ainda em São Paulo, comecei a trabalhar na Manotango!, uma casa de tango. Decidi adaptar a cena *Milonguita de Dos*³ tirando-a do contexto melodramático que tínhamos criado com Nereu Affonso e transformando-a em um número de variedades.

Paralelamente, comecei a bolar um número de uma cantora de tango e a criar um boneco cantor e mestre de cerimônias, a quem batizei de Catchito, em homenagem a meu avô.

Em março de 2012, já morando em Brasília, fui convidada a participar do Cabaré do Festival Esse Monte de Mulher Palhaça, da Cia. Marias da Graça, no Rio de Janeiro. Festival que, anos antes, em 2007, tinha aberto meu olhar para a comicidade e a palhaçaria feminina, o que acabou norteando a pesquisa pela minha dramaturgia. Foi muito simbólico para mim e fiz lá o que chamei pela primeira vez de *Mini Cabaré Tanguero*, apenas três números e tudo bem pequeno.

Continuei criando repertório dentro desse universo do tango e cruzando-o com o mundo do circo. Enquanto fazia isso, sentia que estava juntando minhas partes de alguma maneira. Queria falar de coisas que vivenciava como mulher, a experiência do exílio, minha identidade, minha paixão pela minha cultura, meu próprio jeito de ser e meu olhar palhacesco, feminista e crítico sobre o universo do tango.

Em 2012, ainda, fui convidada para estreiar o espetáculo, com 50 minutos de duração, na Mostra de Arte e Estética, no espaço Mosaico de Brasília, numa pequena temporada de três dias. E mergulhei no processo de criação. Tinha três meses pela frente e me convidei para ajudar a artista local com pesquisa em Impro, Luana Proença, que acabou assinando a assistência de direção e é uma parceira fundamental no processo até hoje.

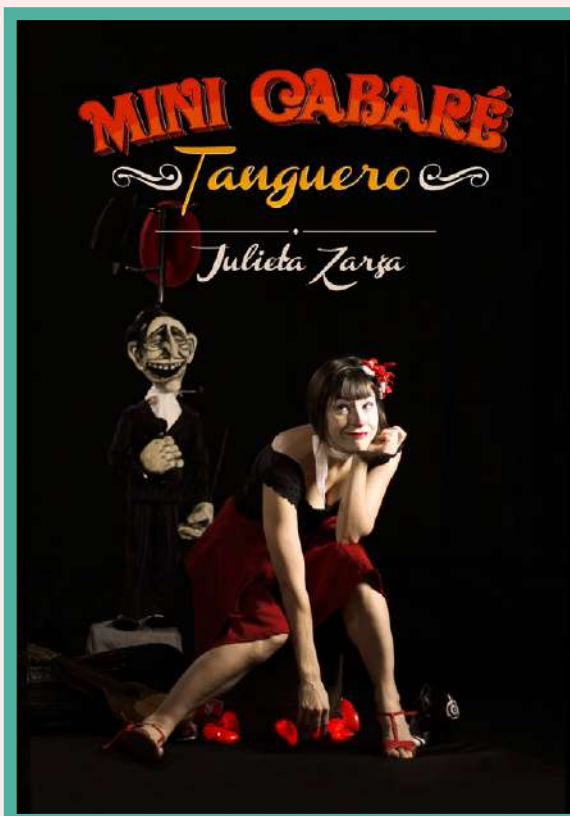
A estreia foi muito bem recebida, mas não fiquei satisfeita com a relação que criava com a plateia. Criei um vídeo do Catchito, o boneco mestre de cerimônias, para usar em cena e me dar tempo de fazer uma troca de figurino. Esse recurso técnico sempre conseguia falhar e me estressava profundamente bem na hora das apresentações. As projeções desse vídeo eram realizadas numa tela branca que cobria o fundo inteiro do palco e nela ainda fazia cenas de sombras durante minhas trocas de figurino.

2 *Milonguita de Dos* (filme). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Et3c-1MyfPk&list=PLcUF3dfIjDTuus-qTQMUWtchcjt-NUQ&index=10&t=13s>.

3 *Milonguita de Dos* (cena) na Manotango. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5L3uMzpy7xE>.

Relutei em tirar esse vídeo, pois gostava de aproveitar muito o recurso das sombras e a troca de figurino para a personagem da cantora, que demandava um tempo que só conseguia com a utilização desse recurso. Mas o resultado do vídeo em cena não me satisfazia, não parecia funcionar, nem ser coerente com o espetáculo.

Na plateia dessa pequena temporada, estava José Regino, palhaço, diretor, pedagogo e mestre em Artes pela Universidade de Brasília (UnB). Conversamos muito, e então começamos outro processo sob sua direção. Ele me provocou inúmeras perguntas sobre meu lugar como cômica ou palhaça e onde eu queria estar. Consegui entender melhor o olhar de um brasileiro sobre a cultura do tango. Em que as coisas precisavam de mais explicações ou que os clichês poderiam funcionar bem. Em definitivo, tudo era sobre como universalizar o espetáculo. E ele me incitou a definir melhor a linguagem.



Cartaz de *Mini Cabaré Tanguero*.
Foto de Anderson Brasil.



A cantora. Foto de Sebastián Rigoni.

Ironicamente, para meu entendimento, usamos mais textos – para mim, universalizar sempre era sobre não usar textos. **A personagem palhaça veio mais à tona.** Nesta nova dramaturgia, ela, que era apenas uma assistente, tentava assumir todas as funções e personagens do espetáculo, uma vez que as “verdadeiras” pessoas que iriam se apresentar não tinham conseguido chegar a tempo. Participei de alguns novos festivais com o espetáculo renovado. Começamos a trabalhar a versão para espaços não convencionais e, para 2013, fechamos uma circulação pelo Sesc pelo interior de São Paulo. Tudo indo bem!

Em janeiro de 2013, fiquei grávida. Tive gravidez de risco, o que me obrigou a ficar na cama em repouso absoluto. Precisei cancelar a circulação. Foi muito, muito difícil para mim. Frustrante, atemorizante, enfrentei violência obstétrica... MEDO. Depois da fase de risco, ainda na metade da gravidez, não tive mais coragem para trabalhar, nem ensaiar, nem nada. Foi uma experiência muito intensa de introspecção, pois, na minha vida inteira, nunca tinha ficado dois meses na cama. Nunca havia parado para pensar.

Agora me sentia outra pessoa. Eu, que tinha viajado sozinha pelas fronteiras da Bolívia e do Peru, agora não conseguia dirigir meu carro, falar em público e nem sequer atravessar a rua sem morrer de medo. Depois do meu parto humanizado, me entreguei à experiência da maternidade com apego e amamentação livre durante o primeiro ano e meio de vida da minha pequena.

E queria voltar a atuar, mas o *Mini Cabaré Tanguero* e sua complexidade me pareciam enormes e inalcançáveis. Comecei com outros trabalhos, desenvolvi pesquisa, obras e um grupo de dança para bebês com educação somática, mágica, improvisação e contato-improvisação. Produzi circulações de grupos, atuei em filmes, espetáculos, videodanças e fui mãe. Sou mãe. Nesse percurso, troquei com profissionais incríveis e tive experiências transformadoras que me trouxeram novos entendimentos da eu artista.

Somente em 2017, consegui ter coragem para retomar o trabalho com o *Mini Cabaré Tanguero*. Peguei carona no projeto de estreia de quatro espetáculos que se chamou *MOT. Mostra do Obsoleto Teatro*, uma produção coletiva de novas criações do Distrito Federal. Desta vez, com uma nítida bagagem, me apropriei de mim, juntei meus pedaços, entendi minha potência e fiz uma limpeza do espetáculo. Entendi que a direção devia ser minha. Tive a preciosa colaboração de Alessandra Vieira, Rosana Loren e Janaina Vasconcelos, do Grupo Sagrado Riso, mas as decisões finais foram

minhas. Nessa época, como parte do processo criativo, escrevi no meu caderninho: “É um espetáculo solo de variedades e comicidade, nutrido do amplo universo do tango e da cultura rio-platense. Interpretado por uma argentina radicada no Brasil, perto dos 40 anos, a partir das suas reflexões e experiências no tango e na vida. Traduzido e aumentado com a lupa de uma palhaça que vive no exílio.”

Finalmente, eliminei os vídeos e as sombras, o que me fez muito feliz. Cortei a personagem e a cena da cantora, que não faziam mais sentido para mim, e criei uma nova e complexa cena de abertura, uma cena de mágica com muitos e complexos efeitos (para que simplificar se podemos complicar?!). Mesmo com dificuldades na cena nova, a experiência foi extremamente prazerosa e positiva. Consegui jogar, criar relação com o público, criar um ritmo bom de risadas, gargalhadas e suspiros. O trabalho estava começando a fazer real e profundo sentido para mim e, assim, reverberando também na plateia.

Criei o projeto *Circus Cabaré Vaudeville*⁴ com Claudia de Andrade, com o qual tivemos patrocínio do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal (FAC). Neste projeto, a cena inicial – que na época se chamava *La borracha* – foi trabalhada e apresentada separadamente com direção de Marcelo Lujan.

Nesta nova versão do espetáculo, a palhaça Zulpeta deixou de ser a responsável por todas as cenas “substituindo” as outras personagens, e agora como personagem central temos Julieta, uma mulher excêntrica que vai ao baile dançar, enquanto as demais personagens existem tanto quanto ela.

Com o espetáculo renovado, participei de mais algumas temporadas, festivais e programações no Brasil e na Argentina, também adaptando o *Mini Cabaré Tanguero* a espaços não convencionais e sempre simplificando e limando o que não me favorecia na relação com a plateia. Rapha Santacruz e Charly Viera colaboraram muito nesta última etapa, me ajudando a amadurecer a dramaturgia com a mágica, no meu objetivo de criar relação. Em Maceió, apresentei o espetáculo no Festal – Festival de Artes Cênicas de Alagoas. Além da cena inicial trabalhada – muito mais leve e respirada –, estabeleci uma nova ordem das cenas, e senti que finalmente a estrutura do espetáculo fechou. Não que ainda não se possa crescer e melhorar tudo, mas a estrutura é essa! E funciona bem :)

Também apresentei para estudantes de Artes Cênicas e Dança e da Escola Técnica de Artes (ETA) da Universidade Federal de Alagoas (Ufal) e no F.E.M.E – Festival de Mulheres Engraçadas, além do projeto Sesc Aldeia Palco Giratório. Todas essas apresentações tiveram um bate-papo final

⁴ *Circus Cabaré Vaudeville*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZC7zlOkrRkU>.

com a plateia e colegas. Recebi riquíssimas críticas e perguntas sobre o processo. No projeto Aldeia, recebemos devoluções sobre a iluminação e estamos trabalhando nisso. No F.E.M.E, houve um processo de troca entre todas as palhaças participantes, chamado Afeto Grafado, no qual recebi retornos que me emocionaram até as lágrimas e que são motor para seguir trabalhando. Tive a oportunidade de adaptar o espetáculo a um formato de rua, apresentando no projeto #CircoNaRuaFechada uma programação de circo e artes de rua que criei e coordenei com mais artistas da cidade na orla de Maceió.

SE BUSCA



Dona de um Mini Cabaré Tanguero, estrala o chicote e transforma homens em marionetes para fins de divertimento do público. Realiza mágicas engenhosas e estúpidas do cotidiano de uma vida, revelando que podemos ser mais surpreendentes em nossos erros. Se atrapalhar é dança! E sem descer do salto faz das pernas embaraçadas um belo tango. O público encanta-se!

RECOMPENSA E MUITO EMBALAR-SE COM ELA!

Vanessa Rosa

Afeto Grafado, por Vanessa Rosa.

ENTÃO COMO FICOU ESTE ESPECTÁCULO E O QUE ELE É?

Mini Cabaré Tanguero é um espetáculo de variedades contextualizado numa Milonga, o baile de tango. Nestes bailes tem bebidas, tem dança, tem mestre de cerimônias, muitas vezes, antes de começar. Tem uma aula, pode ter show ao vivo, orquestra e, claro, tem gente que vai em busca de todo esse social e entretenimento.

UN POQUITO SOBRE EL MUNDO DEL TANGO, EL MACHISMO e a MULHER neste ambiente:

Quando comecei a criar o *Mini Cabaré Tanguero* ainda se praticavam os ditos códigos de comportamento social de gênero muito rígidos, antigos, em nome da tradição do tango – tradição que obviamente carrega a tradição patriarcal consigo:

Uma mulher sozinha é malvista e uma mulher sozinha bebendo é pior ainda.

Uma mulher convidando um homem para dançar também era muita irreverência.

É evidente que, assim como fazia tudo isso na minha vida, fui fazer no palco. Quebrar e questionar essas regras, no espetáculo, era de uma irreverência e militância necessárias para mim.

ALGUMAS DESTAS REGRAS SEGUNDO a TRADIÇÃO DO TANGO

Nunca dizer não: se um cavalheiro chega até sua mesa e a convida para dançar, você precisa aceitar, pois, caso contrário, ele fica exposto à rejeição e os outros cavalheiros não irão mais convidá-la para dançar. Sempre é o cavalheiro quem convida.

El cabeceo: por ser menos arriscado para o homem, existe o método do cabeceo. O homem faz contato visual e faz um gesto com a cabeça convidando-a ir para a pista. Se a mulher aceitar o convite, retornando com um gesto da cabeça, então os dois se levantam e, aí sim, o homem vai até a mesa da dama.

Por isso, se a dama quer dançar, precisa estar de olho em todo mundo. Comendo, conversando, não interessa, sempre de olho no salão. Pois se não olhar também será **punida** sem novos convites. Condenada a *planchar toda la noche*.

Planchar: gíria para quem não é convidado a dançar. Fica *planchando*, a tradução seria de que ficou “passando roupa”.

No espetáculo, a personagem Julieta, cansada de esperar, convida uma pessoa para dançar com ela, e, além disso, essa pessoa não é necessariamente um “cavalheiro”.

O cavalheiro conduz a dança: no tango, uma pessoa conduz e a outra segue. Historicamente, é o cavalheiro que comanda. Muitas vezes, nas aulas de tango, se usava a comparação com dirigir um carro, já que antigamente era só o homem quem dirigia.

No espetáculo, é Julieta, uma mulher, quem conduz a dança e a cena no bailado.

La tanda inteira: *las tandas* são sequências de músicas, normalmente são quatro. Assim, no baile, se alternam os diferentes ritmos que se dançam numa milonga: tango, milonga, valsa e outros gêneros que variam desde salsa a chacarera, cumbia ou zamba. Pois bem, uma vez que você aceita a dança, precisa dançar a “*tanda inteira*”, independentemente se a condução é desagradável ou se há *encoxadas* assediadas, falta total de sentido musical, papo desagradável ou qualquer falta de conexão. Você deve dançar quatro músicas com ele.

No Mini Cabaré Tanguero, a excêntrica Julieta dança apenas uma música e, em seguida, se despede da pessoa que a acompanha.

Hoje em dia, na Argentina, após forte onda feminista, com a conquista do aborto seguro e legal, legalização do casamento gay, dos movimentos nacionais *Ni una menos* e *Mira como nos ponemos?*, além de movimentos internacionais como o *Me too*, abriram-se espaços para a quebra desses comportamentos arcaicos, e hoje existem ambientes de tango mais gentis e diversos. Existem milongas *queer* em que é comum a mudança de papéis na condução da dança.

ESTRUTURA DO ESPETÁCULO

A estrutura é muito similar a um espetáculo de palhaçaria de rua. Isso vindo do impacto de anos como curadora e produtora de circo para espetáculos de rua e com a consciente influência do palhaço argentino Chacovachi (Chaco). Conheço o trabalho do Chaco desde minha adolescência e tive meu reencontro há quase 15 anos, quando ele fez uma temporada no Circo Zanni, em São Paulo. Depois me tornei sua produtora na cidade e sempre fui sua aluna e uma estudiosa dos seus métodos e da sua história. Chacovachi, em seu livro *Manual e Guia*

do Palhaço de Rua, descreve a dramaturgia de um espetáculo de rua, sustentando que todo espetáculo de rua passa mais ou menos pelos mesmos momentos que são “pré-convocatória, convocatória, farsa de começo, número de início, número participativo, passagem do chapéu, despedida e final” (CHACOVACHI, 2016, p. 73).

O *Mini Cabaré Tanguero*, então, passa mais ou menos pelos seguintes momentos:

RECEPTIVO: JOGAR FIOS

O espetáculo começa com Julieta, uma excêntrica e misteriosa mulher misturada na plateia, que veste casaco preto longo e chapéu dos anos 1920. A trilha com tangos da mesma época se mistura com sons de rua. Ela espera alguém, enquanto isso, bebe escondida numa garrafinha elegante e interage com a plateia que, aos poucos, vai entrando na sala e se acomodando nas poltronas. Imagino que entre mim e a plateia existem fios imaginários que me conectam, mas preciso jogá-los e amarrar cada um. Seja num gesto mágico como quem espalha raios com as mãos ou uma maestrina da orquestra, seja com um olhar preciso, seja com um comentário, seja com um boa-noite. Aprendi esta estratégia do olhar com o palhaço argentino Tomate (Victor Ávalos), mas foi criada pelo mágico espanhol Juan Tamariz, detalhada como o primeiro ponto *La Mirada* (“O Olhar”) em seu livro *Los Cinco Puntos Mágicos* (“Os Cinco Pontos Mágicos”).

Neste momento, me conecto com a plateia, faço amizades e preparo o terreno para brincarem comigo. Brinco, porque, quando a gente brinca, a gente fica amiga, e faço amizades para poder brincar mais. Neste momento, negocio, um por um, os próximos 50 minutos de atenção.

Farsa de começo: FUMANDO ESPERO

O espetáculo já começou a partir da entrada do público, mas existe um momento em que as pessoas percebem que algo mudou e não é apenas a sala escurecendo. O som aumenta e Julieta, que estava na plateia, agora se posiciona no proscênio do palco.

Esta cena surge inspirada no famoso tango *Fumando Espero*, de F. Garzo e J. Viladomat. Julieta espera alguém. Ela está na porta do baile, espera seu par e ele não chega. Percebemos pelos gestos de Julieta. Enquanto espera, ela bebe, mas a bebida acaba, então fica ansiosa e decide fumar

seu cigarro. Mas não é tão simples, o cigarro desaparece e volta a aparecer, já o isqueiro nem quer aparecer, está no bolso? No outro bolso? Está dentro da bolsa de Julieta, de onde saem vários objetos inusitados. Finalmente, cigarro e isqueiro se encontram na chama ardente, masssss... Julieta é reprimida, pois é proibido fumar dentro do teatro. Então Julieta, melodramática, apaga o cigarro na palma da sua mão e este finalmente desaparece atrás da fumaça. Julieta então se sente divertida e isso a empodera, por isso, com par ou sem, decide entrar no baile.

O COMEÇO

Série de ações e *gags* físicas para Julieta conseguir um lugar para sentar, beber champagne e encontrar em seu casaco e seu chapéu um parceiro imaginário para dançar. Essa sequência conta com números de mágica, como transformar as bolhas de champagne em bolas de vidro, *quick change* de vestido e fazer objetos aparecerem e desaparecerem.

A dificuldade maior desta cena, para mim, era criar uma sequência coerente das ações que me permitisse uma série de efeitos mágicos com técnicas diferentes e ainda me permitisse fazer conexão com a plateia. Principalmente, porque nunca tinha criado uma cena parecida antes. Esse desconhecimento me colocou em inúmeros desafios, porque, além de tudo, queria manter a musicalidade do tango na cena, quer dizer, manter a precisão e a exatidão de cada gesto em relação à música, então elementos com variabilidade de tempo como bolhas de sabão são bem desafiadores, mas, por outro lado, percebo que a falta de experiência me colocou num lugar mais livre para a criação.

AS TRANSIÇÕES

Após um *blackout*, seguido de uma iluminação apenas de contraluz num clima misterioso, Julieta reorganiza a cena ao ritmo de um tango em *loop* e, aos poucos, coreograficamente, coloca um chapéu preto e o casaco e, num movimento mágico, aparece o boneco Catchito.



Catchito Buonasera (Catchito, o mestre de cerimônias). Foto de Paula Carrubba.

Ele dá as boas-noites e anuncia que a pista de baile está aberta, desafiando Julieta, agora desdobrada em Personagem e Manipuladora do boneco, a ser convidada para dançar. Catchito tem um ar bufonesco, representa o machismo, com rasgos escatológicos e comentários inapropriados.

PARCERIA PARTICIPATIVA (CENA DE PLATEIA)

Julieta fica indignada com a sugestão de Catchito de que ninguém vai convidá-la para dançar. Ela se posiciona no proscênio à espera. O tempo passa e ninguém a convida.

Este momento é muito interessante, porque preciso fracassar, então não posso fazer contato visual com ninguém, pois, dessa forma, correria o risco de alguém do público me convidar. Então, crio uma sensação de estar olhando desesperadamente para todas as pessoas da plateia com atitude de querer conectar, mas, na verdade, não olho para ninguém de fato. Quando esta sensação de fracasso ficou estabelecida, aí sim começo uma relação visual com uma pessoa da plateia.

Julieta se aproxima e convida uma pessoa para dançar com ela no palco. Julieta improvisa com a pessoa convidada uma dança de tango em que aparece a comédia física.

Para essa cena, criei um repertório com diferentes possibilidades para efeitos cômicos: escolho uma pessoa com um visual muito distante do universo padrão do tango, pessoas com calçado informal como chinelo ou tamancos, bem diferentes dos calçados no tango, bermuda, cabelos diferentes etc. Assim, quando a pessoa sobe no palco, o contraste com o universo do imaginário estereotipado do tango reforçado pela pegada dos anos 1920 existente desde o início, já traz efeito cômico. Pode acontecer de a pessoa ser uma excelente dançarina ou não. Para os dois casos, tenho repertório: se a pessoa não sabe dançar, tento conduzi-la e trazer uma atitude de frustração com essa situação. Se a pessoa sabe dançar, fico muito entusiasmada e consigo improvisar danças habilidosas incluindo acrobacias simples. Em todos os casos, tenho muito cuidado de deixar a pessoa extremamente confortável no palco, dando a entender a ela que a gente está brincando em conjunto. Esse ponto é muito importante para eu passar para a plateia um sentimento de confiança e cumplicidade, o contrário não é nada interessante.

Após se despedir da pessoa convidada com palmas, a música de transição em *loop* volta, Julieta sai de cena e, por alguns segundos, o palco fica novamente em penumbra apenas com luzes de contra.



A professora. Foto de Paula Carrubba.

A PROFESSORA

A personagem Anyesca Fuska chega falando gramelô (língua inventada) com um chicote na mão. Ela é uma professora de tango do estilo tradicional de seu país (inventado), a Cracotzia. Nessa cena, ela ensinará o estilo e selecionará uma pessoa bolsista para sua escola. Uma série de *gags* e jogos participativos com o público brincam com a ridicularização da falta de entendimento linguístico, a frustração e o autoritarismo da personagem e seu chicote *pedagogic*, como ela o apresenta. Jogos esses que envolvem traduções obviamente incoerentes, testes de coordenação motora com o público e explicações de impossível compreensão de rotinas de dança que algumas pessoas são convidadas a tentar. Ela fecha a cena com uma demonstração do que chama de *The True Demonstration of Cracotzian Style of Tango* (uma verdadeira demonstração do estilo de tango cracotziano) e se machuca com seu próprio chicote.

Esta cena, para mim, representa a violência na pedagogia na dança que vivi durante minha caminhada, além do excesso de competição, a glamourização do que vem do estrangeiro, entre outras questões que envolvem a pedagogia da dança de tango.



Roberto e Catalina. Foto de Paula Carrubba.

O CASAL PROFISSIONAL DE DANÇA

Em poucos segundos, enquanto a voz de Catchito apresenta o incrível casal Roberto e Catalina, Julieta muda os adereços e entra em cena com um figurino preto e sapatos de salto vermelhos. Ela se senta num banquinho e, sob uma banqueta, realiza uma dança de tango com os dedos das mãos. Suas unhas pretas e vermelhas representam sutilmente os sapatos de Roberto e Catalina (respectivamente). Nessa dança, Julieta, por momentos, é a manipuladora, por momentos, é a própria Catalina e, em micromovimentos/gestos além da dança, consegue contar uma pequena história que envolve questões de gênero como consentimento.

A cena termina e, mais uma vez, a música de transição em *loop* e a penumbra acontecem. Agora Julieta veste de novo um casaco escuro. E uma luz destaca apenas suas pernas. Julieta realiza uma rotina curta de dança na movimentação específica da mulher no tango, com ênfases nas pernas.

CATCHITO CANTOR

Catchito aparece, manipulado por Julieta, e interpreta um trecho do tango mais famoso no Brasil, *Por una cabeza*, seguido por *Siga el Baile*, um tango/candombe, um tango com tambor, popularizado por Alberto Castillo. Traz a evidência de elementos de origem africana no tango e que a história argentina tem se ocupado de branquear, de silenciar, de esconder e que, para mim, era importante aparecer no espetáculo. Nesta rotina, Catchito canta e dança com muita simpatia. Ao final, ele interage com a plateia sendo bastante abusado ao beijar algumas pessoas e se despede deixando seus contatos de mídias sociais e prometendo que *hay Catchito para todas las chicas* e sai.



Roberto e Catalina. Foto de Paula Carrubba.

DESPEDIDA

Julieta realiza uma dança final com muita energia e giros para finalizar o espetáculo e agradecer a plateia. Percebo que durante todos esses anos o despertar feminista atravessou fortemente este universo, assim como todos os universos. Minha voz é mais clara e meu discurso mais apropriado, pois tenho confiança e suporte das mulheres. Hoje, com o *Mini Cabaré Tanguero*, finalmente consigo me sentir palhaça, consigo me sentir mulher, mãe, apropriada das minhas narrativas para colocá-las no mundo, com a leveza e a potência que só o riso proporciona.

Referências


CHACOVACHI, Palhaço; MIGUEL, Javier e VALLEJOS, Martín. *Palhaço Chacovachi. Manual e Guia do Palhaço de Rua*. Tradução de Jeff Vasques (Palhaço Magrólhos). 2^a ed. La Plata: Contramar, 2016.

TAMARIZ, Juan. *Los Cinco Puntos Mágicos*. Disponível em: https://kupdf.net/download/los-cinco-puntos-magicos-juan-tamariz-pdf_58f65a53dc0d60170dda9838_pdf. Acesso em: 18 set. 2021.



CIA.
FLUCTISSONANTE
E POMEIRO
GESTÃO
CULTURAL

CURITIBA (PR)



ENQUANTO a CHUVA Cai: CONSIDERAÇÕES SOBRE- PARA-POR UM TRABALHO BILÍNGUE, DE 2016 a 2021

Igor Augustho Mattos Kijak¹

O INÍCIO

Escrevo em primeira pessoa porque não haveria outro modo de fazê-lo. Este é o registro de uma história que ainda está sendo escrita e, dentro dela há, ainda, uma estória. Ambas começam com algum desejo por comunicação. Qualquer ideia possível dela. Ainda há uma imagem. Nela estão uma Senhora, um Senhor, um Garoto e uma Mulher sentados ao redor de uma mesa redonda. Esta é uma imagem importante. Iremos nos lembrar dela. Nela, sou o Garoto. Juntos, eles (nós) investigam (investigamos) as possibilidades de transpor à cena, em um novo trabalho, a ideia de um teatro bilíngue. Este conceito – o bilinguismo – seria assumido anos depois, quando a ideia, já transformada em matéria, nos faria entender o que fazíamos. Naquele momento éramos quatro artistas

¹ Ator, produtor e gestor cultural. Especializado em Gestão Cultural pelo Centro de Pesquisa e Formação do Sesc em São Paulo. Para a revista da mesma instituição realizou sua última publicação, intitulada *Censura, Teatro e Golpe: Um Panorama das Artes Cênicas no Brasil Pós-2016*. Também é sócio-diretor e coordenador da Pomeiro Gestão Cultural (SP-PR) e artista integrante da Cia. Fluctissonante (PR). É ator, criador e produtor do espetáculo *Enquanto a Chuva Cai*.

ouvintes, pertencentes a três gerações diferentes, movendo esforços na direção de um teatro acessível, democrático e inclusivo. Assim, deixávamos de lado a usual centralidade da língua portuguesa e sua verborragia dramaturgica, enquanto buscávamos possibilidades de inserção de outra língua oficial e naturalmente brasileira na cena: a Língua Brasileira de Sinais (Libras).

Desde o princípio, intuíamos a ideia de um teatro bilíngue (Português x Libras), não como altruísta possibilidade de fornecer ao público surdo o acesso a uma obra desenvolvida “caridosamente” por artistas ouvintes. Ao contrário, o intento movia-se muito mais na direção de publicizar e promover a língua de sinais oficial do país em que vivíamos (e vivemos) ao próprio público ouvinte. O teatro, então, surgia como a possibilidade de ampliar o alcance da língua, ao mesmo passo em que seria capaz de unir em uma única plateia os dois públicos.

Assim, seguíamos a ideia de comunicação sobre dois pilares principais. Paradoxalmente, o primeiro se debruçava justamente sobre a noção de que era ela a responsável por manter distante do teatro parcelas consideráveis da população de Curitiba, cidade onde o trabalho foi criado. A segunda compreendia que fazíamos, também, nós quatro, parte desse processo de distanciamento. As iniciativas de acessibilidade contempladas por nossos trabalhos anteriores concentravam-se no uso de traduções simultâneas para a Libras em alguns espetáculos pontuais. A proposta agora era outra: buscávamos algum caminho possível para o emprego da Libras em cena, junto ao Português, também como recurso estético e sem o uso de tradução simultânea.

A dicotomia presente entre os dois pilares que sustentavam essa primeira inquietação refletia-se imediatamente em algo que se pode considerar a ideia motora de *Enquanto a Chuva Cai*, espetáculo resultante que estreou no ano de 2016 e foi a primeira criação da Cia. Fluctissonante:² duas personagens, em algum espaço-contexto-cenário, impossibilitadas de estabelecer comunicação por conta de uma diferença linguística.

Possuíamos, então, o desejo de experimentar o encontro de duas personagens, ambas filhas de um mesmo país, porém com línguas-mães distintas. A partir da linha narrativa estabelecida, estivemos atentos à ideia de algo que os impelisse à busca real e voraz por comunicação. Parecia-nos cada vez mais relevante a compreensão de que, de algum modo, as duas figuras deveriam estar sedentas por algum tipo de troca.

2 Coletivo teatral curitibano formado por artistas surdos e ouvintes que pesquisam, investigam e criam trabalhos artísticos encenados simultaneamente na Língua Portuguesa e na Língua Brasileira de Sinais.

Quais contextos-espacos-tempos poderiam condicioná-las à real necessidade de diálogo? De escuta? De compartilhamento? Fugindo do plano imaginário, havia outro contexto, este bastante crítico e palpável. Víamos, nós quatro, pelas janelas do apartamento de Claudete³ (a senhora da imagem inicial), um país dividido entre apoiadores e opositores de um golpe político fantasiado de impeachment com bases legais frágeis. Enquanto trabalhadores das artes nacionais e sobretudo como cidadãos brasileiros, a iminente destruição do cenário artístico e cultural brasileiro nos colocava frente a ideias de vida-morte, sobrevivência-falência e democracia-autoritarismo. No mesmo ano, em praça pública da cidade em que residíamos, recém-tornada símbolo do conservadorismo e dos movimentos antidemocráticos nacionais, uma artista de reconhecimento e trajetória públicos foi agredida após cruzar com manifestações que pediam por intervenção militar⁴ no país, quando se dirigia à sua casa. O cenário, conflituoso e violento, foi também responsável por nos conduzir ao espaço-tempo que contextualizaria o encontro das duas personagens na criação: um estado sitiado, uma possível guerra, uma eventual situação de refúgio e asilo. Surgia, assim, um espaço que consolidava a ideia da comunicação à força, que se estabelece quando já não há mais alternativas.

Embora a junção das duas linhas condutoras principais (a necessidade de comunicação a fórceps em meio a um contexto improvável e impossível) parecesse nos aproximar de um caminho bastante interessante, havíamos construído um problema para nós mesmos. Frente à ausência de alternativas que não fosse a aproximação, como poderiam se aproximar duas personagens que em cena somente utilizariam línguas distintas? Reformulando a questão: quais outros modos de aproximação e “diálogo” poderiam ser empregados frente à demanda por comunicação efetiva? Parecia, então, interessante que buscássemos alguns tipos de troca e comunicação universais. Isto é, deixando de lado a língua e suas limitações, quais ações e reações tornariam possível a aproximação entre as personagens e, acima disso, viabilizariam a compreensão por parte de surdos e de ouvintes na plateia, sem distinções e sem que fosse preciso desenvolver o espetáculo integralmente nas duas línguas?

Mais uma vez, tornamos ao contexto em que nós, quatro artistas criadores, nos inseríamos. Em nossos encontros, se uma garrafa térmica era posta sobre a mesa de reuniões, então todos apanhavam suas xícaras e se serviam, sem que fosse necessário algum tipo de enunciado oral. Do mesmo modo, se um de nós sustentava um cigarro apagado entre os lábios, punha-se a tatear os bolsos procurando algo e então estendia a mão a outro colega, o segundo prontamente lhe estendia um isqueiro.

3 Claudete Pereira Jorge foi atriz e diretora de renome na cena teatral paranaense e brasileira. Também foi codiretora do espetáculo *Enquanto a Chuva Cai*, cofundadora da Cia. Fluctissonante e faleceu em 2016, ano de estreia do trabalho em questão. Foi homenageada pela Câmara de Vereadores de Curitiba por meio do projeto de Lei n.º 15.133, de 11 de dezembro de 2017, que adicionou seu nome ao Teatro Novelas Curitibanas – Claudete Pereira Jorge, espaço de extrema significância para a cidade e sua cena cultural.

4 Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/leticia-sabatella-hostilizada-em-ato-contra-dilma-em-curitiba-19822459>. Acesso em: 24 jul. 2021.

As ações prosaicas e triviais nos pareciam, sim, adquirir um possível sentido universal. Do mesmo modo, quando inseridas no contexto fictício que acabávamos de desenhar para as duas personagens (uma guerra, um estado sitiado), essas cotidianices adquiriam outra dimensão. Uma refeição, a higienização de partes do corpo, o asseio pelo ambiente onde se reside, a atribuição de sentidos e de sentimentos a objetos particulares. Todas essas ações, supostamente irrelevantes dentro da voracidade do dia a dia, tornavam-se muito mais amplas dentro da criação em processo. Tínhamos, então, um modo de consolidar a ideia de aproximação entre as duas personagens, sem que para isso fossem necessárias a todo o tempo oralização ou a sinalização.⁵

A partir dos três pontos citados, então, desenhava-se o conceito principal do espetáculo: duas personagens refugiadas em meio a uma guerra fictícia, dominantes de línguas-mães distintas, sem qualquer companhia, encontram-se inesperadamente e, com desejo de aproximação verdadeiro, passam a construir uma relação pautada em pequenas delicadezas cotidianas.

O FIM

Neste caso, listo o fim antes do meio porque, em abril de 2016, integrando o Fringe, mostra paralela do Festival de Teatro de Curitiba, parecíamos ter chegado em algum lugar. *Enquanto a Chuva Cai* estreou no evento, em duas sessões matinais. Depois de quatro meses de processo, sabíamos que:

ENCENADA EM PORTUGUÊS E LIBRAS SIMULTANEAMENTE E VOLTADA À INTEGRAÇÃO DOS PÚBLICOS SURDO E OUVINTE NA PLATEIA, A PEÇA ACOMPANHA O ENCONTRO E A APROXIMAÇÃO DE DUAS CRIANÇAS ÓRFÃS DENTRO DE UMA CASA EM RUÍNAS DURANTE A GUERRA. A MENINA SE COMUNICA UTILIZANDO LIBRAS E O MENINO, LÍNGUA PORTUGUESA. NUMA GUERRA, UM AMIGO É COMO UMA FONTE NO DESERTO. A BARREIRA LINGUÍSTICA, PORTANTO, NÃO PODE SER UM EMPECILHO PARA QUE OS DOIS PERSONAGENS SE TORNEM AMIGOS E CÚMPLICES NA LUTA PELA SOBREVIVÊNCIA. ASSIM, EM DELICADOS JOGOS DE CENA, COM BRINCadeiras SIMPLES E TERNAS, A APARENTE BARREIRA ENTRE OS DOIS É RESOLVIDA E A COMUNICAÇÃO ENTRE ELAS ACONTECE.⁶

⁵ Utiliza-se oralização em referência a textos ditos em Português e sinalização em referência a textos ditos em Libras.

⁶ Sinopse oficial do espetáculo.

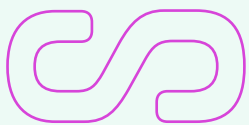
Era um espetáculo para crianças? Não sabíamos. Tampouco imaginávamos se dialogaria com públicos infantojuvenis, adolescentes ou adultos. A opção pelo desenvolvimento de duas personagens de pouca idade, contudo, partia da compreensão acerca de certa inocência necessária. Isto é, a ideia de uma aproximação ingênua nos parecia muito mais factível em meio ao contexto escolhido. Essa noção tornou-se uma bússola durante o processo, que foi norteado por aspectos como a fragilidade e a vulnerabilidade da infância, a sua inerente ausência de preconceitos estabelecidos e a sua disposição à troca e à afetividade.

Os caminhos que nos levaram a este lugar transcorreram ao longo de dezenas de tardes no porão do Teatro José Maria Santos, em Curitiba, gentilmente cedido à época pelo Centro Cultural Teatro Guaíra, por sua presidenta Mônica Rischbieter. Partindo do roteiro estabelecido ao redor da mesa de reuniões redonda (a primeira imagem), eu (o Garoto) e Helena⁷ (a Mulher) experimentávamos o desenvolvimento cênico de ações que necessariamente respondiam a dois requisitos: ocorreriam factualmente em um possível cenário de guerra e dispensavam o uso de qualquer uma das duas línguas. Para que essa noção se torne mais clara, tento agora resumir o início do espetáculo.

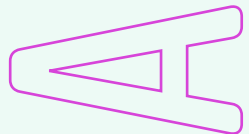
Em um primeiro quadro, um homem – de quem não se pode ver o rosto – adentra uma casa em ruínas, recém-chegado da rua. Ele deixa de lado uma sacola, tira seu sobretudo, seu chapéu e seus sapatos. Revela-se, por debaixo das vestimentas, uma menina, uma criança. O ambiente lhe é familiar. Após tirar o “disfarce”, dirige-se a um ser inanimado – a cabeça de um manequim – posicionado sobre uma caixa. O objeto (estático e frio) é uma companhia. Bem-cuidado, usando uma peruca feminina, percebe-se que se trata de uma amiga. Uma manequim-amiga. Uma manequim-única e única amiga desta menina. A garota, após certificar-se de que está sozinha, caminha até a amiga. Pega a bolsa que trouxe consigo da rua. Tira dela alguns objetos, achados preciosos no contexto em que se insere: uma tangerina, um copo de plástico e algumas flores quase secas.

Entendemos, pouco a pouco, que aquele espaço é o refúgio/abrigo encontrado pela garota. Trata-se de uma casa em ruínas. No palco, ela materializa-se em duas torres de andaimes, posicionadas lado a lado e frontalmente ao público. Há, na torre da esquerda, uma janela e, abaixo dela, uma espécie de rachadura, que conecta o interior e o exterior. Há diversos objetos espalhados pelo ambiente. Todos eles, desconexos e desaparecidos, sugerem uma ambientação improvisada, composta

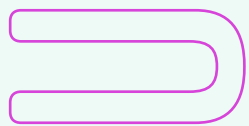
⁷ Helena de Jorge Portela é atriz, audiodescritora e pesquisadora de arte acessível. Fundadora e idealizadora da Cia. Fluctissonante, integrante da Súbita Companhia de Teatro e da Cia Iliadahomero. Indicada por seis vezes ao Troféu Gralha Azul (prêmio máximo das artes cênicas paranaenses), nas categorias de Melhor Atriz e Melhor Texto Original. Estreou o espetáculo *Enquanto a Chuva Cai* como atriz criadora, tornando-se posteriormente codiretora e atriz *stand-in*.



por resquícios e ruínas de uma casa devastada. Pela janela, o vento constante adentra o espaço e é completado por um velho ventilador que, na boca de cena, também provoca o vento constante. Há, também, o som da chuva, ininterruptamente.



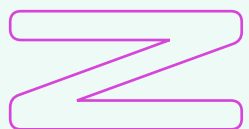
Voltemos à menina. Após cumprimentar sua amiga-manequim, ela põe-se a executar algumas tarefas domésticas: lava suas meias e as posiciona cuidadosamente em um varal improvisado. Sua trivialidade é, então, interrompida por um garoto. Ele entra no espaço também pela rachadura, como se procurasse abrigo. Tenta se comunicar com a garota, utilizando algumas palavras, entre gaguejos e vacilos. Ao estabelecer contato visual, revela também a sua fragilidade. Estão os dois na mesma condição. Ela rompe a distância tomando em mãos uma pequena boneca de pano que guarda carinhosamente em meio aos objetos encontrados nas ruínas. Ele, que também segura uma bolsa, possui um carcomido urso de pelúcia. Sem palavras, é através da manipulação e da interação dos dois brinquedos que ocorre a primeira aproximação entre as duas crianças órfãs.



Qual é, afinal, o sentido de se compartilhar o alimento em meio ao cenário da fome? Essa questão, como exemplo, aliada ao uso de uma tangerina como objeto cênico, torna concreta, na sequência, mais uma tentativa de aproximação. Após o susto do encontro repentino, a garota toma em mãos o fruto, armazenado cuidadosamente para um momento de fome, e compartilha com o recém-conhecido.



Este primeiro momento da peça, descrito resumidamente nos quatro parágrafos anteriores, sintetiza o desenvolvimento cênico da ideia central da criação: duas crianças se aproximam genuinamente e dispensam o uso de suas línguas-mães, empregando apenas a ideia de ações e gesticulações universais.



Havia, contudo, um vácuo dramático que dizia respeito à necessidade de articulação narrativa dessas ações. Como costurar um vasto repertório de ações sem que fosse necessário o desenvolvimento de elipses temporais, valorizando justamente a naturalidade do contato entre as duas crianças? A figura responsável por encontrar estas intersecções estava, também,



na primeira imagem. Agora já em sala de ensaio, Nautilio⁸ (o Senhor) nos fazia retomar ao desejo que nutríamos nos primórdios desta investigação: a união da Libras e da Língua Portuguesa.

Em algum sentido, poderíamos costurar todas as ações levantadas com pequenos textos, também prosaicos. Nesse movimento, cada um dos personagens utilizaria sua língua-mãe. Ele se comunicaria em Português. O público surdo, é certo, não entenderia. Ao mesmo tempo, ela se comunicaria em Libras. O público ouvinte, neste caso, também não entenderia. Esta ideia (utilizar as duas línguas para costurar as ações, em pequenos textos) tornava possível estender ao público as posições das personagens. Exceto pelos ouvintes bilíngues e pelos surdos com aptidões para leitura labial, todos aqueles que acessassem ao trabalho estariam, assim como as duas crianças, incapazes de qualquer leitura certa e integral do que se é dito por meio das línguas. Levamos ao palco, assim, pequenos trechos nas duas línguas. Trata-se de frases como “Eu não vou fazer mal para você”, “Não precisa ter medo de mim”, “Faz muito frio lá fora” e “Você quer brincar comigo?”. Embora curtas e bastante objetivas, foram elas as responsáveis por unir todas as sequências de ações pensadas inicialmente. Na montagem, quando enunciadas em somente uma língua, são seguidas por ação que denota fisicamente o sentido da frase. Assim, tornou-se possível introduzir o bilinguismo dentro da cena sem que a ausência da tradução simultânea (seja para Libras ou Português) inviabilizasse a fruição da obra pelos dois públicos.

A esta altura, já supúnhamos, finalmente, que este seria um espetáculo para crianças. Acima disso, compreendíamos que se comunicava com um público mais amplo, principalmente em decorrência da ausência de trabalhos similares para as plateias surdas, uma noção que nos dava a segurança da presença do público adulto em suas apresentações. Nesse sentido, optamos por estabelecer algumas camadas de leitura e recepção. Assim é que se estabelece o uso da chuva constante como metáfora para o cenário da guerra. A literalidade da ideia de guerra (uma guerra fictícia, fantasiosa) nos parecia fragilizar, dramática ou cenicamente, a factualidade do dilema central proposto: a impossibilidade de comunicação pelas línguas. Mais à frente, na primeira temporada do trabalho, entenderíamos na prática a relevância desta escolha: ao passo em que crianças deixavam o teatro manifestando a tediosa impossibilidade de brincar em lugares externos em dias de chuva, adultos sinalizavam a violência que permeia cenários geossociais conflituosos, em especial quando relacionados à infância. Vimos, então, que *Enquanto a Chuva Cai* começava a dar certo.

8 Nautilio Bronholo Portela é ator, diretor e dramaturgo. Diretor e sócio da NBP Produções, desenvolveu trabalho relevante em teatro para público adolescente, excursionando com mais de 10 espetáculos por todo o Paraná desde a fundação da NBP. Assim, alcançou mais de 50 mil adolescentes do estado em sua trajetória e formou diversos dos artistas atuantes na capital paranaense atualmente. É dramaturgista e diretor do espetáculo *Enquanto a Chuva Cai*.

TUDO PARECIA DISTANTE, UM DEVANEIO, UM BORRÃO. UMA HISTÓRIA INTERROMPIDA.

O MEIO

Agora falo do meio. Ele começa, como já dito, em duas manhãs em Curitiba, no Solar do Rosário, espaço cultural central da cidade. *Enquanto a Chuva Cai* estreou em meio a uma programação composta por mais de 200 trabalhos. Quase como uma mostra de processo, as apresentações nos fizeram compreender a relevância da criação para o público ouvinte. Essa era uma questão. Em seguida, o espetáculo cumpriu temporada no Mini Auditório do Teatro Guaíra, em Curitiba, onde começamos a entender o potencial de alcance da criação.

Encerradas as duas temporadas de estreia do trabalho, passamos pela perda da Senhora. A mesma da primeira imagem. A Claudete. *Enquanto a Chuva Cai*, então, permaneceu por um ano fora de cartaz. Não havia perspectivas para sua retomada.

Tudo parecia distante, um devaneio, um borrão. Uma história interrompida. Ela era (é) personagem fundamental deste caminho. Sua partida, então, nos fazia voltar a memória à mesa de reuniões redonda em que criamos a obra. Perdíamos nós e perdia o teatro. Claudete foi (é) um dos maiores nomes do teatro local. De força impetuosa e sagacidade cênica impecável, era ela a atriz que, anos antes, apresentara-se em um bar local, entretendo o público presente ao declamar integralmente e de cabeça a *Iliada*, de Homero, traduzida por Manoel Odorico Mendes. Clau era também mãe da Helena – a Mulher da primeira imagem – presente no bar naquela noite. A mesma Mulher/Filha que se apaixonou pela Libras ao ver um intérprete voluntário realizando a tradução simultânea do monólogo da mãe e decidiu encabeçar estudos na criação teatral em Português e Libras.

Claudete (a Senhora), era também ex-esposa e parceira de Náutilio (o Senhor do começo), com quem nutriu relação intensa de trabalho e amizade ao longo de mais de 30 anos. Também com ele, criou e ensinou à Mulher/Filha o ofício das artes cênicas. Era, ainda, a Senhora de 62 anos,

generosa o suficiente para se tornar melhor amiga e acolher em sua casa o Garoto (eu), à época com apenas 18 anos. Era o fio mais forte da corda que nos unia.

Quando *Enquanto a Chuva Cai* parecia compor a lista de um sem-número de espetáculos que realizam única e exclusivamente temporadas de estreia, sem qualquer trajetória posterior, no mês de junho de 2017, a Mulher telefona ao Garoto. Ela deseja retomar o espetáculo. Ainda nesse período, alguns dias depois, o Garoto recebe uma ligação de Santa Catarina. Um ano antes, haviam realizado a submissão à curadoria de artes cênicas de um relevante projeto de circulação de espetáculos pelo Sesc em Santa Catarina. Ao telefone, a curadora manifesta as recorrentes tentativas de contato com o grupo. Deseja saber se é possível que o trabalho circule por oito cidades do estado dali a dois meses. *Enquanto a Chuva Cai* é retomado. Desta vez em homenagem à Claudete.

A circulação do trabalho pelas cidades de Santa Catarina intensificou o contato da Fluctissonante com a comunidade surda brasileira e, além disso, provou a capacidade de comunicação do trabalho. Mais uma vez ela, a comunicação. Cruzando o estado em viagens de mais de quatro horas em uma van com quatro artistas, três cases de cenário e duas torres de andaime, pudemos entender a dimensão real da criação. Nesse caso, o esforço das unidades locais em relação à presença de públicos, funcionários e colaboradores surdos nas sessões realizadas, evidenciou o caráter formativo do projeto. Deixando de lado qualquer abordagem pedagógica ou didática, o deslocamento do público (seja surdo, seja ouvinte) de sua usual centralidade de entendimento lhe proporcionava uma experiência distinta. Se os espectadores surdos – habituados a depender das traduções simultâneas em experiências teatrais – podiam fruir completamente do trabalho, os espectadores ouvintes eram colocados a certa distância da confortável compatibilidade linguística. Em que pese esses dois fenômenos, os dois públicos eram capazes de receber a obra plenamente, sem prejuízo estético ou narrativo.

Em meio à circulação por Santa Catarina, a Prefeitura de Curitiba, por intermédio da Fundação Cultural de Curitiba e do Fundo Municipal de Cultura, contemplou o trabalho para breve temporada na cidade, dividida entre apresentações para o público em geral e sessões exclusivas para adolescentes da rede pública de ensino. A experiência, acima de tudo, evidenciou a já latente noção de que o trabalho contemplava públicos ainda mais amplos do que o imaginado. Deixando de lado a idade das personagens, jovens de 15 a 19 anos acessavam simultaneamente

as duas camadas principais da obra: a violência e a inocência, a chuva e a guerra. Também passavam a possuir, em sua maioria, alguma referência (ainda que mínima) da Língua Brasileira de Sinais.

Também nesta temporada é que Helena (a Mulher) renuncia a sua personagem: era hora de atribuí-la a uma atriz surda.⁹ Chegamos a Gabi.¹⁰ Retornamos à sala de ensaios. Revisitamos todo o trabalho. Nesse tempo, Gabriela costumava dizer que lhe ensinávamos muito. Ela sabia bem que, o tempo todo, era ela quem nos ensinava. Deixas sonoras foram substituídas por deixas luminosas: era a luz quem lhe dizia quando entrar e sair de cena. Seu corpo revelou outras ações potentes, como sentir o som de uma bomba pela vibração do chão, antes que ela exploda. Pouco a pouco, o espetáculo ganhou adaptações que viabilizassem a participação de Gabriela em cena. As adequações, em sua maioria, se articularam com os trabalhos de criação sonora e de iluminação. Há, aqui, que se fazer um breve parêntese em relação a Chico¹¹ e Du,¹² nossos criadores-artistas-técnicos-operadores, que souberam generosamente moldar suas criações conforme necessário para a reapropriação do trabalho.

A temporada realizada no Portão Cultural, em Curitiba, foi também responsável por estabelecer no grupo a noção de que, além de promover a divulgação de Libras aos ouvintes e estender ao público surdo a possibilidade de fruição plena da obra teatral, também cabia a nós fomentar a representatividade da pessoa surda em cena. O processo de adaptação do trabalho e a participação de uma atriz surda no elenco concretizou, enfim, o mote principal de atuação da Cia. Fluctissonante, como nos definimos até hoje: um grupo de teatro formado por artistas surdos e ouvintes que se dedica à criação de espetáculos bilíngues, em Português e Libras, acessíveis também a surdos e ouvintes.

Na sequência, *Enquanto a Chuva Cai* estabeleceu uma trajetória que até hoje nos desperta muito orgulho. O trabalho realizou apresentações em Natal, no Rio Grande do Norte, compondo a programação do Projeto Narrativas do Silêncio, que se dedica à promoção de ações artísticas para a comunidade surda. Também compôs a programação da Semana Modos de Acessar, do Sesc em São Paulo, e da Mostra Claudete Pereira Jorge,

9 Antes da temporada de 2018, o grupo já havia realizado trabalhos com atrizes e atores surdos, concretizando um coletivo de artistas surdos e ouvintes. A exemplo disso, em 2017, estreou *TODAS*, interpretado por Helena (ouvinte) e Catharine Moreira (surda), sob direção de Giorgia Conceição, a convite de Nena Inoue, na II Curitiba Mostra, compondo a programação da Mostra Oficial do Festival de Teatro de Curitiba. Essa é, contudo, a primeira vez que uma atriz surda passa a integrar o elenco de *Enquanto a Chuva Cai*.

10 Gabriela Grigolom é atriz e poeta curitibana. Militante dos Movimentos Negro e Surdo, profissionalizou-se atriz na Cia. Fluctissonante. Desde lá, encabeçou diversos projetos no campo da arte acessível e, acima disso, tornou-se reconhecida militante da arte surda em todo o país. Passou a integrar o elenco de *Enquanto a Chuva Cai*, em 2018, e permanece no grupo até hoje.

11 Chico Paes é artista integrante da Cia. Fluctissonante. Músico, videomaker e artista visual, Chico colaborou com o grupo em diversos projetos, dentre eles *Enquanto a Chuva Cai*, *Giacomo Joyce* e *Conto com Libras*.

12 Eduardo Neto é artista integrante da Cia. Fluctissonante. Técnico de luz e light designer, colabora com a Flucti desde seu início, no espetáculo *Enquanto a Chuva Cai* e em projetos como *Conto com Libras* e *Mulheres – Sinais de Suas Escritas*.

evento produzido pela própria Fluctissonante, Pomeiro Gestão Cultural e NBP Produções, que homenageia Claudete anualmente em Curitiba. A publicação deste artigo pelo projeto *Plataforma Cena*, iniciativa bastante relevante do Sesc Brasil em colaboração com seus Departamentos Regionais pelo país, configura mais um dos espaços ocupados por *Enquanto a Chuva Cai*. O espetáculo também integra o Festival Digital Palco Giratório, em que a Fluctissonante realiza, além de apresentação do trabalho, diversas ações de mediação, formação e intercâmbio.

Pouco a pouco, o espetáculo conquistou seu espaço, transitando por circuitos de difusão das artes cênicas e por eventos relacionados à inclusão e à acessibilidade. Assim, consolidou o trabalho da Fluctissonante e completa, no momento de escrita deste artigo, cinco anos em cartaz. Trata-se de uma trajetória louvável, em minha opinião nada modesta. Digo isso muito menos pela obra em si do que pelo que foi realizado a partir dela, especialmente o feito de inserir as pautas da acessibilidade, inclusão e representatividade em espaços e circuitos comumente distantes delas, como são a maior parte dos circuitos de artes cênicas.

São cinco anos de Fluctissonante. Não é pra qualquer um. São cinco anos de *Enquanto a Chuva Cai*. Muita história pra contar. Esperamos que venham mais cinco e que sejam tão lindos quanto os primeiros. Eu não vejo a hora.



TEATRO BILÍNGUE em LIBRAS e PORTUGUÊS: MODOS DE FAZER e FRUIR

Igor Augustho Mattos Kijak

PARA COMEÇAR

A Cia. Fluctissonante é um grupo de Curitiba, no Paraná, formado por artistas surdos e ouvintes, que se dedica à pesquisa e à criação em teatro bilíngue (Português e Libras). Suas montagens integram surdos e ouvintes não apenas na cena, mas também nas plateias, e busca a ideia do uso estético/estilístico das duas línguas de modo integrado, inseridas dentro da concepção cênica dos trabalhos. Não se trata, portanto, do uso de tradução simultânea nas montagens, mas do emprego real e efetivo das duas línguas em cena. Após ter circulado por diversas partes do país, a Fluctissonante disparou como referência na criação bilíngue.

Neste artigo, busca-se sistematizar e registrar alguns dos movimentos criativos do grupo, a partir dos seis espetáculos que integram o repertório da companhia, com olhar estabelecido muito mais em relação ao resultado das montagens do que sobre seus processos. Essas reflexões,

portanto, também se relacionam intensamente com a ideia de fruição e recepção por parte dos públicos alcançados pelos projetos. Assim, se estabelece um breve panorama acerca do trabalho do grupo, peça a peça, articulando suas narrativas ao modo como o bilinguismo foi empregado em cada uma delas.

Vale dizer, de antemão, que esse apanhado de resultados não pretende servir como manual de instruções para a criação bilíngue. Ao contrário, busca disparar outros modos de pensá-la, fazê-la e fruí-la. Nesse sentido, caso este escrito alcance uma ou mais pessoas interessadas por este tipo de desenvolvimento artístico e desperte nela(s) algum impulso criativo, terá cumprido seu papel.

ENQUANTO A CHUVA CAI

Enquanto a Chuva Cai é a primeira criação da Cia. Fluctissonante e permanece em cartaz há cinco anos. Primeira incursão do grupo na busca por um teatro capaz de unir dentro da cena Libras e Português, o trabalho encontrou sua maior potência justamente no recuo em relação ao uso das línguas, um fenômeno no mínimo interessante.

ENCENADA EM PORTUGUÊS E LIBRAS SIMULTANEAMENTE E VOLTADA À INTEGRAÇÃO DOS PÚBLICOS SURDO E OUVINTE NA PLATEIA, A PEÇA ACOMPANHA O ENCONTRO E A APROXIMAÇÃO DE DUAS CRIANÇAS ÓRFÃS DENTRO DE UMA CASA EM RUÍNAS DURANTE A GUERRA. A MENINA SE COMUNICA UTILIZANDO A LIBRAS E O MENINO A LÍNGUA PORTUGUESA. NUMA GUERRA, UM AMIGO É COMO UMA FONTE NO DESERTO. A BARREIRA LINGÜÍSTICA, PORTANTO, NÃO PODE SER UM EMPECILHO PARA QUE OS DOIS PERSONAGENS SE TORNEM AMIGOS E CÚMPLICES NA LUTA PELA SOBREVIVÊNCIA. ASSIM, EM DELICADOS JOGOS DE CENA, COM BRINCADEIRAS SIMPLES E TERNAS, A APARENTE BARREIRA ENTRE OS DOIS É RESOLVIDA E A COMUNICAÇÃO ENTRE ELAS ACONTECE.¹

A peça lança mão justamente da impossibilidade de comunicação como recurso dramaturgico. Assim, ao longo de seu processo criativo, empreendeu-se a busca por ações prosaicas e cotidianas que fossem capazes de, sem o uso de textos, desenvolver a aproximação cênica e afetiva entre as duas personagens. Posteriormente, essas ações foram

¹ Sinopse oficial do espetáculo.

costuradas por breves textos em Português (dados pelo Menino Ouvinte) e em Libras (sinalizados pela Menina Surda).

Sob a perspectiva da recepção dos públicos, os textos que costuram as ações acabam sendo responsáveis por estender aos públicos a própria relação das personagens: enquanto o público ouvinte não sinalizante é incapaz de compreender as falas da garota, o público surdo também acaba por “perder” os textos ditos em Português pelo menino. Essa noção estabeleceu-se como força motora da encenação, desenvolvendo uma espécie de jogo cênico em que os dois públicos são postos no mesmo lugar equiparadamente. Esta dimensão ganhou ainda mais importância em relação aos ouvintes, que se colocam momentaneamente na posição da comunidade surda em seu dia a dia, sempre condicionada à impossibilidade de utilizar sua língua materna na comunicação cotidiana.

A opção pelo uso de poucos textos, contudo, é a responsável por tornar o trabalho compreensível a todo o público. Textos e frases em Português e Libras são, na montagem, seguidos de ações físicas e jogos de cena que contextualizam o que acaba de ser dito em uma das línguas. Nesse sentido, a fruição ocorre muito mais pelo corpo e pela interação física entre as personagens do que por meio do texto. As tentativas de comunicação entre as duas personagens, contudo, acabam por introduzir ao público ouvinte – especialmente as crianças, público principal do trabalho – alguns sinais em Libras. A Menina Surda, por exemplo, ensina a seu novo amigo o sinal de “Oi”. Enquanto observa o garoto aprendendo seu primeiro sinal, o próprio público ouvinte, aprende junto.

GIACOMO JOYCE

Partindo da percepção de que a literatura ainda se mantém distante do público surdo, em especial por estar pautada na Língua Portuguesa e com base em sua estrutura gramatical, a Fluctissonante iniciou, na montagem de *Giacomo Joyce*, suas pesquisas em transposição de obras literárias para o teatro bilíngue.

O ESPETÁCULO É BASEADO NO TEXTO DO RENOMADO ESCRITOR IRLANDÊS JAMES JOYCE, POSSIVELMENTE AUTOBIOGRÁFICO, E NA TRADUÇÃO PARA O PORTUGUÊS DESENVOLVIDA POR PAULO LEMINSKI. O TEXTO EXPLORA O POÉTICO E O REALIZÁVEL E, NAS PALAVRAS DE LEMINSKI, “É UMA NOVELA CINEMATOGRAFICA, IDEOGRAMICA, COMO UMA PEÇA NÔ, FEITA DE FLASHES. UM GRANDE POEMA DE AMOR, UMA VERTIGEM VISTA DE SOSLAIO”.²

Ao passo que *Enquanto a Chuva Cai* opta pelo pouco uso dos textos sinalizados em Libras e ditos em Português, *Giacomo Joyce* faz o contrário – o trabalho aposta na transposição de trechos integrais da obra para a cena. No palco, isto é realizado por uma atriz, que narra os trechos selecionados em Português, e por um ator, que sinaliza simultaneamente os mesmos trechos em Libras.

A encenação do diretor Octávio Camargo apostou na imobilidade dos intérpretes, que se movem pelo palco apenas entre um trecho e outro, buscando estabelecer quadros cênicos e imagens estáticas compostas em referência ao que se é dito.

O retorno por parte do público nesta montagem fez entender um fenômeno curioso. O público ouvinte acessava o texto original e apontava o hermetismo da obra, o público surdo acessava a tradução do original para a Libras, evidenciando a potência poética do texto. Essa noção formou o entendimento de que cabia à tradução cênica para Libras não apenas tornar o texto original acessível, mas também adaptá-lo à cultura surda do melhor modo possível.

É preciso que aqui se realize um *mea culpa*. A Fluctissonante surgiu impulsionada pelo desejo de uma arte mais democrática e acessível, algo que se pode chamar de teatro para (quase) todos. *Giacomo Joyce* não foi capaz de cumprir esse intento. Apesar de proporcionar aos públicos uma experiência estética considerável, a montagem vacilava no acesso ao conteúdo e à encenação, por vezes contradizendo seu próprio propósito. Após cumprir temporada de estreia e circular por algumas cidades do Paraná, o trabalho foi tirado de repertório. Contudo, não por isso perdeu sua relevância histórica. Hoje, *Giacomo Joyce* configura-se como uma importante experimentação da Fluctissonante em relação à literatura no teatro bilíngue, que viria a ser intensificada mais tarde, como veremos à frente.

² Sinopse oficial do espetáculo.

CONTO COM LIBRAS

Assim como a literatura, a cultura popular e o folclore brasileiro, em especial por suas fortes tradições em transmissão oral, também se mantêm distantes da comunidade surda. Olhando para essa questão, a Fluctissonante desenvolveu seu segundo espetáculo para a infância e a juventude.

CONTO COM LIBRAS FOI CONSTRUÍDO A PARTIR DO DESEJO DE TRANSPOR PARA A LIBRAS ALGUMAS DAS LENDAS POPULARES PARANAENSES, COMUMENTE REDUZIDAS À ORALIDADE. NO PALCO, TRÊS ATRIZES CONTAM AS LENDAS: O MONGE DA LAPA, A LENDA DA GRALHA AZUL E NAUPI E TAROBÁ (OU A LENDA DAS CATARATAS). O TRABALHO UNE VIDEOPROJEÇÕES E MANIPULAÇÃO DE BONECOS. O VÍDEO, PROJETADO SOBRE UMA GRANDE PAREDE DE CAIXA DE PAPELÃO, CONSTRÓI CENÁRIOS DISTINTOS ÀS VISTAS DO PÚBLICO, ENQUANTO A MANIPULAÇÃO DOS BONECOS CRIADOS PARA O TRABALHO TRIDIMENSIONALIZA A CRIAÇÃO.³

Em *Conto com Libras*, a Fluctissonante experimentou pela primeira vez a ideia de acessibilidade para ouvintes, invertendo a lógica empregada na maior parte dos espetáculos teatrais, em que o direito ao acesso é focado no público surdo, por meio tradução simultânea.

Nesse trabalho, as três lendas selecionadas são encenadas única e exclusivamente na Língua Brasileira de Sinais. O público ouvinte apenas as acessa através da locução pré-gravada em Português, que narra as lendas encenadas em Libras pelas atrizes, no palco. Assim, a peça inverte a lógica comum da tradução para surdos e efetiva a tradução para ouvintes.

Há na montagem, contudo, uma terceira dimensão que une os dois públicos: trata-se das animações 2D criadas pelo artista Chico Paes que são projetadas em uma grande parede de caixas de papelão, e exibem cenários, personagens e até mesmo se articulam com a iluminação, criando focos de luz em locais e momentos específicos da peça. Nesse sentido, o vídeo projetado aposta na sensorialidade visual, comum aos públicos surdo e ouvinte, e constrói uma esfera de recepção comum entre as duas comunidades.

A partir dessa experiência, a Fluctissonante consolidou também a noção de que, embora a recepção dos públicos surdo e ouvinte sejam distintas entre si, os elementos cênicos das criações (vídeo, luz, movimentação

³ Sinopse oficial do espetáculo.

cênica etc.) podem ser capazes de estabelecer um lugar comum entre os dois. Dessa forma, desenvolveu como metodologia obrigatória a necessidade de contar com os criadores técnicos de seus espetáculos durante todo o processo criativo dos trabalhos. Em 2021, o trabalho foi transposto ao audiovisual, em três episódios, cada um com uma das três lendas. Eles podem ser acessados nos canais de comunicação do grupo.

\TODAS/

Em \TODAS/, a Fluctissonante voltou-se novamente à pesquisa relacionada à criação em literatura, buscando também preencher a lacuna existente em *Giacomo Joyce*. O trabalho foi criado a convite de Nena Inoue, curadora e produtora da Curitiba Mostra, evento que promove criações inéditas de grupos curitibanos inspiradas em obras de autores locais. Inoue propôs que um novo trabalho fosse criado com a diretora Giorgia Conceição, a partir dos textos de Luci Collin.

DUAS ATRIZES SE ENCONTRAM NO PLANO DA FICÇÃO E SE MULTIPLICAM EM VÁRIAS MULHERES, ENSAIANDO A CRIAÇÃO DE SUAS VIDAS. O ESPETÁCULO TRAZ CRÍTICAS CÔMICO-IRÔNICAS, COM CERTAS TONALIDADES MELANCÓLICAS, SOBRE A PRESENÇA DA MULHER NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA, EM UMA TEIA COMPLEXA DE RELAÇÕES, INTERPRETADAS POR UMA ATRIZ SURDA E UMA ATRIZ OUVINTE. QUATRO PERSONAGENS QUE ORA SE MESCLAM, CONCORDAM; ORA DISSONAM, TRANSBORDAM. IDIOMAS INDIZÍVEIS. QUATRO MOMENTOS DE VIDA, UM ENCONTRO. A ANCESTRALIDADE E O FUTURISMO DE UMA HISTÓRIA DE MULHERES, SUAS VITÓRIAS, DORES E LUTAS. AS PRESENÇAS FEMININAS EVOCADAS CELEBRAM AQUELAS \TODAS/ QUE POR ESSES PALCOS DA VIDA JÁ PASSARAM.⁴

Há algo interessante no modo como \TODAS/ se constrói. Se em *Conto com Libras* o desejo era promover a acessibilidade para ouvintes, agora o objetivo era deslocar o público ouvinte de sua usual centralidade de entendimento. Na montagem, quem primeiro acessa o trabalho é o público surdo.

Essa dinâmica se estabelece de diversos modos ao longo do trabalho: por vezes um texto é dado somente em Libras e, depois, dito em Português. O uso de alguns sinais icônicos⁵ permite ao público ouvinte identificar – mais à frente, quando o texto é oralizado – que aquele mesmo conteúdo já foi sinalizado anteriormente.

⁴ Sinopse oficial do espetáculo.

⁵ São sinais da Libras que podem ser considerados ilustrativos, isto é, que se configuram de modo quase figurativo/pictórico e tomam o próprio objeto sinalizado como referência.

Em outras ocasiões, o texto somente é sinalizado em Libras e conta com narração em Português a partir do tempo da Libras, seja dilatando a enunciação de palavras para acompanhar o tempo da sinalização, seja suprimindo palavras que não se adequaram à sinalização cênica realizada anteriormente.

Assim, \TODAS/ foi responsável por intensificar a pesquisa iniciada em *Enquanto a Chuva Cai*, em que se buscava, no mínimo, atribuir ao público ouvinte o desconforto comum à comunidade surda, que diariamente adapta-se a uma língua que não é a sua para ser inserida no contexto social de um país deficiente em termos de acessibilização da vivência cotidiana.

MULHERES – SINAIS DE SUAS ESCRITAS

Realizado durante a pandemia de Covid-19, em *Mulheres – Sinais de Suas Escritas* a Fluctissonante estendeu a pesquisa iniciada em *Giacomo Joyce* e \TODAS/, desta vez impelida ao formato audiovisual.

PRIMEIRA WEBSÉRIE DA FLUCTISSONANTE, O PROJETO SELECIONOU TEXTOS DE TRÊS AUTORAS PARANAENSES (LEONARDA GLÜCK, LUCI COLLIN E SIMONE MAGALHÃES) E LANÇOU NOVE EPISÓDIOS, CADA UM COM UM DOS TEXTOS, INTERPRETADOS EM LIBRAS POR TRÊS ATRIZES SURDAS (CATHARINE MOREIRA, MONICA TINGORE E PAULA ROQUE) E UMA ATRIZ OUVINTE (HELENA DE JORGE PORTELA). A MISE-EN-SCÈNE DA CRIAÇÃO APOSTA NA OCUPAÇÃO DE ESPAÇOS VARIADOS DE UM MESMO TEATRO (PLATEIA, COXIAS, CABINE ETC.). OS TEXTOS REFLETEM O FEMININO E A FEMINILIDADE NA CONTEMPORANEIDADE, PERPASSANDO POR ASPECTOS SOCIAIS, CULTURAIS E POLÍTICOS QUE OS ATRAVESAM.⁶

Neste projeto, a dinâmica bilíngue também se estabelece a partir da execução dos textos selecionados em Libras e da locução em Português. Há, entretanto, um aspecto que merece ser destacado: a adaptação dos textos para a cultura surda realizada durante o processo tradutório de Talita Sharon Simões. Se nas letras de Simone Magalhães a concretude narrativa se evidencia, em textos como os de Leonarda Glück a abstração poética das palavras e suas variações condicionaram a criação em Libras ao exercício de recontextualização e/ou ressignificação das escritas originais.

⁶ Sinopse oficial do espetáculo.

Esse processo, é importante dizer, foi desenvolvido principalmente a partir da colaboração entre a intérprete – Simões – e as atrizes surdas que integram o projeto – Catharine Moreira, Mônica Tintore e Paula Roque –, além das próprias autoras. Nesse sentido, a articulação entre o desenvolvimento das traduções e seu pensamento entre a cultura surda configurou, também, a ressignificação dos textos das autoras.

Mulheres – Sinais de Suas Escritas também marcou a primeira incursão do grupo na direção de um movimento mais amplo em relação à acessibilidade. Pela primeira vez um trabalho do grupo contou com o recurso da acessibilidade para o público cego. Iniciava-se, então, uma nova pesquisa: a busca pela criação capaz de integrar mais de uma acessibilidade no mesmo projeto. Ela voltará a aparecer mais à frente.

ORIGAMI – MÚSICAS PARA VER E OUVIR

Origami – Músicas Para Ver e Ouvir faz jus ao próprio nome e une em um show-cênico-musical as composições originais de Chico Paes, executadas ao vivo pelo artista, às suas traduções em Libras, desenvolvidas conjuntamente pela atriz Helena de Jorge Portela e pela intérprete Talita Sharon Simões.

UM CANTOR E UMA ATRIZ. ELE, VOZ E VIOLÃO. ELA, LIBRAS. A EXECUÇÃO MUSICAL, NESTA PROPOSTA, SOMA-SE A POTÊNCIA POÉTICA DA LÍNGUA DE SINAIS. AS COMPOSIÇÕES AUTORAIS DE CHICO PAES SÃO SINALIZADAS PELA ATRIZ HELENA DE JORGE PORTELA, QUE CONSTRÓI – ATRAVÉS DA RELEVANTE PRESENÇA FEMININA NA CENA – UMA NARRATIVA DRAMATÚRGICA A PARTIR DAS MÚSICAS. O TRABALHO TEM COMO FORÇA MOTORA A CORPOREIDADE DO SOM DIRECIONADA À LIBRAS E CONSTITUI-SE UM EXPERIMENTO CÊNICO QUE TRANSITA ENTRE O TEATRO, A MÚSICA E A PERFORMANCE.⁷

Realizado tanto em teatros quanto em formato on-line, também durante a pandemia de Covid-19, este trabalho dedica-se ao exercício de transpor as composições musicais a breves cenas em Libras. Ele acaba se tornando característica principalmente por unir em um mesmo espetáculo a música e o teatro. Enquanto o público ouvinte experimenta a potência cênica da música executada ao vivo enquanto é traduzida em Libras, o público surdo acessa uma camada distinta, em que cada uma das composições é convertida em poesia-cena sinalizada.

⁷ Sinopse oficial do espetáculo.

Origami – Músicas Para Ver e Ouvir acaba por experimentar em um mesmo corpo cênico duas experiências estéticas diferentes. A teatralidade é evidenciada para espectadores surdos, enquanto a musicalidade é ressaltada para ouvintes. Apesar de fazê-lo por mecanismos distintos, os dois públicos acessam o mesmo conteúdo. Nesse sentido, o projeto une de maneira efetiva duas das manifestações culturais mais comuns a cada uma das comunidades: a música para ouvintes e a poesia em Libras para surdos.

EM PROCESSO – ONDE ESTAMOS HOJE

No momento de redação deste artigo, a Fluctissonante encontra-se em processo de desenvolvimento de seu sétimo projeto, ainda sem título definido, fruto do encontro entre o coletivo e a diretora convidada Georgette Fadel. Depois de *Mulheres – Sinais de Suas Escritas*, volta a ideia de unir em um mesmo trabalho o teatro bilíngue e a audiodescrição, que agora é chamada de dramaturgia descritiva, justamente porque é pensada dentro da cena, e não fora dela, rompendo com algumas das regras conceituais da audiodescrição.

A pesquisa desta nova criação está focada no deslocamento dos textos. Se antes o desejo estava em encontrar sincronismo entre os textos em Português e em Libras, agora almeja-se justamente a possibilidade de fruição distinta entre os públicos. Isto é, embora cegos, surdos, ouvintes e videntes assistam ao mesmo espetáculo, experimenta-se a ideia de que cada um deles absorva a mesma montagem em tempos distintos.

O novo espetáculo da Fluctissonante consolida a pesquisa do grupo em experimentação estética da tecnologia assistiva. Nem por isso ela é posta de lado ou desvalorizada. Ao contrário, é justamente a partir dela que se desenvolve um novo aspecto da acessibilidade inserida na cena.

A criação estética em acessibilidade, é verdade, alimenta-se fundamentalmente dos próprios recursos de acessibilidade comumente utilizados fora do espetáculo. Não por isso, contudo, deixa de ser acessível. Ao contrário, é o genuíno exercício de ressignificação da acessibilidade, menos pensada fora e mais articulada dentro do palco. Assim, pouco a pouco, é construída a possibilidade de uma cena verdadeiramente inclusiva, pautada na união de artistas e públicos diversos, sem distinções e sem segregações.



**CIA. GARATUJA
DE ARTES
CÊNICAS**

RIO BRANCO (AC)



A Dança da ancestralidade DO POVO YAWANAWA

Mariri Yawanawa
Regina Cláudia Morais de Souza

Neste ensaio, vamos falar um pouco do processo de experimentação da Cia. Garatuja de Artes Cênicas com o povo Yawanawa, da aldeia Mutum do rio Gregório-Acre, que resultou em um trabalho cênico e diversas performances nos I e II Seminário da Pesquisa da Mitologia Indígena e Dramaturgia do Corpo e o Laboratório da Dramaturgia do Corpo nos anos de 2013 a 2014. Esses resultados da pesquisa sobre a cosmogonia Yawa têm sido fonte de fortalecimento e conhecimentos adquiridos para a criação de um método que vem sendo praticado dentro do laboratório de dramaturgia da companhia Garatuja.

OS QUEIXADAS

Assim como a música, o cocar e as pinturas são símbolos de identidade e conexão eterna com o criador, a dança também faz parte desta cosmogonia. A dança dos povos originários nasce como algo que faz parte do seu ser, do seu espírito Yuxibu, do seu cotidiano e de praticar as suas ritualidades.



Nesta foto, percebemos três gerações. Foto de Edicley Araújo.

O povo Yawanawa pertence ao tronco linguístico Pano, o povo da queixada que anda em bando e estão situados na região do município de Tarauacá, no Acre, subindo o rio Gregório, de 8h às 10h de barco, em uma reserva que é composta entre oito a dez aldeias, incluindo a Aldeia Sagrada onde todo o povo Yawanawa se concentrava há 45 anos.

Com o advento da colonização da empresa Paranacre e os missionários, os povos foram obrigados a deixar sua cultura. Em suma, não poderiam mais realizar suas festas e seus rituais. Durante 18 anos, esse povo foi submetido a cultivar outra cultura e outra religião, enquanto sua verdadeira cultura ficou na memória dos velhos, que, por sua vez,

logo após a retirada dos colonizadores pela Funai, trataram de dar início à reestruturação de sua cultura por meio dos festivais na Aldeia Sagrada, já estão no décimo sétimo festival. Em 2013, a aldeia Yawanawa Mutum realizou sua primeira iniciativa com muito comprometimento e êxito, em que a Cia. Garatuja pôde vivenciar juntos todos os momentos dos diversos *mariri* e experimentar a espiritualidade.



No centro, projeto Tatá (em memória) conduzindo a abertura do I Festival Yawanawa da Aldeia Mutum, 2013. Foto de Edicley Araújo.

A Cia. Garatuja esteve presente no 1º Festival Yawanawa da Aldeia Mutum. Realizamos um processo de pesquisa de dez dias, vivenciando a cultura Yawanawa e suas ritualidades de vida diária. Nesse cenário, podemos constatar que praticamente todos os rituais sagrados eram feitos de repetições, todos tinham que participar do coletivo, participar de toda a ação de maneira a ser sempre igual e diferente ao mesmo tempo, podendo repetir quantas vezes quisessem, capazes de ficar horas, noites inteiras sem parar, em um processo de ritual do sagrado. **Tudo se inicia com a queima do sipá, uma raiz sagrada de cheiro agradável, depois tomam huni, o chá do cipó jagube e a folha da chacrona. Em seguida, formam o círculo para dançar o mariri, que pode ser com várias coreografias de**

círculos, fileiras duplicadas ou simplesmente uma fila única, iniciando pelos mais velhos da aldeia, Pajé Tata e Vovô Yawa, que estavam sempre na frente com as crianças atrás, no final da fileira, do maior para o menor.

FEITIO DA CERIMÔNIA

Mariri pode ser huni, o chá do cipó, mas também é a dança por conta de sua coletividade e de toda a movimentação corpórea que é obtida dentro da força do huni. Aqui, vou descrever um pouco da dança do povo Yawanawa, rio Gregório-Acre, o povo da Queixada do tronco linguístico Pano. Estive em dois festivais desse povo e foi onde pude observar o preparo para essa dança. Os Yawanawas, quando se preparam para as suas festas, se vestem com os desenhos dos Kenes, criados na miração no ritual do huni, bebida sagrada. Os Kenes são feitos com a tinta do jenipapo, fruta da floresta, tinta extraída de maneira ritualística, e que as mulheres pintam um dia antes. No dia seguinte, os Kenes estão fixos e aí é o momento de utilizar a tinta do urucum de tom vermelho. Passam em todo o corpo, põem a saia de Envira de vixu e os cocares maiti com penas coloridas. Cada maiti tem um significado. O cacique usa um maiti de pena de gavião real, a maior ave da Amazônia, colares de miçanga ou de diversas sementes, que são grandes e cobrem todo o peito – assim estão prontos para a grande festa.

As músicas são diversas, com letras e sons diferentes. Por vezes, com instrumento ou só à capela, formando um grande coral principalmente de mulheres, em roda, no meio de um grande *terreir*. **As vozes ecoam na floresta adentro, os pés descalços batem na terra, pé direito na frente e o esquerdo quase que arrasta no chão.** O mariri é mais que uma dança, é um ritual, em que os dançarinos bebem o huni ou caiçuma dependendo do sentido da festa. Os mais velhos são responsáveis em corrigir se realmente o som da voz está saindo certo com os passos do mariri. São também observados os pisados das danças das mulheres, os balançados dos homens, a formação de cada entorno do *shawe*. As músicas e as danças são repetidas diversas vezes pelos cantores até os mais jovens aprenderem.

O ritmo do mariri depende muito da música cantada durante a festa. Existem as músicas que falam dos animais da floresta, seus movimentos,

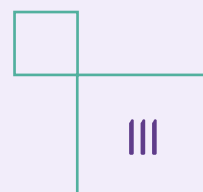
suas convivências, suas características, suas brincadeiras, suas vozes, seus gritos e seus passos. Quando se canta essas músicas, geralmente a festa fica com força e todos com muita vontade de cantar e dançar. A referência está nos animais como garça, veado, onça, queixada, paca, macaco preto, guariba, sôim, anta, cutia, borboleta, carapanã e o porquinho. A música traz mais dinamismo a quem está dançando.

A DANÇA DA FLORESTA



Fileira, 2014. Foto de Edicley Araújo.

Na dança, o pé direito predomina no movimento, e o esquerdo, um pouco mais atrás, com uma pisada mais leve. É o pé esquerdo que chama o movimento para trás quando é necessário, mas o movimento do pé direito conduz o movimento com mais força, conduzindo o eixo corporal em todos os mariris. Tanto circular, quanto dupla, solo e fileira. Não existe uma forma certa do mariri, falando tecnicamente. Alguns dançam com o pé direito na ponta do pé, o corpo mais envergado ou um corpo mais voltado para olhar a terra que ele pisa descalço. Ou com a cabeça erguida, esse corpo que traz a tradição de um corpo ancestral que está no DNA de cada corpo presente e ainda existem formas de comportamento de acordo com



o momento da dança, ou seja, se é noite ou dia, tem uma diferença na composição desse corpo. Então, existem várias formas, o mariri é como um mantra, o corpo do ser em transe, em diáspora ou em alegria tem emoção, tem entrega, tem afeto, tem cantoria. Existe uma gramática muito natural.

Não existe preocupação se está dançando errado, isso não existe nas festas, nas apresentações. As correções são realizadas antes, já que existe algo maior, que é a expansão da consciência, que está conectada com todo o cosmos, com toda a natureza e com o sentido da festa. É um corpo performático em total sintonia com aquilo que faz sentido para ele, que é a presença dele do ser no círculo em que ele é uma célula muito importante para a completude daquele contexto da festa. E não pense que eles não compreendem que estão sendo vistos. Existe uma plateia deles mesmos, dos mais velhos, que estão descansando e observando e se divertindo. É outro desdobramento do corpo que está aquecido para continuar essa festa em uma madrugada fria. Às vezes eles se deitam por alguns minutos ou até horas ali na vibração, mirando os seres encantados. E aí eles tomam o rapé e uni, e depois voltam a dançar dentro da força afetada de dramaticidade.



Roda, 2014. Foto de Edicley Araújo.

A outra dança, por ser um corpo livre de regras e técnicas, é um corpo cheio de dramaturgia, mesmo que ele não tenha essa consciência do conceito de dramaturgia. Mas existe uma memória corporal presente que, em toda festa e ritual, é vivenciada. Ou melhor, avivada, não só no corpo, mas na memória dos mais velhos. É como um filme que passa que hoje são os responsáveis para repassar seus saberes.

MÚSICA DA ÁGUA E DO FOGO

Quando a festa está bem animada e todos estão com bastante calor, inicia-se a música chamando a água. Alguém do grupo pega uma boa quantidade de água em um *coité* e sai jogando em cima de quem está dançando. Em seguida, quem está dançando começa a chamar o fogo, as mulheres se juntam, acendem um montão de palha e saem levando perto de quem está dançando. Quando os homens começam a insultar as mulheres para apagar o fogo, elas começam a queimá-los em suas pernas, levemente, é claro. Em uma noite de mariri, junta tudo. Todas as brincadeiras viram dança. Tudo é dança, tudo é cena, tudo é dramaturgia e é vida real.

Além do mariri Yawa, que pode ser circular, dupla, solo e fileira, temos os outros mariris dos povos Huni Kuin, Kulina, Shanenawa, Ashaninka e outros que carregam em seus corpos movimentos de uma ancestralidade presente na ritualidade carregada de identidade até os dias de hoje em suas festas e no cotidiano da aldeia.

KENES, UMA EXPERIMENTAÇÃO

Fomos contaminados, no bom sentido, pelo ritmo do *saiti* Yawanawa, a criar um roteiro cênico com uma dramaturgia sobre o povo da Queixada, *Kenes, uma experimentação*, pesquisado e criado por Regina Cláudia M. de Souza, a Regina Maciel, criado dentro do processo do laboratório da dramaturgia do corpo e a vivência nas aldeias, de julho de 2013 a julho de 2014. Em 21 meses, montamos 80% do trabalho cênico intercalando as experiências práticas com as teóricas, experimentando cenas em intervenções públicas realizadas em 2014 e testando a reação do público com a nossa cultura. Tudo foi montado no Cine Teatro Recreio e passou por uma curadoria na aldeia Mutum, no rio Gregório, e foi apresentado durante o II Festival Yawanawa.

Quando chega meia-noite, o chefe da comunidade para a festa e costuma fazer uma conversa de 20 minutos sobre a visão no período em que estava bêbado de huni. Alerta o povo para os cuidados familiares, em que podem ocorrer quaisquer problemas imprevistos, aconselha quem está problemático, comenta a respeito da importância de manter a cultura e dá até sugestões para os trabalhos de futuro. A pausa leva aqueles que ouvem os conselhos a refletir sobre a vida e consertar o que está realmente problemático. Terminado o discurso do chefe, é oferecido huni para quem gosta de cantar e dançar a noite toda. No livro *Costumes e Tradições do Povo Yawanawa*,

OS *mesteti* são expostos ao sol até ficarem bem secos e leves. AO INICIAREM A CERIMÔNIA, OS RAPAZES E CRIANÇAS RECEBEM ORIENTAÇÕES E TREINAMENTOS PARA MANUSEAREM O LANÇAMENTO DOS *mesteti*, ENQUANTO QUE ÀS MULHERES SÃO ENSINADAS AS MÚSICAS DOS RITUAIS E AS DANÇAS QUE ACOMPANHAM OS PISADOS DOS HOMENS. O VELHO ORGANIZADOR DO RITUAL FORMA A FILA EM LATERAIS, COLOCANDO AS MULHERES POR DETRÁS DOS HOMENS. ELAS TÊM POR OBRIGAÇÃO SEGURAR AS CINTURAS DOS HOMENS. OS PARTICIPANTES TÊM QUE ESTAR ACOMPANHADOS DE UMA MULHER, DE PREFERÊNCIA OS CASADOS COM SUA PRÓPRIA MULHER E OS SOLTEIROS COM SUAS PRIMAS. TUDO ORGANIZADO, COMEÇA AS DANÇAS DOS HOMENS E AS DANÇAS DAS MULHERES, ASSIM TAMBÉM COMO A MÚSICA CANTADA.



Buzinador Shumu chamando para dançar, 2014. Foto de Edicley Araújo.

Nesse ritual dos bastões, percebemos que as mulheres ficam levemente agachadas atrás dos homens e movimentam seus quadris para o lado e para o outro. Elas fazem movimentos corporais diferentes deles, mas precisam acompanhar os movimentos dos pés. Mesmo quando o bastão cai, as mulheres têm que pegar e entregar aos homens e devem ser rápidas ao pegar os bastões que estão no chão. Ademais, precisam ter cuidado para que as pinturas não sejam borradas em suas faces ou em qualquer parte do corpo. Os cocares não podem ser machucados e têm que ser protegidos. Quando se olha todo o conjunto no mesmo movimento sincrônico, é uma coreografia como um coral, tem estética, tem harmonia. Além da beleza, estávamos vendo arte no meio da floresta Amazônica.



Ensaio do Peixe-Boi no palco, uma releitura. Foto de Juca Farias (em memória).



Cena do espetáculo *Kenes, uma experimentação*. Foto de Edicley Araújo.

A tradição, nos dizem, que Kenãn Ik nay “Peixe-Boi” é um único momento e oportunidade de você fazer a vingança em seu cunhado que maltrata e não cuida de sua irmã. Também é a hora da vingança em qualquer pessoa que namora com sua irmã ou que já teve algum caso no passado. No dia da cerimônia do Kenãn Ik nay, os participantes do ritual amanhecem com muitas perspectivas, esperando a hora em que vai começar o esperado dia da vingança. Para isso, bem cedinho, todas as pessoas preparam seu corpo com as pinturas variadas, retiram as talas das bananeiras e cortam do tamanho de dois metros de comprimento. As talas são deixadas no centro do terreiro. As mulheres também participam desse ritual e, segundo as regras, elas devem trocar as vinganças com suas cunhadas.

Quando assistimos e fizemos juntos o Kuxãnay, vimos e sentimos dança. Foi aí que decodificamos e fizemos uma releitura para o palco, e esta era uma das principais cenas de *Kenes*, uma experimentação que foi trabalhada de 2013 a 2014.

Outro exemplo também é o *Awavana – Borboletas*, em que se vê, nitidamente, dança e teatro ao mesmo tempo, em dupla ou duo, tudo muito rico nos detalhes de cada movimento e que tem um significado sagrado, uma leitura, de mundo e de vida.



Awavana encenado durante o II Seminário da Pesquisa da Mitologia e da Dramaturgia do Corpo.
Foto de Edicley Araújo.

Mayti, o cocar, é o símbolo da identidade Yawanawa, Shãwã mayti.
Foto de Edicley Araújo.



Kene da Jiboia.
Foto de Edicley Araújo.

Perceba que o desenho está em todo o corpo, a cabeça no ombro esquerdo. A jiboia é um símbolo de proteção e nem todos estão autorizados a utilizar.
Foto de Edicley Araújo.



Kene, espinha de peixe.
Foto de Edicley Araújo.

Equipe de intérprete e registro da Cia. Garatuja em prontidão esperando o início do Peixe Boi.
Foto de Edicley Araújo.



Início do ritual, a grande roda girando como o cosmos, muita vibração e cantoria e sons de hiiiiii muito forte, pés firmes batendo na terra. Dois indivíduos no centro com lanças confeccionadas de uma espécie paxiuba, com desenhos e pinturas, encenam uma ação de guerra ao mesmo tempo que dançam um mariri em que os dois pés pisam firme na terra e as pernas ficam levemente agachadas. Lança esquerda para o chão e lança direita em direção ao oponente a sua frente que faz o mesmo gesto.
Foto de Edicley Araújo.

Talos grossos de bananeiras são postos no centro. Eles escolhem quais querem lançar sobre a cintura do outro, corpo levemente agachado, eles circulam todo o grande círculo batendo os talos no chão ao mesmo tempo que o corpo faz o movimento de sobe e desce do ombro. No mesmo momento, os dois indivíduos ao centro estão em sincronismo e conexão, um empurra o outro para trás e para frente, enquanto os que estão na grande roda cantam um mantra, iniciado por uma mulher, que diz assim: “wananewa nenê wananewa nenê”, depois todos repetem, e continuam na língua yawanawa outros dizeres.
Foto de Edicley Araújo.



Ele mede a cintura do outro com os dois talos, passa na cintura em movimento de cerrote, enquanto o outro levanta os dois talos e o cocar para o alto com asas abertas permitindo.
Foto de Edicley Araújo.

Nessa hora, um se agacha para acertar onde ele marcou e o outro se prepara e deixa a cintura livre para receber a lapada. Quem vai bater dá um giro de 90% em torno de si mesmo.
Foto de Edicley Araújo.



O giro e a ação do talo no corpo exposto em prontidão, primeiro o lado esquerdo e depois o direito, não necessariamente nessa ordem. Ele inicia novamente o que chamamos de cura do corpo. É quando ele vem com os talos batendo no chão e nos pés do indivíduo, a frente até a cintura, esperando ele subir os braços em forma de asa. O indivíduo que bate se prepara sempre dançando e balança seu cocar de pena de gavião real. E o outro, também. Nunca param de dançar nem um segundo. O corpo fica marcado, pois além de ser uma rixa/desacordo entre os dois, que está sendo resolvida dentro do ritual, também é uma cura, medicina e aprendizado, pois eles esperaram muito tempo por esse momento. Então é muito real a ação, tem veracidade e beleza estética, logo tem uma dramaturgia em todo o desenvolvimento do ritual.
Foto de Edicley Araújo.

O povo da Queixada, como são conhecidos, é um dos povos mais cênicos e, em todas as suas representações, existe teatro e existe dança, com personagens e conflitos. Está contido ali o verdadeiro teatro/dança antropológico, e uma dança de pés descalços e conectada com a força da terra na sua mais pura essência. Eles não sabem, ainda, o que significa teoricamente sua dramaturgia, mas fazem com uma precisão que é de encher os olhos. Por vivermos no meio desta mitologia, então, a Cia. Garatuja resolveu investir mais em nossa dramaturgia amazônica.



Elenco da Cia. Garatuja de Artes Cênicas em concentração no terreiro dos Yawanawa, preparo para o crivo da curadoria dos jovens e os mais velhos. Ao fundo da foto, podemos ver as pernas e os pés da plateia. Foto de Edicley Araújo.

Preparo do corpo sobre os olhares do povo da Queixada. Foto de Edicley Araújo.

Depois, ouvimos os mais velhos falarem que o que mostramos não foge em nada de como os ancestrais faziam. Vocês mostraram muito do que fazemos, mas também movimentos que não fazemos mais, eu parablenizo!

Pois um grupo de arte vem de Rio Branco e mostra aos nossos jovens como se faz, isso talvez sirva de lição a vocês, Yawas, era para vocês mostrarem a nossa ancestralidade e não o contrário, disse Nane da aldeia 7, estrela do rio Gregório.

Isso foi como um prêmio, acertamos na pesquisa! Vibramos com a curadoria dos Yawas, porém tudo o que fizemos foi uma releitura. Mergulhamos fundo, no huni, no rapé, em ouvir, em sentir a força da cultura Yawa, participamos de todos os jogos, dança e da pesca, isso faz diferença. Além do elenco ter e reconhecer a ancestralidade indígena, o respeito é importante.

Grupo de pesquisa de campo e elenco: Regina Maciel, Mariana Dantas, Marina Luckner, Bruna Carangi, Victor Onofre, Edicley Araújo, Alan Moraes, Marcos Tibuço e Elias Tibuço.



Interação com o público Yawanawa.
Foto de Edicley Araújo.

O povo da Queixada dançando em dupla com o elenco da Cia. Garatuja finalizando a experimentação e a curadoria.
Foto de Edicley Araújo.



Elenco do *Kenes* com alguns Yawanawa.
Foto de Edicley Araújo.

Referências

AGT. “A força que vem da floresta.” Revista *Yawanawa*. Vivência na aldeia Mutum Yawanawa do rio Gregório-Acre, julho de 2013 e agosto de 2014.

Entrevista: Julia Yawanawa, Paulo Yawanawa, Tata Yawanawa e Tashka Yawanawa. Associação Sociocultural Yawanawa-ASCY.

VINNYA, Aldaiso Luiz. OCHOA, Maria Luiza Pinedo. TEIXEIRA, Gleyson de Araújo. (Orgs.). *Costumes e Tradições do Povo Yawanawa*. Comissão Pró-Índio do Acre/Organização dos Professores Indígenas do Acre-Rio Branco, 2006, 180p., 23 cm.



TRABALHO CÊNICO e TEÓRICO: *IKUãni*, O CORPO DA ANCESTRALIDADE

Regina Cláudia Morais de Souza¹

A PINTURA DIÁRIA DO NANE

Cheguei à aldeia nomeada de Lago Lindo pertencente à Terra Indígena Seringal Independência, de propriedade do povo Huni Kuin, localizada às margens do rio Tarauacá, que fica no município do Jordão, no Acre, às sete da noite em uma canoa movida por um motor rabeta. Após uma viagem de oito horas, fomos recebidos com gritos de boas-vindas. Na manhã do dia seguinte, tomei meu desjejum no espaço principal que foi construído para os convidados. A comida era bem típica: tapioca, milho cozido, café, bananas e macaxeira cozida. Comi e já desci para o kupixawa e procurei me informar como conseguiria pintar meu corpo, pintura tradicional Huni Kuin. Logo apareceram várias mulheres se dispondo, cheguei à casa de uma, e ela já foi me oferecendo macaxeira cozida para comer.

¹ Licenciada em História pela Universidade Federal do Acre (UFAC).

A MULHER HUNI KUIN E O SEU RITUAL DE ENTREGA AO AMANHECER, AO SEU MUNDO, AO SEU POVO E À SUA ANCESTRALIDADE ARRAIGADA NO SEU DNA.

Como já havia comido, preferi não aceitar. Naquela ocasião, uma mulher (aîbu) pediu que me sentasse que ela ia pintar. Enquanto pintava, eu fotografava as pinturas. Tudo isso durou cerca de 40 minutos. Elas riam muito, falavam muito rápido o Hâtxa hu-ni-kui e, por falar nisso, vale acentuar que a língua desse povo Huni Kuin pertence à família linguística Pano,² contudo, é extremamente difícil de aprender.

Fiquei observando e tentando entender o que elas falavam e foi assim minha estadia inteira naquele lugar suave, agradável e de aspecto sagrado. Todos os dias reforçava a pintura com o nane (jenipapo), pois ficaria muitos dias na aldeia e, com o banho do rio, logo vai enfraquecendo os Kenes. Pintar o corpo de Nane é a mesma coisa que se vestir e estar pronta para dias intensos de trabalho espiritual, proteção e preparo do corpo para todas as vivências que estavam por acontecer.

Contudo, sentia-me preparada para tudo, meu espírito, meu Yuxin, sentia-se satisfeito e feliz, pois aquelas mulheres estavam ali todos os dias de festa compartilhando seus conhecimentos, doando seus saberes. Mas até então *Ikuâni* não havia surgido, nem sequer em pensamento.

A mulher Huni Kuin e o seu ritual de entrega ao amanhecer, ao seu mundo, ao seu povo e à sua ancestralidade arraigada no seu DNA. As mulheres-gavião carregam com elas uma força extraordinária. Nessas horas, o estado do ser se funde ao estado do corpo, da mente e do espírito, capaz de ficar um longo período na mesma posição, com uma resistência física incrível, ao mesmo tempo que toda a sua performance no centro da floresta, onde fica seu roçado de mandioca, ela faz repetidas vezes o mesmo movimento, puxa com suas mãos nuas no caule da planta e a arranca do fundo da terra o legume para o alimento do dia a dia.

² Descrita como linguística e culturalmente uniforme, a família Pano foi proposta pela primeira vez pelo francês Raoul de La Grasserie, em 1890. Nesse trabalho, o autor considera que a família é constituída por sete línguas.

Termina ali mais um ritual em um espaço de energia pura que é a floresta para iniciar um novo rito na aldeia. Alimentar sua família é uma responsabilidade exclusiva da mulher, como bem relatou Terezinha Kaxinawa: “Cozinhamos e os homens comem e comem, se deixar eles comem o dia todo e, se for preciso, cozinhamos novamente”.

As mulheres Huni Kuin trabalham o dia todo, fazendo diversos adornos, tais como: cuzma, cinturão, bolsas, ou fazendo os colares de miçanga. Elas se sentam em círculo, em que as meninas ainda muito novas observam e já tentam fazer junto, reproduzindo os Kenes em tudo que fazem.

Ao cair da noite, em dias comuns, vão dormir cedo e, em dia de festa, se preparam para o ritual do nixipaem. Tomam cipó hunipaem e miram ao som das cantorias dos pajés e txanas. Assim é a noite toda, às vezes tomamos mais de três vezes o nixipaem. No dia seguinte, repete tudo e no cair da tarde vem o katxa nawa, festa na qual se dança o mariri e se bebe muita caçuma. Assim, a festa do katxa nawa inicia dentro da mata para o centro da aldeia, todos se apresentam pintados e ornamentados com palheiras e cocares de palha e de pena por todo o corpo, pulando, cantando e agradecendo a fartura de legume produzida no roçado. Essas tradições sempre são realizadas constantemente na aldeia e estão presentes no trabalho cênico de *Ikuãni*, em que homens e mulheres participam do ritual de agradecimento à colheita e à fartura.

Nessa observação participante, entendi que minha visão de artista acabará de captar algo extraordinário que toda a movimentação das mulheres contribui para explorar a ideia de contemporaneidade constituindo performances cênicas esteticamente estruturadas, incluindo além do teatro, outras linguagens como a música, a dança, as artes plásticas e o audiovisual nesta construção cênica que desenvolvi para o espetáculo de dança/teatro *Ikuãni*.

O CORPO, A ESTÉTICA E A TRADIÇÃO HUNI KUIN

Quando falo de uma estética é porque na cultura Huni Kuin tudo é arte. Os adornos estão sempre presentes com colares, cocares, pulseiras, pintura corporal, suas redes confeccionadas na tecelagem manualmente reproduzindo toda a sua grafia milenar das mestras dos Kenes. Tudo está relacionado à natureza, aos animais, às plantas e aos demais seres vivos. Após o desjejum, pintar Kenes nos filhos e em si mesma é um ritual que acontece constantemente no mínimo duas vezes por semana, já que a pintura corporal é reforçada constantemente.

Em diálogo, Ozelia Kaxinawa disse: “Estou fazendo os desenhos (Kene) que minha mãe me ensinou, ela pintava em min, ela me ensinou Nawa Kene. As crianças deitadas no chão da casa e elas pintando com muita tranquilidade, depois aplicam bawe (sananga) nos olhos para enxergar os desenhos que elas não conseguem ver”.

De acordo com Irene Macário Kaxinawa, “a mulher que não sabe fazer Kene, homem nenhum quer se casar”, disse a mestra artesã. Continuou: “Veja, esse que está em cima é o Kene do galho da árvore, e esse do meio é Nawa Kene, e esse outro que não terminei ainda é o Kene da samaúma”. Ela me mostrava com muito entusiasmo tudo o que fazia.

A origem do Kene ou do grafismo Kaxinawa foi transmitida pelo encanto de uma jiboia, que ensinou a uma mulher sua linda malha de Yubesheni. Caminhando pela floresta, a mulher encontrou um filhote de jiboia, que guardou em seu cesto cheio de algodão recém-colhido e não disse nada a ninguém. A mulher Kaxinawa começou a pedir a força da jiboia, pois ela já considerava o filho da jiboia como seu, então a jiboia veio e explicou sua força de malha à mulher, dizendo: “Mãe Kaxinawa, se você quer a minha roupa de malha, vai pegar um talo de ouricuri... E foi assim que, medindo cada malha e falando cada nome do Kene e desenhando, ela cumpriu a fala de seu filho jiboia que começou a ensinar sua pintura tradicional”.

O nome dessa jiboia no passado era Tere Beru. E foi a jiboia que entregou seu lindo Kene para a mulher Kaxinawa, mas não entregou tudo, ensinou só uma parte, porque a jiboia era macho e não podia ficar com a sua mãe Kaxinawa, já que queria caçar e guerrear com outras etnias.

Nesse sentido, o trabalho se desenvolveu a partir das observações e vivências realizadas nas aldeias com as mulheres, resultando na criação de *Ikuâni*, uma personagem que vive todas as tradições de seu povo e vivencia todas as mudanças com a chegada dos invasores brancos e colonizadores, o que leva *Ikuâni* para outro mundo e a transforma, fazendo com que seu Yuxin “salte dos olhos, pois, sem Yuxin, todas as coisas tornam-se pó, restando somente casca vazia. Você toca nelas e elas se dissolvem e então você vê nada mais que cinzas, pó”, acentuou Antônio Pinheiro Kaxinawa.³

Para o povo Huni Kuin, quando ficam muito tempo distante da sua aldeia e de sua cultura, transformam-se em um não indígena, um Nawa ou até mesmo um Yuxin, um ser sem forma, vagante, sem pensamentos, perdido. Essa experiência tivemos com um parente Huni Kuin que fazia parte de nossa equipe de pesquisa, nasceu na aldeia, mas veio morar na cidade grande muito criança, com sua mãe, perdendo todos os seus laços culturais. Quando voltou conosco para a aldeia junto com nossa equipe, não conseguiu ficar dois dias no local, ficou completamente fora de si, um estranho, um ser não indígena. “Já não é mais Huni Kuin”, segundo o pajé Agostinho Ika Muru,⁴ em memória.

³ Jordão (Acre).

⁴ Pajé do povo Huni Kuin, Jordão (Acre).

O corpo que não pertence mais aquela ancestralidade se perde no meio da cosmologia indígena. É uma experiência muito forte para um ser que um dia pertenceu àquele mundo, é como um choque de muitas voltagens, é preciso ser forte e ter espírito e corpo são. Alguns aguentam a experiência, mas, como o próprio pajé diz, “não é possível mais voltar totalmente, Yuxin não volta, vira nada, vira uma lembrança talvez” – relato esse que é contado em uma experiência com a irmã do indígena que fugiu da aldeia. Ela disse que em seu corpo e sua mente existem apenas lembranças de uma cultura, como um sonho.

A intenção não é tornar essa experiência generalizada, pois existem diversos relatos de indígenas que saem de sua aldeia para estudar e voltam, como dona Erundina Kaxinawa, uma mestra que sempre circula entre a aldeia e as cidades de Tarauacá e Rio Branco, mas não perde sua identidade. Quando o pajé Agostinho e outros falam nessa perda do Yuxin, estão falando da violência como essas mulheres foram retiradas de suas aldeias, de seus parentes. E Darcy Ribeiro,⁵ no livro *O Povo Brasileiro*, diz:

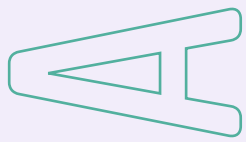
TRANSFIGURAÇÃO ÉTNICA É O PROCESSO ATRAVÉS DO QUAL OS POVOS, ENQUANTO ENTIDADES CULTURAIS, NASCEM, SE TRANSFORMAM E MORREM. TIVEMOS OPORTUNIDADE DE ESTUDÁ-LO TANTO POR OBSERVAÇÃO DIRETA QUANTO POR RECONSTRUÇÃO HISTÓRICA DO IMPACTO DA CIVILIZAÇÃO SOBRE AS POPULAÇÕES INDÍGENAS BRASILEIRAS NO CORRER DOS SÉCULOS, RECONSTITUÍDO EM SUAS VÁRIAS INSTÂNCIAS. (RIBEIRO, DARCY, 1995, P. 257)

Lembrando que Darcy Ribeiro conceitua em três instâncias a transfiguração étnica, passando pela economia, ecologia e biótica.

Ainda no campo da ancestralidade, as mestras dos Kenes carregam consigo uma responsabilidade de transmitir o conhecimento para as jovens indígenas. Quando chegam na terceira idade, iniciam um ritual pouco conhecido. A mestra Erundina Josefa Kaxinawa⁶ começa a confecção de duas redes de algodão cru para cada filho antes de sua morte, dizendo que aquele era seu último trabalho, pois havia dois filhos homens que ela não tinha feito rede. Era muito importante deixar para cada um deles uma rede confeccionada por ela, tudo construído à mão, fio a fio, trabalhando o algodão primitivamente. Seu corpo de mulher idosa e com muito vigor, sentada no chão da casa, batia o algodão em uma almofada. Suas mãos deslizavam naquela matéria-prima com muito cuidado, deixando o algodão no ponto de bater e depois fiar, e para fiar

⁵ Antropólogo, ensaísta, romancista e político (1922-1997).

⁶ Tarauacá (Acre), (2007-2017).



na roca ela usava outra posição corporal. Elevava a perna esquerda e girava o fuso, apoiando na perna, que visivelmente já havia uma espécie de calo, um local mais fundo de tanto o fuso ser manipulado naquele espaço. Fazia isso com muito afino de uma vida inteira.

PRECISO FAZER REDE PARA MEUS DOIS FILHOS ANTES DE PARTIR, NÉ, É MEU TRABALHO, NÃO POSSO MAIS FAZER TRABALHO DE ROÇA, ENTÃO VOU FAZER REDE, TROUXE MEU ALGODÃO, AQUI É TUDO COMO MANDA A TRADIÇÃO. (KAXINAWA, 2017)



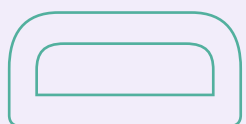
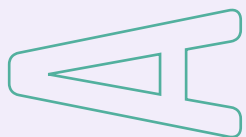
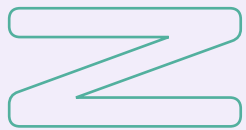
O DESAFIO

Meu desafio era trabalhar essa cosmologia em um corpo cênico, trazer essa ancestralidade para a cena, experimentar as experiências das mulheres com as quais eu só tive contato por alguns dias. Fiz muitas viagens em histórias e vivências apenas no imaginário, fato que me conduzia para seu lugar por diversas vezes, ficava horas na rede dentro do kupixawa escrevendo e visualizando essa mulher ancestral, esse corpo em seu dia a dia.

Quando passamos a trabalhar a dramaturgia e a corporificar essa história mítica que tem uma verdade absoluta, vivemos a parte mais difícil do processo, pois tivemos que ficar horas dentro do teatro trazendo à tona toda expressão, todo sentimento e a performance física até a exaustão. Essa performance sempre foi baseada nas performances dos txanas e das mulheres, principalmente no ritual do nixipaem. Essa passagem foi baseada na antropologia da performance.

Segundo Turner (1988, p. 7), o ritual indígena pode ser compreendido como um complexo de ações performáticas e meios de comunicação sensorial, visual e sonora, de grande variabilidade. É assim o Kaxinawa do povo Huni Kuin: mesmo as performances mais sutis têm um visual estético e sonoro tanto quanto as ações performáticas mais extraordinárias.

Da perspectiva da antropologia da performance, acrescento ainda o caráter lúdico que o ritual e a arte da performance compartilham. Em ambos, a ação e a expressão corporal tomam a cena, o “meio torna-se a mensagem” e é, ao mesmo tempo, o agente transformador. Assim ocorre com o estado de



transe do xamã, resultado da dança e do canto (respiração e movimento), cuja forma estética presentifica o ser metamorfoseado, bem como com a incorporação de personagens míticos no ritual cosmogônico. Ao lado da fisicalidade constitutiva da performance, esta mesma forma é o simulacro do eu, a experiência de que elementos que são *not me* se tornem *me* sem perder sua *not me-ness*. A maneira pela qual “eu” e “não eu”, o performer e a coisa a ser performada, são transformados em “não... não eu” é por meio do laboratório/ensaio/processo ritual. Este processo ocorre num tempo/espaço liminar e no modo subjuntivo (TURNER, 1988, p. 112).

AS MEMÓRIAS NO CORPO DE SUAS ANCESTRAIS

Muitas são as histórias de mulheres indígenas “pegas no dente do cachorro”, é assim que o povo da floresta fala! Muitas famílias do Acre foram constituídas a partir dos sequestros de mulheres para suprir a necessidade dos seringueiros que vinham do Nordeste. Sobre as “correrias”⁷ acontecidas no Acre, são relatadas diversas cenas sobre esse assunto. As próprias indígenas que vivem hoje na aldeia contam muitas histórias de mulheres ancestrais que passaram por isso e nunca mais foram vistas. Elas... Só as mulheres mais antigas lembram, eram crianças, porém na memória ficou muito forte principalmente nas meninas órfãs, como bem preconizou Irene Macário Kaxinawa. “Eles não escolhiam, saíam pegando as primeiras que aparecessem na frente, assim muitas que já eram mães eram levadas, e seus filhos eram criados pelos parentes.” Quando essa experiência me foi relatada foi como se dentro de mim uma comichão tomava conta, um mal-estar, uma respiração ofegante, uma memória não minha tomava conta do meu corpo, do meu espírito, meu coração batia forte. Era como se tivesse vivido aquilo e depois de três anos entendi tudo.

Depois de experimentar tantas vezes nos palcos do teatro essa mulher ancestral, ela já estava em mim, já morava em mim. A memória do corpo de minhas ancestrais, das mulheres da minha família, da minha bisavó indígena, do meu povo, do meu ser. E por que isso? Praticamente fiz tudo na intuição, todo o ritual de purificação e dieta do corpo-espírito. Continuei isso na cidade de Rio Branco, no Acre, onde moro atualmente, mesmo distante da aldeia e daquelas mulheres que aprendi a admirar, e isso fez com que me aproximasse cada dia mais de *Ikuãni*. Não foi fácil, mas foi prazeroso ver o resultado se reverberando em meu corpo de atriz e bailarina, trazendo à tona toda sonoridade do ser mulher nativa.

7 Expedições armadas promovidas pelos patrões e seringalistas sobre os povos indígenas no estado do Acre entre as décadas de 1930 a 1970, por todos os territórios indígenas.

Na pesquisa sobre a movimentação cotidiana da mulher Huni Kuin, descobriu-se que quase tudo é dança, a ação e a expressão corporal tomam a cena. O “meio torna-se a mensagem”, mas é, ao mesmo tempo, o agente transformador. Tudo tem um significado, tem um sentido. Fazer o fogo pela manhã, por exemplo, é ritual e tem conteúdo sagrado ali, tem um Yuxibu. O ato de tomar banho de rio e de chuva, venerar a chuva, agradecer a natureza, e é essa performance que é mostrado em *Ikuãni*, em uma dança que repete e repete cotidianamente naquele banho em um tempo que não é esse de hoje, mas de um passado muito próximo. Essa passagem de tempo dentro da própria aldeia é possível de sentir, mas não é fácil de entender. Não se corre, não se pensa no que vai fazer com preocupação, porém se sente e faz.

O que quero dizer é que essa mulher vive o momento ou, melhor, cada momento é precioso demais para correr. Por isso, o tempo das mulheres de hoje é diferente do tempo vivido por nossas ancestrais. Nossas ancestrais incorporavam o tempo em suas vivências como um rio calmo, mais atento! Nesse trabalho cênico, *Ikuãni*, o elemento humano é fundamental, a sensibilidade dessa mulher é mostrada à flor da pele, uma pele cheia de Kenes como uma Yube (jiboia). O desenho contém o mundo, cada Kene na sua pele pode se abrir e mostrar a porta para novas formas, novos significados para a arte da dança e da interpretação desse corpo e dessa mulher, que só existem hoje em nossa imaginação.

O SURGIMENTO DE IKUÃNI NA CENA

Em uma tarde no kupixawa central da aldeia Lago Lindo, txanas e pajés conversam. Ao me aproximar do txana Ixâ, ele me olhou dentro dos olhos e disse: “seu nome é Ikuãni, de hoje em diante este será seu nome aqui na aldeia”. Ikuãni quer dizer “abraçar o mundo inteiro”. Embasbacada fiquei, pois achei o nome fantástico e naquela tarde fiquei pensando... Este nome não me foi dado à toa. Estou aqui, não só para ampliar minha pesquisa na dança e na cultura indígena, existe algo mais! Está além da minha compreensão, ainda não conseguia visualizar o que estava por vir.

Saí da aldeia com a sensação de que tinha uma missão a ser cumprida. Não lembro quando foi que tudo começou a fluir, porém, alguns meses após minha chegada, revirando o diário de bordo, encontro o

nome Ikuãni, e dali em diante o processo de pesquisa corporal foi se intensificando no teatro, horas a fio de dedicação a uma mulher que estava no meu subconsciente.

Aos poucos, fui dando corpo. Ficar de cócoras parada e depois em movimento, se arrastar no chão do teatro como se tivesse em uma mata, sentir sua respiração ofegante na caça, na roça, ouvir os sons de pássaros e tentar imaginar cada reação dessa mulher, trazê-la à vida. Foram três longos anos até completar todo o ciclo dramático da vida de Ikuãni. Além disso, compreender seu passado e seu futuro não foi só escrever o roteiro cênico, mas escrever a experiência na aldeia era necessário.

Em outubro de 2015, apresento minha primeira narrativa sobre Ikuãni no 9º Seminário de Dança Angel Vianna da Faculdade de Dança Angel Vianna. Até então, era só o que tinha pronto, mas, em março de 2016, ela nasce no espaço da Casa dos Povos da Floresta, em Rio Branco, no Acre. Da floresta para o mundo, o corpo da ancestralidade.

Ao concluir essa parte da pesquisa, cheguei à seguinte conclusão: Ikuãni é um ser da ancestralidade, de um tempo que vem sendo destruído pela própria ignorância do homem, pela ganância e pela sobreposição do ser em busca do ter. Foi desafiador construir Ikuãni, foi sofrido e extremamente prazeroso compreendê-la.

Esta pesquisa foi realizada com o povo Huni Kuin situado às margens do rio Jordão e rio Tarauacá do estado do Acre, aldeia Lago Lindo, com mulheres Huni Kuin da cidade do Jordão, artesãs e artistas do grupo Kayatibu Jordão.⁸

⁸ Jovens artistas do canto e da dança que moram na cidade do Jordão (Acre).

GLOSSÁRIO

Aïbu

Mulher em Hâtxa Kuim.

Banu e Inani

Mulher Huni Kuin.

Bawe (sananga)

A sananga é obtida por meio da extração de um sumo de planta brejeira em forma de arbusto, chamada Tabernaemontana sananho.

Caiçuma

Bebida feita da macaxeira, tem teor alcoólico.

Cuzma

Vestimenta ou vestido confeccionado de algodão cru.

Hâtxa Kuin

Denominação da língua do povo Huni Kuin, do tronco linguístico Pano, presente em toda a Panamazônia.

Os **Huni Kuin**, que quer dizer gente verdadeira, também denominados **Kaxinawa**, pertencem ao tronco linguístico Pano que habita a floresta tropical no leste peruano, do pé dos Andes até a fronteira com o Brasil, no estado do Acre e sul do Amazonas e atualmente é a etnia com o maior índice populacional.

O conceito **Yuxin** – ao qual dedico longa análise em Lagrou (1998) – é complexo e não encontra plena expressão nas palavras “alma”, “fantasma” ou “espírito”, apesar de poder ser traduzido por estes termos dependendo do contexto. O corpo humano é habitado por vários tipos de Yuxin: o Yuxin do olho (expressão do Yuxin Kuin, o mais vital dos Yuxin de uma pessoa), do corpo (a sombra), das fezes, da urina. O corpo acordado e saudável está com todos os seus Yuxin presentes.

Kâtxa nawa

Festa dos legumes, em agradecimento à grande colheita, em que se canta e dança o mariri.

Kenes

Grafismo ou desenho Huni Kuin feito de jenipapo e urucum, com origem na mitologia da jiboia.

Kupixawa

Casa grande no centro da aldeia que serve para reuniões, rituais do nixipaem e festas.

Mariri

Dança indígena em círculo, em pares e individual, em que se bate o pé direito e arrasta o esquerdo.

Nane

Tinta feita do jenipapo

Nixipaem

Chá do cipó Jagube e da folha Chacrona, faz parte de todos os rituais de cura e das festas.

Samaúma

Árvore gigante da Amazônia, é sagrada para os indígenas.

Txanas

Cantadores e contadores de história do povo Huni Kuin, Jordão (Acre), que em noite de ritual ficam horas contando suas histórias para os mais jovens.

Yube

Cobra jiboia encantada, a dona do Kene.

Yubesheni

A malha da jiboia branca, que é encantada.

Yuxibu

Grande espírito, que todas as coisas da natureza têm, a floresta, a água, a terra. Pode ser para o bem ou para o mal.

Referências

- DIAS, J.A.B.F. 2000. “Arte, arte índia, artes indígenas”. In *Mostra do redescobrimento, Brasil 500 anos é mais*. Vol. Artes Indígenas. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. 2000.
- Lagrou, E.– “L’art des indiens du Brésil. Alterité, ‘authenticité’ et ‘pouvoir actif’”. In: *Brésil indien, les arts*.
- TURNER, V.W. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications. 1988.
- SCHECHNER, R. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 1985.
- WEBER, Ingrid. 2006. *Um copo de cultura: os Huni Kuin (Kaxinawa) do rio Humaitá e a escola*. Rio Branco: Edufac. 255p.
- SALES, José Osair. Centro de Memória dos Rios Yurayá e Tarayá/José Osair Sales, Andréa Martini, Deodato Maia Kaxinawa – 1. Ed.- Jordão,Ac, ASKARJ, ASKARJ, 2010. 36 p
- Müller, Regina Polo. *A arte dos índios e a arte contemporânea*.
- CRUZ. Tereza Almeida; FERREIRA, Paulo Roberto Nunes Ferreira (orgs). Retrato Cultural dos Katukina, Kaxinawa, Shanenawa, Jaminawa e Manchineri. Rio Branco, Acre: Fundação de Cultura e Comunicação Elias Mansour, 2004. 131p.
- História Indígena / Joaquim Paulo Maná Kaxinawa...{et.al.} – [Acre]; Comissão pró-Índio do Acre, [199-] 243,; il. 1: Cultura Indígena 2. Educação Indígena.
- Miyui Mimâ Kene-A História da Arte de tecer, 1ª Edição – Rio Branco 2000. Comissão Pró-Índio do Acre.
- Ribeiro, Darcy. *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.

Entrevistas: Erundina Sales Kaxinawa, 74 anos, 2008 a 2017, Raimundinha Sales Huni Kuin, 34 anos, 2008 a 2019, Terezinha Kaxinawa, 28 anos, 2014, Ozelia Sales Kaxinawa, 72 anos, 2014, Irene Macário Kaxinawa, 56 anos, 2014, Rita Sales, 24 anos, e Edilene Sales, 22 anos, 2014 a 2018. Antonio Pinheiro Kaxinawa-Jordão-Acre, 2007. Agostinho Ika Muru – Pajé do povo Huni Kuin, Jordão-Acre, em memória, 2010.

Agradecimento: ao Francisco Apurinã, doutorando em Antropologia Social, no Departamento de Antropologia (DAN) da Universidade de Brasília (UnB).

A person is shown in silhouette, focused on painting a scene on a light table. The background is a large, vibrant mural with abstract, organic shapes in shades of red, orange, and yellow. The scene is dimly lit, with the primary light source being the light table and the mural.

CIA. LUMIATO TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

BRASÍLIA (DF)

Iara – O encanto das águas, 2018. Foto de Diego Bresani.

CAMINHOS E DESCOBERTAS NOS PROCESSOS CRIATIVOS DA CIA. LUMIATO

Soledad Garcia

O EFEITO PRODUZIDO POR SOMBRAS E LUZES ABRE UM CANAL PARA A MENTE ACESSAR A ABSTRAÇÕES E ISSO, QUANDO ENTENDIDO, EXPERIMENTADO, TRABALHADO E CONTROLADO PELO SOMBRISTA, ADQUIRE POTENCIALIDADE EXPRESSIVA MUITO GRANDE, CAPAZ DE PROMOVER UMA INTENSIFICAÇÃO DAS QUALIDADES ESTÉTICAS, SIMBÓLICAS E FORMAIS DAS IMAGENS, ROMPENDO COM CONVENÇÕES MAIS TRADICIONAIS E PROTOCOLOS TÉCNICOS JÁ CONHECIDOS DO TEATRO DE SOMBRAS.¹

Sempre que começamos a pensar em um espetáculo de teatro de sombras temos muitas perguntas, curiosidades, incertezas. Mas, em primeiro lugar, a primeira pergunta que nos fazemos, que vem até nós a iniciar esse processo, é sobre a história que queremos contar, os temas que iremos abordar. Simultaneamente, outra questão aparece como um fantasma que nos desvela: **será que qualquer história poderia ser contada utilizando teatro de sombras?** Provavelmente, isso só poderá ser respondido

¹ FAVERO, Alexandre. "Dramaturgias das sombras." Revista Moin-Moin, número 9, página 154.

pelo próprio processo. Parece que a resposta depende muito de como abordemos essa história para transformá-la em cena teatral. Nesse primeiro encontro com os questionamentos que nos traz a linguagem, se abrem sempre novos interrogantes, que ampliam e multiplicam quando nos adentramos no processo.

Escrevo aqui a partir da minha experiência de vida. Partindo dos encontros em que tive a possibilidade de estabelecer contato com diversas formas de arte. Desde criança, foram muitos os atravessamentos que as artes plásticas imprimiram nas minhas explorações mais elementares. As plantas e os esboços de meu pai sobre cavalete de desenho. As aulas da minha primeira professora de artes brincando com gesso, xilogravura, cerâmica, tinta. Os livros das antigas civilizações da humanidade na prateleira da minha mãe. As maratonas de Hitchcock, domingo no cinema do bairro com meu irmão. As formas de expressão existentes na memória têm como ponto de partida o desenho, a pintura, a escultura e, posteriormente, o teatro, a fotografia e o cinema.

Para pensar as ideias iniciais de uma montagem, então, as referências simbólicas estão ligadas a esses universos. Compor a cena para teatro de sombras é pensar as possibilidades que temos de misturar várias linguagens. Uma vez alguém que assistiu a *Iara, o encanto das águas*, nosso primeiro espetáculo de teatro de sombras, descreveu que aquilo que fazíamos parecia pintura em movimento. Acho que essa ideia como possibilidade interpretativa encontra-se muito presente em nossa forma de criar e desenvolver a linguagem, nesse encontro entre as artes visuais e as artes cênicas. O hibridismo caracteriza nosso processo criativo, onde o dramaturgo é ator, iluminador e construtor, ficando completamente submergidos em tantos papéis diferentes a pensar cada uma das pequenas partes que compõem a obra. Assim, vida e arte se entrecruzam e entrelaçam, gerando a percepção da obra como uma parte nossa, uma parte que saiu e se tornou independente de nós, tomando novas dimensões, espaços e horizontes, nos levando a percorrer novos caminhos e começar outros processos.



Bastidores da filmagem do audiovisual *Ciclos da Vida*, em julho de 2020.
Fotos de Thiago Bresani.

Geralmente, quando ainda não terminamos um processo criativo, já encontramos novas interrogações que, potencialmente, vão gerando o começo de novas pesquisas. Nossa companhia tem a característica de ser ao mesmo tempo uma família, aprofundando ainda mais a relação da arte como forma de vida. Os questionamentos têm sempre como transfundo alguma questão social, alguma situação que achamos importante de ser visibilizada, questionada, apresentada para tocar os sentidos do espectador. A história de cada um de nós, artistas-criadores, mas, em primeiro lugar, pessoas, colonizadoras-colonizadas, migrantes do mundo, inseridos numa sociedade patriarcal capitalista, nos leva a fazer essas primeiras perguntas. Questionamentos, que vão trazendo outros novos, para poder apresentar uma história que aproxime o espectador ao despertar de essas mesmas perguntas. Importa cada vez mais falar das problemáticas que nos atravessam, das experiências vividas, das memórias que temos como povos, habitando uma cidade, um país, um continente, como parte do mundo. A escolha da temática então se torna parte fundamental do processo de nos constituirmos em artistas, do que queremos transmitir e questionar. Encontrar uma maneira de colocar esse contexto, essa marca pessoal, também nas produções em que abordamos textos que não são próprios, é parte de nossa forma de expressar como vivemos e pensamos o mundo.

Durante a primeira aproximação à temática, as referências são nossos pontos de partida: cinema, fotografia, pintura, literatura. No processo de transformação de questionamentos em cenas, elas vão nos guiando para encontrar símbolos que transmitam aquilo que sentimos. Só depois de entrar em relação e nos embeber de todas as referências, começamos a escrever, pensando as cenas para serem transmitidas em primeiro lugar pelas imagens e ações. Posteriormente, foram incluídos todos os componentes que a constituem como unidade: sonoros, musicais, verbais. Cada um dos elementos que compõem a cena tem uma função, transmite parte de um significado e se entrelaça com outros que, em conjunto ou posteriormente apresentado, complementa o sentido e a compreensão da obra como um todo.



Espetáculo *2 Mundos*, em junho de 2021. Foto de Diego Bresani.

Para entrar nas possibilidades estéticas que compõem cada cena, um componente fundamental na construção de sentido no teatro de sombras, que precisamos considerar é a luz. A escolha da fonte luminosa define as diferentes formas em que podemos apresentar uma cena. A necessidade determinará as escolhas de uma tecnologia de luz apropriada para contar

a história da forma que imaginamos. A luz possibilita uma composição em planos e formas de edição para gerar uma dinâmica própria de cada cena. Esse mundo de possibilidades pode nos mostrar os caminhos para pensar o que e como precisamos construir em função dela. Mas essas certezas, são frágeis, levando-nos em muitas oportunidades a reformular a utilização dos recursos cênicos e plásticos, podendo chegar ao descarte e à reconstrução dos materiais. Nas intensidades, nos filtros e nas temperaturas, encontramos outras variáveis importantes para gerar os climas do espetáculo, potencializando os diferentes ambientes que queremos imprimir em cada momento. A complementação para iluminar a cena fora do espaço das projeções precisa ser bem delimitada e equalizada, ressaltando sua beleza estética e tendo em conta os níveis de penumbra e escuro necessários para sua apreciação.



Desenvolvimento de material de cena, em abril de 2017. Foto de Thiago Bresani.

QUANTO MAIS ADQUIRIMOS
CONSCIÊNCIA DE NOSSO CORPO
E SUAS INTERFERÊNCIAS,
MAIS PROFUNDIDADE
EMOCIONAL CONSEGUIREMOS
NO ENCONTRO TEATRAL.

S

O desenvolvimento do universo estético em nossa pesquisa para um espetáculo de teatro de sombras tem um lugar essencial. Cada uma das escolhas tem impacto no imaginário do espectador, nas referências simbólicas presentes nas suas experiências de vida e em relação a outros conhecimentos artísticos anteriores. Nossas memórias coletivas, tanto como espectadores quanto como artistas, sempre atravessam a experiência de perceber e de compor um espetáculo, uma obra. Nesse sentido, quando temos em conta as referências compartilhadas, a eleição estética também se constitui em criação de dramaturgia. Essas escolhas têm como objetivo coadjuvar na comunicação de inúmeros sentidos. Dentro do desenho ou na forma de construção dos personagens, podemos incluir informações que gerem identificação ou rejeição por parte do espectador. As cores e as formas geométricas que compõem a cena, ambientam trazendo muitos dos sentimentos que necessitamos transmitir nela. Muitas vezes essas escolhas podem ser intuitivas, por serem incorporadas em nosso inconsciente, mas ao usarmos conscientemente os conhecimentos a nosso favor na construção de dramaturgia imagética, potencializamos a criação desses universos simbólicos.

A

R

B

Nas nossas montagens, colocar todos os elementos em movimento exige artisticamente qualidade na presença como atores-sombristas. Nas possibilidades da presença do corpo na cena, encontramos desafios bem dissimiles. Quanto maior a quantidade de variáveis – movimentação da luz, controle da potencialidade, manipulação de silhuetas, objetos e superfícies de projeção, dentro da mecânica da cena durante determinado lapso temporal – requeremos maior dedicação e concentração. Essa manipulação pode acontecer detrás da superfície de projeção ou na frente, ou uma combinação de ambas. Quando a presença do corpo e a manipulação acontece durante todo o espetáculo na frente do público, ela precisa de um nível de concentração e presença do corpo muito maior. Cada movimento comunica, e pode ser utilizado para complementar e acrescentar sentido e emoção na cena. A presença cênica do corpo requer um cuidado especial na preparação corporal e emocional do ator antes de entrar na cena. Quanto mais adquirimos consciência de nosso corpo e suas interferências, mais profundidade emocional conseguiremos no encontro teatral.

M

O

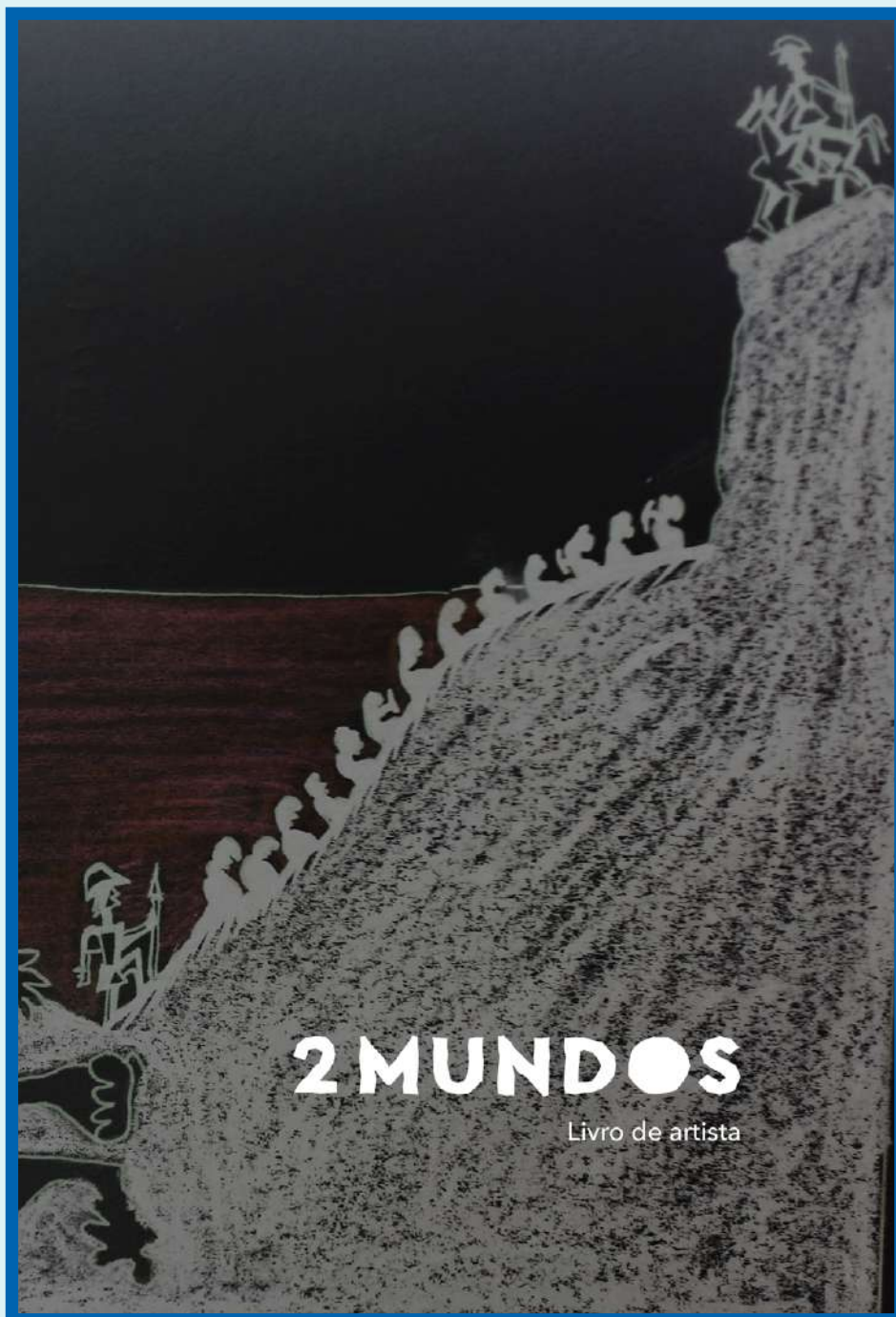
S



Bastidores do espetáculo *Jara, o encanto das águas*. Foto de Diego Bresani.

Neste texto, um ensaio na intenção de aproximar o leitor do processo criativo da companhia, apresentamos algumas das inquietações que nos conduzem nas formas em que o concebemos e pensamos. Escolhemos falar sobre algumas questões que mais nos atingem como criadores. Nelas, sempre estamos presentes, envolvidos, nos frustrando, descobrindo novas oportunidades de indagar sobre o teatro de sombras e sobre nós mesmos. Nestas páginas, fica plasmado parte do que, como sombristas, fomos aprendendo na prática, nesses nove anos de dedicação à pesquisa da linguagem. Nos primeiros espetáculos, nosso diretor, Alexandre Favero, foi guiando os processos e desenvolvimentos na linguagem, desvendando um mundo de possibilidades e encantamentos. Nos últimos anos, já como encenadores das nossas produções audiovisuais com teatro de sombras, e realizando a pesquisa para nossa próxima montagem teatral. O caminho a percorrer está começando, ainda temos muito por descobrir neste universo que nos oferece uma linguagem tão potente e mobilizadora.

2 MUNDOS - LIVRO DE ARTISTA



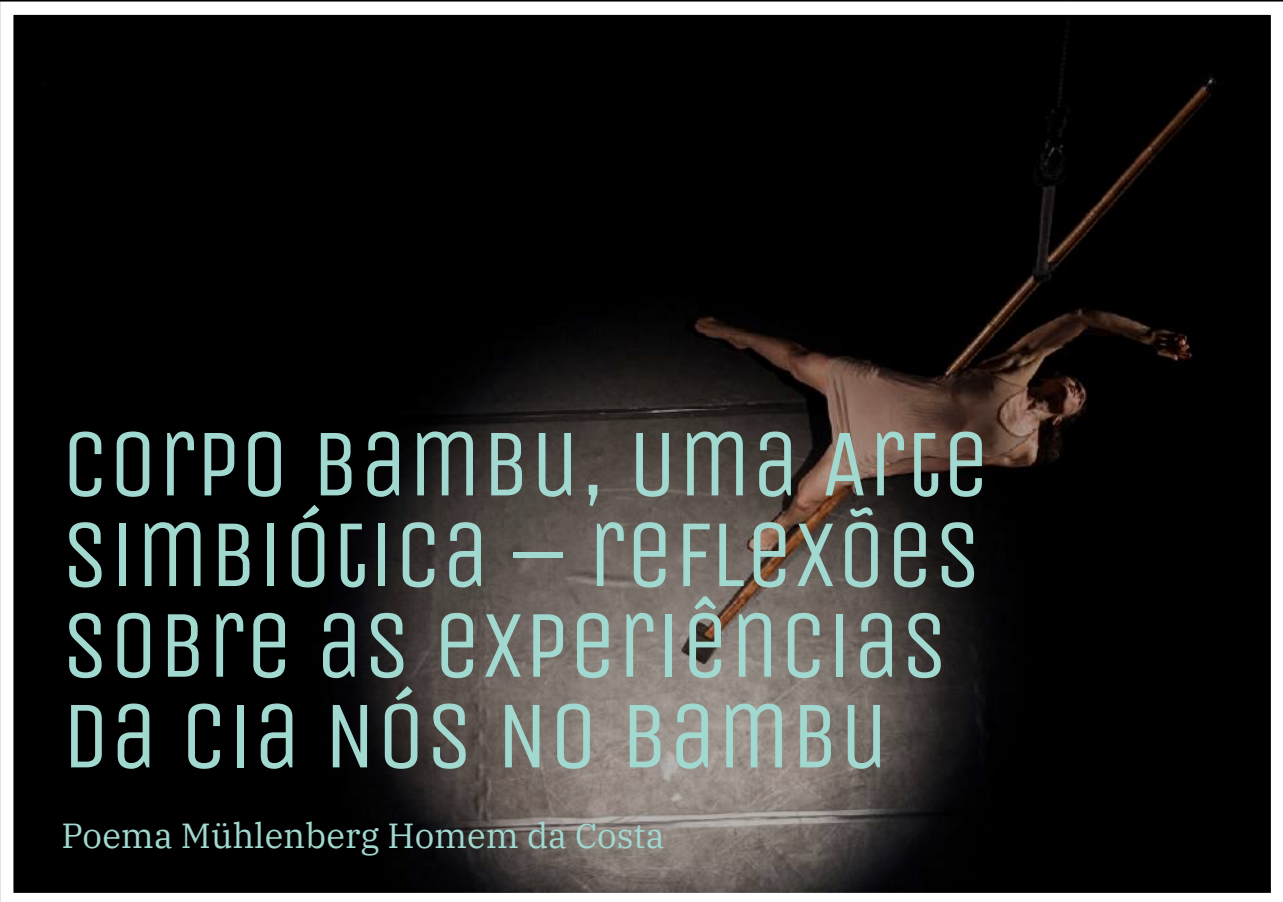
2 Mundos - Livro de artista

A man with long, curly hair is performing a bamboo pole act. He is suspended horizontally by a thick rope, holding it with both hands. His feet are planted on a long, thin bamboo pole that is angled from the bottom left towards the top right. The background is dark, and the scene is lit from the side, highlighting the man's physique and the texture of the rope and bamboo. The text 'CIA NÓS NO BAMBU' is overlaid in a light blue, sans-serif font on the right side of the image.

**CIA NÓS
NO BAMBU**

A white square graphic element is positioned in the lower right quadrant of the image, partially overlapping the bamboo pole and the dark background.

BRASÍLIA (DF)



CORPO BAMBU, UMA ARTE SIMBIÓTICA – REFLEXÕES SOBRE AS EXPERIÊNCIAS DA CIA NÓS NO BAMBU

Poema Mühlenberg Homem da Costa

Estamos em 2021 e há 18 anos me dedico a explorar as possibilidades de criação poética entre corpos humanos e formas de bambu em cena. Em 2003, estudava Desenho Industrial na Universidade de Brasília e buscava uma prática corporal criativa. Foi assim que cheguei até o professor Marcelo Rio Branco, que me apresentou seu (ainda não nomeado) Sistema Integral Bambu. Marcelo criava estruturas de bambu para exploração das potências motoras do corpo. Seu sistema oferece três vertentes de pesquisa, denominadas como as “profissões” de médico, operário e artista. E me encantei pelas possibilidades da proposta. Nesse ambiente, encontrei um grupo de praticantes que, assim como eu, tinha uma inclinação ao desenvolvimento da vertente artística. Logo começamos a realizar performances em eventos da cidade, e esta é a origem da Cia Nós No Bambu.

Diversas pessoas participavam das performances, todas praticantes do Integral Bambu. Como filha de produtora cultural, desde o início me interessei pela organização e buscava métodos e processos profissionais para lidar com a equipe e os clientes (desde então, atuo como produtora).

Gradualmente, alguns desses participantes se afastaram e outros se somaram, de acordo com o interesse e a disponibilidade de se dedicar à pesquisa artística. O núcleo duro da Companhia foi formado por mim – Poema Mühlenberg – Ana Flávia Almeida e Roberta Martins. Além de Liane Maria Mühlenberg, minha mãe, cuja participação ativa desde o primeiro espetáculo de Nós No Bambu elevou a produção da companhia a outros patamares. Vitor Martim integrou o grupo fundador, atuando tanto em cena como na construção com os bambus.¹

Desde então, Nós No Bambu produziu e circulou com seis espetáculos, além de diversos números e performances, publicou dois livros, produziu três DVDs de espetáculos, um curta-metragem documentário ficcional, e dois documentários de desmontagem de espetáculo, realizou residências artísticas e ações formativas em variados formatos e levou ao teatro mais de 19 mil estudantes e profissionais da rede pública de ensino do Distrito Federal e integrantes de projetos sociais.



Uirapurú Bambu – espetáculo performático, 2008.
Foto de Alexandre Magno.

¹ Diversos outros intérpretes criadores deram contribuições valiosas à Cia Nós No Bambu aos quais sou muito grata. Destaco entre eles Nara Faria, por sua longa permanência e colaboração tanto como artista quanto como produtora cultural.



Últrapassa!, 2010. Foto de Daniel Lavenère.

Desdobrar, 2012. Foto de Daniel Lavenère.



O caráter singular da poética de Nós No Bambu causa reações diversas, de encantamento a estranhamento – provocado muitas vezes pela dificuldade de situar as obras dentro de classificações linguísticas consolidadas. Assim, um dos desafios encontrados por nós, cofundadoras da companhia, foi explicar o que fazíamos. Isso nos levou a uma autorreflexão, a diversas discussões e à geração de conceitos e definições. Alguns destes, usamos até hoje, outros foram substituídos, como resultado de um constante exercício de diálogo e atualização.

Nossa prática é a síntese de duas linhas de pesquisa constante que se retroalimentam: 1) Material – o bambu, métodos e soluções construtivas e a criação de instrumentos acrobáticos com esta matéria-prima e 2) Imaterial – a interação do corpo cênico com as formas de bambu, mesclando circo, teatro e dança.



TEIA (paralaxes do imaginário), 2013. Foto de Humberto Araújo.



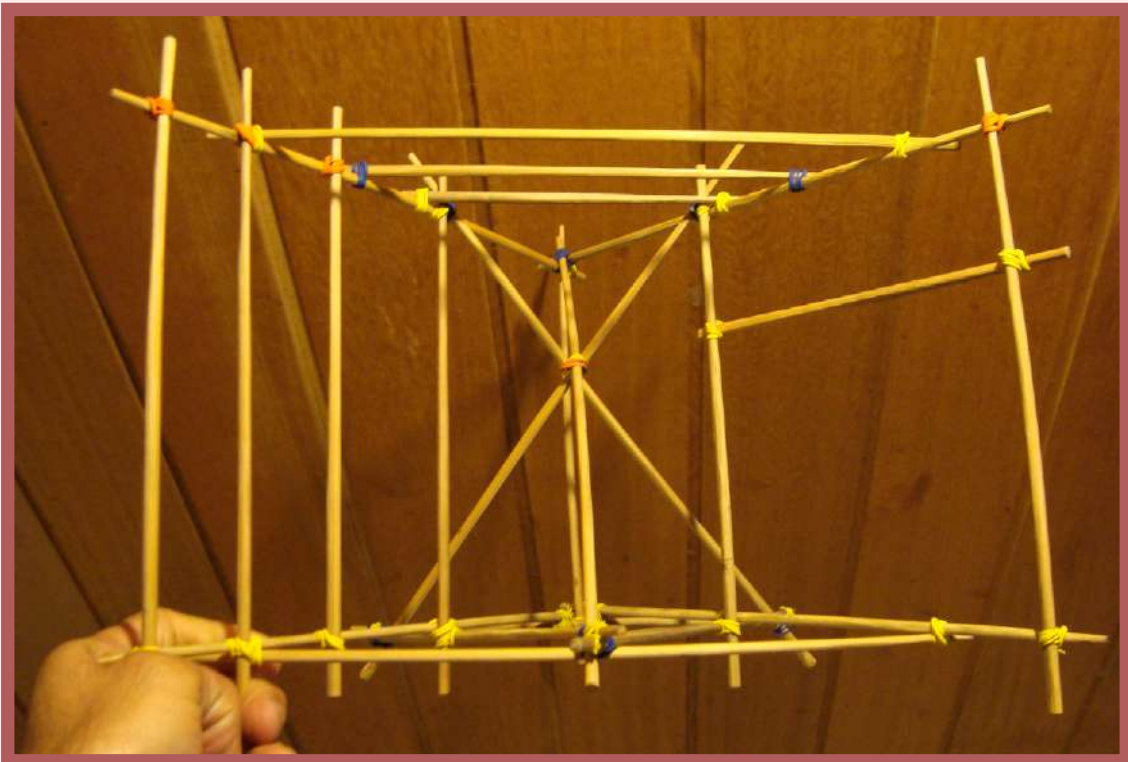
Mar sem Beira, 2017. Foto de Daniel Lavenère.

O Vazio É Cheio de Coisa, 2018. Foto de Diego Bresani.

PESQUISA MATERIAL – DESIGN CORPO BAMBU

Sem as formas de bambu, a companhia não existiria, elas são o pretexto para nos reunirmos e criarmos, e, muitas vezes, são a base sobre a qual os gestos e a dramaturgia são geradas. Para criar estas formas, no decorrer de nossa trajetória, contamos com diversas colaborações, entre as quais as mais marcantes são de Marcelo Rio Branco e Jozimar Carmo Marinho e, de forma mais pontual, Lucio Ventania e Rodrigo Primavera, entre outros vários artesãos bambuzeiros, engenheiros etc.

A pesquisa material nos levou a estudar o bambu em seus aspectos botânicos, mecânicos, culturais, estéticos, poéticos e transcendentais. Desenvolvemos o conhecimento sobre a cadeia produtiva, que consiste resumidamente em: projeto, colheita, tratamento e construção das formas de bambu. Nomeei a concepção projetual de Design Corpo Bambu. Este conceito abarca o planejamento da forma de bambu, ponderando entre requisitos que organizo em três grupos: requisitos relacionados à matéria-prima, requisitos ligados à produção cultural e requisitos do corpo cênico.



Maquete da cenografia de *Ultrapassa!*, de Rodrigo Primavera.
Foto de Rodrigo Primavera.



Colheita. Foto de Janine Moraes.

O primeiro grupo diz respeito às potencialidades biomecânicas do bambu, às técnicas e às tecnologias construtivas disponíveis, incluindo também a disponibilidade de materiais complementares, as habilidades dos artesãos e a segurança da estrutura para o uso almejado. O segundo reúne as questões relacionadas à realização e difusão da futura obra, com questões como recursos disponíveis (financeiros, humanos, estruturais e temporais), potenciais mercados e circuitos de difusão, locais onde pretende-se apresentá-la (salas de teatro, praças etc.), possibilidades de transporte e tempo de montagem, entre outros.

O terceiro inclui fatores como as aspirações artísticas das intérpretes criadoras, suas habilidades e técnicas, pretensões dramáticas, poéticas, simbólicas e estéticas. Incluo aqui também as considerações ergonômicas que se relacionam diretamente ao dimensionamento e acabamento da forma criada. Passei a chamar a satisfação desse terceiro grupo de requisitos de funcionalidade artística, ou seja, a forma a serviço da arte.

Meu entendimento atual sobre esses requisitos vem da experiência na produção dos seis espetáculos realizados e da análise dos resultados artísticos e mercadológicos alcançados. É muito provável que, se tivesse a visão de mercado que tenho hoje, não teria produzido nossas primeiras obras com as formas de grandes dimensões que criamos. Porém a grandiosidade destas obras fala muito sobre nossos sonhos. E a dificuldade em circulá-las aponta a fragilidade do mercado brasileiro e a ausência de visão ou vontade política sobre os potenciais econômicos, sociais e culturais do circo brasileiro e da arte como um todo.



Tratamento do bambu. Foto de Janine Moraes.




Detalhe de acabamento da amarra do tripé de bambu.
Foto de Janine Moraes.

INSTRUMENTO ACROBÁTICO ARTESANAL DE BAMBU


Chamo de Instrumento Acrobático Artesanal de Bambu o objeto resultante do Design Corpo Bambu. Durante nossa trajetória, já chamamos estas formas de diferentes nomes. Inicialmente, chamávamos de estruturas, um termo que enfatiza as características geométricas, construtivas e mecânicas da forma. Chamamos de esculturas artesanais de bambu, nomeação que faz referência ao aspecto plástico das formas e ao seu método produtivo. Podemos dizer também que se trata de cenografia, uma vez que contribuem para criar o universo no qual a obra acontece.

Alguns observadores chamam de equipamento. Por nossa natureza circense, podemos chamar de aparelho. Este último, para mim, está associado a um domínio do acrobata sobre a forma. E me sugere uma relação hierárquica na qual o humano está acima do objeto, que lhe serve de suporte. O bambu é um material vivo, sensível às condições de temperatura e umidade. Por isso, temperaturas mais altas o tornam



mais maleável. Ambientes mais frios deixam sua superfície mais escorregadia. E estas resultantes são combinadas com o corpo que interage com o bambu, uma vez que alguns artistas transpiram mais do que outros.

Por mais que o bambuzeiro que colha os bambus seja criterioso na escolha das varas, cada uma será única. Não há uma vara de bambu igual à outra. O bambu é uma gramínea lenhosa e a construção de um instrumento acrobático de bambu é, da forma como fazemos, um processo artesanal. É um fazer que depende das habilidades do artesão, do trabalho de suas mãos, de seus gestos e conhecimentos. Dessa forma, construir um instrumento de bambu é uma lutheria, na qual a afinação está, por exemplo, no ponto da queima de um bambu e na tensão dada a uma amarra.



Uma vez que o instrumento está pronto, chega uma nova etapa da afinação: a do corpo com o bambu. Cabe ao intérprete criador desenvolver uma intimidade com o instrumento por meio da prática dos movimentos e acrobacias, da repetição, da sensibilidade. Esta prática é fundamental para aquisição da segurança pelo intérprete. Esta conquista possibilitará ao intérprete entregar-se ao espírito da cena.

Pela mutabilidade do bambu, a tentativa de dominá-lo gera frustração. Aprendi, na base do suor e da persistência, que a relação com o bambu deve ser horizontal, uma relação de diálogo. Uma relação mais próxima da visão dos povos originários sobre a natureza e seus componentes, como seres portadores de consciência, de espírito. Por isso, escolhi chamar nossas formas de Instrumentos Acrobáticos Artesanais de Bambu.



PESQUISA IMATERIAL

A pesquisa imaterial busca responder às perguntas “o que dá pra fazer com isso?” e “como fazer?”. Ou seja, quais são as possibilidades de interação do corpo com o instrumento de bambu, tanto em termos de gestos/repertório de movimentos como em estéticas e poéticas.

No trajeto de Nós No Bambu, as intérpretes criadoras, ou bailarinas acrobatas, trouxeram suas bagagens do circo, das danças, do teatro, da cultura popular e das artes do movimento. E fomos alimentadas também pela troca com diretores, coreógrafos, profissionais do movimento, do circo, da dança e do teatro, que contribuíram com seus saberes na construção dessas poética e estética do corpo. A obra é nutrida pelas contribuições das intérpretes criadoras e colaboradores que a criaram, resultando em corpos diferentes a cada espetáculo.

Defendo que esta linha de pesquisa é imaterial porque o corpo de intérprete criador é um meio, um instrumento, por meio do qual a arte se expressa. O “o que fazer” e o “como mover” – a intenção, a técnica, a energia, a emoção e o imaginário – são elementos impalpáveis, vislumbrados somente no instante em que o corpo da artista se coloca a serviço da sua manifestação.

Desde o início no estúdio de treinos do Sistema Integral Bambu, cultivamos o contato direto com a matéria-prima, tanto em situações de suspensão e risco, como na execução de tarefas motoras, e em abordagens somáticas e focadas em autorregeneração. Aprendemos pela escuta do corpo, por seu contato direto com a planta e com a comunidade. A infinidade de possibilidades de resposta gerou um processo de pesquisa constante. Éramos movidas por uma inquietação, pelo desejo de encontrar uma poética de integração do corpo com o bambu que reunisse estas vivências. No início, buscávamos intuitiva e inconscientemente, e aos poucos o caminho foi se revelando.

Roberta Martins, imersa em nosso fazer artístico, contribuiu neste processo intelectual com o conceito Arte Corpo e Bambu:

A arte corpo e bambu nasce do princípio de integração do corpo a uma escultura artesanal que se comporta como um ambiente vivo – e isso muda toda a concepção de abordagem do objeto para a composição artística: é a nossa poética do orgânico. E para atingirmos um alto desempenho é necessário aprofundar o conhecimento da ecologia que envolve toda a cadeia de processo produtivo. (2015)

Desde então, adotei arte corpo e bambu como conceito que sintetiza o fazer da companhia. Atualmente, me interessa por pesquisar essa poética do corpo que coopera com o instrumento. Nessa qualidade de relação, o corpo é afetado pelo bambu em seus gestos, energia, intenções. Este corpo, por sua vez, oferece os materiais coreográficos, e se integra na composição dramacúrgica da obra. É a poética da simbiose do corpo bambu, que, em sua dimensão simbólica e política, propõe uma relação de cooperação com o meio natural e dá uma contribuição consistente à criação de um circo orgânico.

Referências

- BAXTER, Mike. *Projeto de Produto: Guia prático para o design de novos produtos*. 2ª edição. São Paulo: Editora Edgard Blücher, 2003.
- BORDENAVE, Julie. Agrès: Jouet, Instrument, Extension de Soi? *Territoires de Cirque*. Bourg-Saint-Andéol, França. 8 de jul. 2011. Disponível em: <http://www.territoiresdecirque.com/ressources/publications/dossiers-thematiques/l-agres-entre-apprivoisement-et-depassement/agres-jouet-instrument-extension-de-soi>. Acesso em: 9 jul. 2017.
- FRATIN, Rogério. *O que é Design*. Designices – Design, Livros, Tipografia e Referências, 2016. Disponível em: <http://designices.com/o-que-e-design/>. Acesso em: 9 jul. 2017.
- IIDA, Itiro. *Ergonomia: Projeto e Produção*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Edgard Blücher, 2005.
- LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. *Teatro do Movimento: Um método para um intérprete criador*. Brasília: LGE Editora, 2003.
- MARTINS, Roberta Silva. “Corpo e bambu: arte para communitas do conhecimento sensível: registro de trajetórias, métodos, composições e políticas do cotidiano.”, 2015. 249 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Brasília, Brasília, 2015.
- RIO BRANCO, Marcelo. *Manual do Integrado: Integral Bambu*. Brasília, 2010.
- KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. Org. Rita Carelli. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.



UM VAZIO PARA SE VER DE PERTO

Edson Beserra

Sou artista e pesquisador da dança, mestiço, gay, candomblecista e minha percepção de mundo gira em torno de perspectivas de luta e resistência por meio da arte. Estes são meus lugares de fala e de escuta.

Atuo na área da dança há quase 30 anos, dos quais dez foram atravessados pela experiência-vivência como candomblecista. Para minha família de santo, e quando digo família, falo de um panteão que atravessa gerações e gerações em encontro direto com os meus antepassados de África, meu nome é *Naegan Sinalekue*.

Para os meus pares na dança, Edson Beserra, um nome que carrego e que me carrega como profissional durante toda a minha trajetória artística.

Trago esta escrita três anos após a estreia de *O Vazio É Cheio de Coisa*. Revisitar, como pesquisador, o processo de construção da obra, foi uma experiência muito gratificante e reveladora. Neste processo de reencontro

pude perceber o quanto sou satisfeito após a empreitada de oito meses de criação e como sou feliz com o resultado como diretor e coreógrafo. Para Cecília Almeida Salles,

TODO DETALHE, POR MENOR QUE POSSA PARECER, FOI, UM DIA, IMPORTANTE PARA O ARTISTA E O SERÁ PARA O PESQUISADOR. (...) TUDO E IMPORTANTE, TUDO É ORIGEM DE INFORMAÇÃO PARA O PESQUISADOR E TODO DOCUMENTO ESTÁ INEVITAVELMENTE RELACIONADO A OUTRO. OS SIGNIFICADOS SÃO CONSTRUÍDOS SOMENTE QUANDO ESSES NEXOS SÃO ESTABELECIDOS. A CRIAÇÃO DA OBRA MOSTRA-SE, SOB ESSA ÓTICA, COMO UM SISTEMA COMPLEXO E NÃO COMO UMA COLEÇÃO DE DADOS ISOLADOS. (SALLES, 2008, P. 30)

Como criador, sempre apostei na improvisação e na composição em tempo real como estratégias para a elaboração e descoberta de possibilidades de movimento. Estar livre para experimentar sem o compromisso do resultado, mergulhando no processo, tirando proveito do tempo para jogar, brincar, para mim é fundamental. Fundamental também é se perder para reencontrar velhos conhecidos e novos caminhos, pelo caminho. Concordo com Daniela Guimarães, artista e pesquisadora da dança, e minha orientadora no Prodan,¹ quando diz que:

(...) O JOGO FUNCIONA COMO UM MEIO, UM INSUBSTITUÍVEL ESPAÇO INTERMEDIÁRIO EM QUE SÃO ESTUDADAS AS CATEGORIAS DE TEMPO E ESPAÇO DA CENA, AS MANIFESTAÇÕES SENSORIAIS E MOTORAS QUE SURTEM NO ATO DE CRIAÇÃO E AS TOMADAS DE DECISÃO DOS JOGADORES AO SEREM IMPULSIONADOS AO DIÁLOGO COM QUESTÕES DRAMATÚRGICAS MAIS OBJETIVAS DURANTE O JOGAR, TAIS COMO: ONDE, QUEM, O QUE E PARA QUE SE JOGA. (GUIMARÃES, 2012, P.15)

Dediquei a este processo os primeiros três meses ao livre improviso, catalogando materiais que surgiam por meio de filmagens, as quais pudesse visitar de tempos em tempos para a elaboração das estruturas que seriam levadas à cena. Experimentei algumas frases e estruturas coreográficas e quando chegamos, eu e Poema, ao contato com o instrumento, tudo teve que ser adaptado. Nasceu ali o namoro com o Maestrim.²

O repertório que surgia era composto de deslizamentos, torções, giros, quedas e a relação com o Maestrim se intensificava e criava corpo, um novo corpo. Mas que corpo se cria quando corpos muito distintos em

1 Programa de Mestrado Profissional em Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Disponível em: www.prodan.ufba.br.

2 Nome de batismo do mastro pendular, instrumento de bambu, presente na cena de *O Vazio É Cheio de Coisa*.

medidas de proporção se encontram ou se separam? Esta foi uma das questões que serviram como eixo de orientação durante toda a elaboração de *O Vazio É Cheio de Coisa*.

O Maestrim é um objeto, um instrumento, um mastro pendular que durante o processo afirmou-se como o grande gerador de moção. Dessa maneira, toda e qualquer ideia preconcebida de movimento ou de intenção de movimento foi derrubada quando partimos ao seu encontro, no tato, na pele, no roçar e no apoiar-se e se permitir cair ou ser lançado.



O Vazio é Cheio de Coisa. Foto de Diego Bresani.

Entender como a gravidade opera é um trabalho árduo de desapego. Os desejos eram infintos, as possibilidades que habitavam o meu ideário me transportavam para uma cena quase cinematográfica. Flerto com o cinema em meus trabalhos desde a minha primeira obra. E nesse sentido é importante ressaltar o diálogo com o audiovisual em meus trabalhos.

quando nós, artistas,
entregamos um espetáculo
para o público, a obra
passa a ser compartilhada,
também é dele, e a partir
deste encontro surgem
diferentes narrativas. As
dramaturgias se tornam
plurais, diversas.

Desde o meu primeiro trabalho, *Um Corpo Acústico*,³ a importância das imagens como ferramentas de estímulo memorial, imagético, esteve presente.

Em *Vinil de Asfalto*⁴ tal diálogo se potencializou. Na encenação fiz o uso de imagens pré-gravadas com os intérpretes, que também estavam em cena, com o objetivo de traçar cronologias que tanto servissem aos próprios artistas na construção de dramaturgias invisíveis, próprias ao exercício de sua performance, como ao espectador, promovendo um jogo de ilusão onde presente e passado se misturassem.

Tal recurso, ainda que aparato tecnológico, nos meus trabalhos não são utilizados em busca de uma estética digital. Aposto no potencial das projeções como marcos do tempo, como potência de reencontros, como elos dentro das dramaturgias, como atores na encenação e como luz.

No entanto, em *O Vazio é Cheio de Coisa* tal recurso não era um convidado. A equipe de produção do projeto possuía metas que não incluíam tempo para a montagem de equipamentos de projeção. Todo e qualquer tempo nesse sentido seria dedicado ao Maestrim e às necessidades de segurança que o próprio instrumento e Poema exigiam. E eu as aceitei de coração e mente abertos.

³ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=d2uXzMzpUJA>.

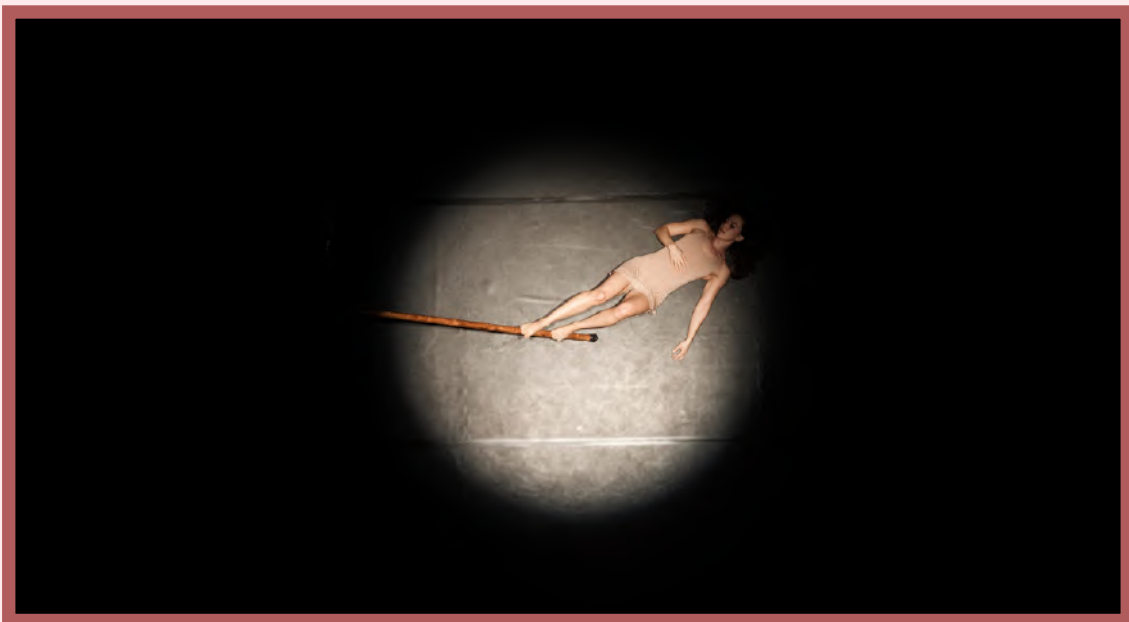
⁴ Disponível em: <https://youtu.be/h4syVNZStIE>.

Como artista da dança, o desafio de compor um espetáculo na linguagem de circo foi muito instigante. Foi-me ofertado como materialidade um instrumento novo e uma artista interessada em se mover de uma maneira diferente, de investigar possibilidades diferentes de encenação. Trago as escritas de Clóvis Dias Massa e Iasmin D’Ornelas Ponsi, que apontam que:

OUTRA RELAÇÃO SE INSTAURA ENTRE O ARTISTA CONTEMPORÂNEO E O SEU APARELHO: O ARTISTA NÃO É MAIS O FOCO DO NÚMERO, E SIM O JOGO EM SI, A RELAÇÃO QUE SE ESTABELECE ENTRE SEU CORPO E SEU APARELHO. OUTRA CURIOSIDADE É A CRIAÇÃO DE NOVOS APARELHOS, NOVOS OBJETOS E NOVAS TÉCNICAS, SÃO DESAFIOS LANÇADOS NO CIRCO: A CAPACIDADE DE INVENTAR NOVAS FORMAS CÊNICAS. (MASSA E PONSI, 2020, P. 108)

A Cia. Nós No Bambu sempre foi reconhecida por sua estética, uma linguagem cênica muito marcante, de muita técnica, de muito virtuosismo e, para o *Vazio...* decidi investir em uma espécie de naturalização desse virtuosismo. Mas o que seria essa naturalização? Transformar esta arte virtuosa em gesto. Estabelecer uma relação com o Maestrim e com os movimentos que dele partiam ou que a ele circundavam, de maneira leve e íntima, focando em uma aproximação por meio da sutileza do encontro.

Chegue mais perto, se aproxime, acompanhe o detalhe... Ele se move.



O Vazio é Cheio de Coisa. Foto de Diego Bresani.

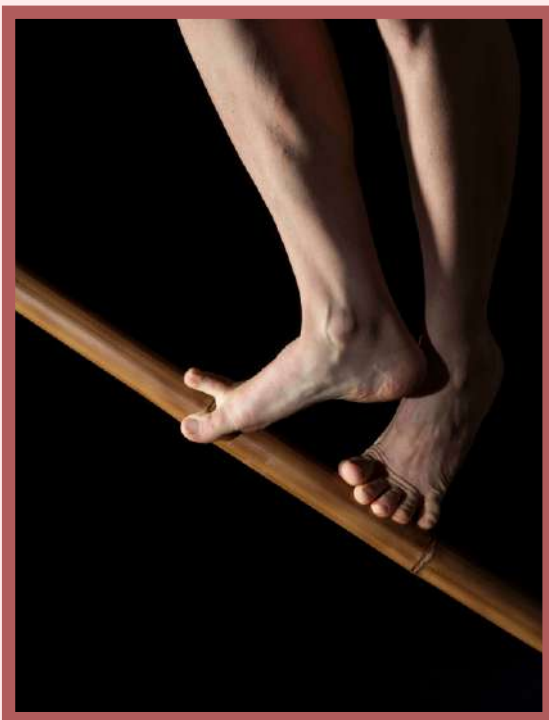
Ainda assim, o que antes poderia ter sido uma limitação tornou-se um impulso de criação e um espaço de descobertas, que transformaram o fazer da obra enquanto construção de dramaturgia em uma experiência única em minha trajetória como artista. Entregar-me às materialidades corpo-mulher e corpo-bambu provou ser deleite e território fecundo.

Possuía como elementos corpos que se metamorfoseavam e que em momentos eram bichos, em outros pura energia. Eu, enquanto olho de fora da cena, como diretor, nutri-me desse imaginário, desse espectro de imagens, dessa colcha de retalhos, para chegar em um vazio que era cheio de coisas. Em um vazio preenchido não só pela artista e pelo bambu, mas também pelo diálogo com o imaginário de quem veria a obra.

Quando nós, artistas, entregamos um espetáculo para o público, a obra passa a ser compartilhada, também é dele, e a partir deste encontro surgem diferentes narrativas. As dramaturgias se tornam plurais, diversas.

Entregamos assim, eu e Poema, Manu⁵ e Samuel,⁶ uma obra que está aberta ao diálogo com uma proposta de fruição bem íntima. Um espetáculo que é para ser visto o mais de perto possível.

O Vazio é Cheio de Coisa foi criado assim com o desejo de partilha, uma partilha íntima onde o roçar de pele-bambu e pele-artista produzem calor e música para quem o aprecia.



O Vazio é Cheio de Coisa.
Foto de Diego Bresani.

⁵ Emmanuel Queiroz, iluminador de *O Vazio É Cheio de Coisa*.


⁶ Samuel Mota, diretor musical de *O Vazio É Cheio de Coisa*.

Referências

GUIMARÃES, Daniela. “*CORPOLUMEN*: poéticas de (re)invenções no corpo na interação dança e cinema.” Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Teatro. Universidade Federal da Bahia. Bahia. 2017. Orientação: Profa. Dra. Ivani Santana. PPGAC-UFBA.

MASSA, Clóvis Dias; PONSI, Iasmin, D’Ornelas. **O circo hoje: do hibridismo à emergência de uma dramaturgia contemporânea.** Repertório, Salvador, ano 23, n. 34, p. 90-113, 2020.1

SALLES, Cecilia Almeida. “Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística”/Cecilia Almeida Salles. – 3ª ed. revista. – São Paulo: EDUC, 2008.



*O CIRCO
A CÉU
ABERTO*

MACAÉ (RJ)



CIRCOMUNIDADE – uma experiência em palhaçaria no Arraial do Sana

Localizado na Região Serrana do Rio de Janeiro, o Arraial do Sana, ou, simplesmente, Sana, é uma história ainda a ser escrita. Assim como muitos outros vilarejos paradisíacos espalhados pelo país, frequentado por artistas, mochileiros, místicos e amantes da natureza, entre diversos outros públicos, o distrito, pertencente ao município de Macaé, é, de fato, encantador. O epíteto “o paraíso das águas” faz jus: são dezenas de cachoeiras belíssimas, muitas delas situadas bem próximas ao pequeno centro comercial, acessíveis a pé, sendo ideal para famílias e crianças. Há ainda passeios de trilhas, dentro de uma área de proteção ambiental de mais de 100 quilômetros quadrados de matas, rios, córregos, nascentes, onde já foram catalogadas mais de 300 espécies de pássaros e outros animais silvestres.¹

¹ Disponível em: <https://sanabrasil.com.br/tudo-sobre-o-sana/meio-ambiente/apa-do-sana>. Acesso em: 10 set. 2021.

A história recente do Sana começa lá pelos anos 1820, quando grupos de suíços desceram a serra de Nova Friburgo em busca de terras mais férteis para o plantio do café.² Tempos de coronelismo, ausência de Estado, voto de cabresto e outros traços tão típicos de 200 anos atrás. Há também registro da vinda de portugueses, franceses, espanhóis e holandeses.³

Não costuma constar nos acervos históricos nem nos manuais didáticos, contudo, a informação de que o Sana, antes da chamada “colonização” europeia, já era habitado por indígenas goytacazes, desde os tempos pré-colombianos, e, a partir do século XIX, por negros refugiados da escravidão, criadores de famosos quilombos, localizados na região do Peito do Pombo, a cerca de mil metros de altitude. Ambas as populações sofreram processos de dizimação por parte dos europeus recém-chegados. A violência, como em toda a história do Brasil, se transformou em feridas abertas, ainda pouco cicatrizadas, e se revela atualmente em tensões sociais que ainda marcam o local.

De uma pacata região rural, movida a café, banana e pecuária, o Sana foi aos poucos chamando a atenção de pessoas esotéricas, inspiradas no movimento hippie estadunidense dos anos 1960. Há muitos relatos de aparições ufológicas, que teriam atraído à vila personalidades como Paulo Coelho, Raul Seixas e Serguei.⁴ Era comum o uso de chás alucinógenos, elaborados a partir de certos tipos de cogumelos, abundantes na região, e, também, de *cannabis*. Soma-se ainda a vinda dos artesãos, cujos produtos eram ideais para o perfil de turistas que começava a se formar.

A chegada da energia elétrica, em 1986, consolida a vocação da vila, a partir da abertura de bares, restaurantes, pousadas e campings. O turismo de massa adentra os anos 2000, com fins de semana lotados, regados a muita música. Se, por um lado, o aporte de recursos financeiros anima os moradores, por outro, o comportamento de uma parte dos visitantes choca os mais tradicionalistas.

“Houve alguns casos de pessoas que tomavam chá de cogumelo e chegaram a andar nuas pelo arraial, pensando que estavam vestidas. Também ocorreram situações de sexo em plena praça da igreja”, relata o palhaço Fabiano Freitas, morador do arraial há 14 anos, e frequentador desde a época da sua adolescência, nos anos 1990. Segundo o artista, os visitantes se sentiam tão à vontade e ansiavam de tal maneira uma liberdade para além dos códigos urbanos de onde se originavam, que se esqueciam que seus comportamentos desprendidos iam de encontro à moral vigente de uma comunidade interiorana.

2 Plano de manejo – Área de Proteção Ambiental – Macaé (RJ). Disponível em: <http://www.macaee.rj.gov.br/midia/conteudo/arquivos/1355215772.pdf>. Acesso em: 10 set. 2021.

3 FREITAS, Fabiano. Depoimento recolhido em 3 set. 2021.

4 Idem, ibidem.

A lascívia atinge o ápice por volta de 2013, quando a associação de moradores decide, a descontento de muitos, fechar a praça central da igreja, por meio de grades de metal.

“Foi um choque para todos nós virmos o principal ponto da cidade ser gradeado”, relembra Fabiano. Se a praça é do povo como o céu é do condor, conforme canta o poeta Castro Alves, no Sana as coisas foram diferentes. “É um absurdo você trancar uma praça, que, pela sua própria natureza, é pública. Mas, por outro lado, é também compreensível. Havia senhoras idosas que eram obrigadas a presenciar imagens que, para elas, são o próprio apocalipse”, pondera o palhaço.

O fechamento da praça da igreja de São Sebastião é a síntese de um conflito latente no Sana, entre os moradores mais tradicionais e os chegados dos anos 1960 em diante, ou, em termos sanenses, entre os “matutos” e os “malucos”. Os mais antigos tendem a achar “coisa do demônio” manifestações populares afrodescendentes como o maracatu, o samba, ou qualquer sonoridade que envolva batuques e percussões. A capoeira e as aulas de dança, por sua vez, não conseguem chegar à escola local. A história parece repetir – não sabemos se como farsa ou tragédia – as mesmas linhas escritas no início da “colonização” do Sana.



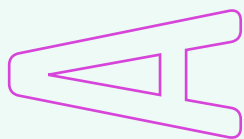
Nesse contexto, tão comum em outras localidades, grandes ou pequenas, espalhadas pelo Brasil, o que faz um palhaço? Como é que um palhaço e as artes circenses, em geral, podem contribuir, de forma efetiva, para atenuar as tensões sociais e criar canais de diálogo afetuoso e solidário entre “matutos” e “malucos”? Será possível?

Para Fabiano Freitas, a resposta é um estrondoso sim! Senão, vejamos!

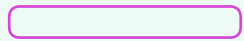
Houve, é claro, entre os “matutos” do Sana, quem torcesse o nariz para um palhaço de cabelo rastafári que fazia estripulias nas ruas, arrancando sorrisos inesperados de crianças e adultos, independentemente da origem social.

Para além das apresentações periódicas, a estratégia mais efetiva para um encontro fraterno entre os diversos tipos de moradores do arraial ocorreu em ações arte-educativas, comandadas por Fabiano.

O palhaço começou dando aulas gratuitas de perna de pau para crianças, adolescentes e jovens, por dois anos consecutivos, entre 2007 e 2009, até ser contratado pela ONG Arte Luz, um projeto cujas fontes



de financiamento advinham dos royalties arrecadados pela prefeitura de Macaé. Reunindo “matutos” e “malucos”, terminou por formar um grupo independente e autossustentável de 15 pessoas, chamado Grandes Seres da Montanha, a primeira formação circense do Sana.



Os aprendizes recebiam também aulas de palhaçaria, tecido e malabares. Surgiu, então, a necessidade de se apresentarem ao público. Foi quando os cortejos brincantes invadiram as ruas, com peças encenadas, em sua maioria, na perna de pau.



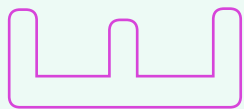
O grupo se tornou mais uma alternativa na diversificação da programação circense no Sana e atuou em praças dos municípios de Casimiro de Abreu e Lumiar. Foi destaque dos Anjos do Picadeiro, em 2009, Encontro Internacional de Palhaços, realizado em Nova Friburgo, e no Viradão Cultural de São Paulo, no mesmo ano.

O reconhecimento e o comprometimento do trabalho nos Grandes Seres da Montanha levou Fabiano a começar a dar aulas de palhaçaria na escola local, a partir de 2010. “Cheguei a ter dez turmas de alunos”, lembra o artista.



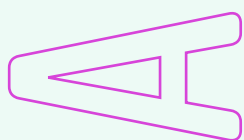
A entrada no colégio, que teria sofrido resistência por parte de alguns professores mais tradicionais, foi essencial, na opinião do artista, para demonstrar o poder de comunicação e de agregação da arte do palhaço.

“Aos poucos, a população local foi se dando conta da seriedade do meu trabalho, de que eu não era ‘coisa do demônio’ (*risos*) e que o objetivo era criar um clima de descontração, mais ameno e mais afetuoso, entre as pessoas”, pondera Fabiano.



O artista destaca que o Sana não é só local de jovens afeitos a drogas. “Vem para cá muita gente de família, que deseja curtir a cachoeira com as crianças. E o meu palhaço deseja muito alcançar essas pessoas, que muitas vezes não têm nenhuma outra opção de lazer cultural. Minha visão sempre foi qualificar o tempo livre desses turistas, com arte genuína, para todas as idades”, explica. “Aqui não é só lugar de maconheiro”, reitera.

Entre idas e vindas, Fabiano mantém as aulas nas escolas para crianças e adolescentes (nos dias atuais, em formato on-line). Além da perna de pau, tecido, trapézio, malabares e palhaçaria, recentemente tem feito o resgate de brincadeiras populares típicas da região.



Até antes da pandemia, mantinha as apresentações aos fins de semana no Criasana, a feira organizada pelos artesãos e demais artistas do arraial. Junto com os circenses Carol Marchiori, Débora Dias e Thadeu Ferreira, criou o coletivo Quintal do Mundo, responsável por uma ação completamente inovadora, o Incrível Encontro de Palhaços e Circo do Sana.

A ideia surgiu a partir do momento que Fabiano constatou o interesse de outros artistas de se apresentarem nos fins de semana no local. “*O Circo a Céu Aberto*, meu espetáculo, estava se consolidando, tínhamos um público mais ou menos fixo. O fluxo de turistas era bom, e o chapéu, principal instrumento de sobrevivência do artista de rua, também.” O palhaço conta que vibrava ao poder oferecer à comunidade outras atrações circenses de alta qualidade técnica, como a equilibrista argentina Toy e o coletivo carioca de malabarismo com humor Nopok Circus.

Criado em 2017, o Incrível Encontro marcou uma nova etapa no relacionamento dos palhaços, agora reunidos no Quintal do Mundo, com a população local, que ofereceu apoio ao evento, por meio de alimentação, hospedagem, entrada gratuita na cachoeira e outros.

“A comunidade enfim percebeu o poder do circo, não somente de atrair turistas e estimular a economia, como também de qualificar o perfil do visitante, que vai ao local desfrutar de atrações culturais e do meio ambiente. Isso nos ajuda a ressignificar a imagem do Sana”, afirma.

A primeira edição do Incrível Encontro reuniu 50 artistas, atingindo diretamente cerca de 2 mil pessoas. Já na segunda edição, em 2018, foram cerca de 100 artistas, chegando a um público de 5 mil pessoas, números que se repetiram em 2019. As três primeiras versões do evento contaram apenas com apoio do comércio local e de financiamento coletivo, além da contribuição consciente no chapéu. Em 2020, pela primeira vez, o Incrível Encontro obteve patrocínio público, através da Lei Aldir Blanc, contemplando coletivos de várias partes do Brasil, como Rio de Janeiro, São Paulo, Distrito Federal, Minas Gerais, Bahia e Goiás, e da América Latina, como Argentina, Uruguai e Costa Rica.

O evento é uma demonstração prática de como a economia criativa é dinamizadora de renda, e aflora os talentos artísticos locais, dentro de uma atmosfera solidária, em que toda a comunidade se sente pertencente e se beneficia diretamente da ação. “Para a realização de uma atividade circense, são mobilizados o pipoqueiro, o churrasqueiro, o moço da tapioca, a mulher dos churros, o artesão, o padeiro, o dono da pousada, o motorista, o turista, o morador... crianças, jovens, adultos e idosos”, exemplifica Fabiano.

O artefato do palhaço é criar situações ridículas de modo a despertar um riso que gera cumplicidade, acolhimento.



A população sanense hoje reconhece a importância da experiência circuncomunitária na vila. O coordenador do Criasana, Fausto Andrade, lembra dos primeiros anos do espetáculo *O Circo a Céu Aberto* sendo apresentado na feira. “Quando começou, foi uma coisa inédita. Porque você viu o nativo, a pessoa daqui da comunidade, pela primeira vez, participar do circo. Você vê a alegria dele, e os olhos das crianças brilhando, uma coisa mágica. Foi um grande legado para nós”, afirma.⁵ “Eu até me emociono, porque é uma coisa muito bonita. Eu vi tudo começar, o circo aqui no Sana, e fico muito feliz com isso tudo que está acontecendo, o crescimento desse movimento artístico aqui no Sana”, completa.⁶

“O circo trouxe realmente uma linguagem nova para o Sana”,⁷ resume Mauro Menezes, da Cia. de Encenações Musicais, um dos primeiros grupos de teatro a se estabelecer no local. Sua esposa, Lu Maia, também integrante da companhia, lembra: “A conquista do Fabiano foi feita com muita responsabilidade. E com muito respeito a quem está assistindo. Ele realmente brilhou, é brilhante, é um artista muito responsável. A cada dia eu via a sua evolução e hoje eu bato palmas”.⁸

Já o ambientalista Márcio Nascimento, um dos fundadores da ONG Tororó, ligada à região, afirma: “Não só *O Circo a Céu Aberto* aqui no Sana, mas que todo espetáculo dessa grandeza possa expandir por toda a colônia planetária, para poder consolar as tristezas das pessoas, nesse momento difícil. Seria bom que isso se refletisse em todos os lugares. Seria bom que em cada ponto desse planeta chegasse a motivação do sorriso”.⁹

O artefato do palhaço é criar situações ridículas de modo a despertar um riso que gera cumplicidade, acolhimento. Por isso, é uma ferramenta tão importante na conformação de tensões sociais e conflitos dentro de um contexto comunitário. Porque o sorriso iguala, nos faz sentir mais

5 Depoimento recolhido em julho de 2021.

6 Idem, ibidem.

7 Depoimento recolhido em julho de 2021.

8 Idem, ibidem.

9 Depoimento recolhido em julho de 2021.

humanos, mais parecidos e próximos uns dos outros, independentemente das diferenças sociais, raciais, étnicas, religiosas ou culturais.

Rimos do tropeço do palhaço, porque, de fato, é uma alegoria do nosso tropeço sendo encenado, é uma situação que qualquer um de nós pode passar. A palhaçaria reúne um arcabouço milenar de técnicas desenvolvidas em várias sociedades distintas, mas que alcançam em nós aquilo que temos de mais único, profundo e humano, uma espécie de alegria natural, que nos leva a uma disposição contente de encarar os desafios.

A alegria traz em si algo de incontestável. Mais do que nascer, ela explode, se expande, rompe os ciclos – o *big bang* foi uma explosão. No momento do ser alegre, tudo o mais se torna secundário. Os problemas, percalços acabam virando o motivo da galhofa: rimos da própria dor.

Convenhamos, essa é uma estranha capacidade. O que leva uma pessoa a rir do tropeço do outro e até mesmo de sua desgraça individual? Seja lá qual motivo for, abundam indícios de que desde o princípio as civilizações se serviram de profissionais especialmente treinados em tropeçar, cair, fazer rir – e gerar alegria.¹⁰

Esse inexplicável do estado alegre, algo comparado a uma espécie de nirvana, está inscrito de forma enigmática nas palavras de Clarice Lispector: “Sejamos alegres. Quem não tiver medo de ficar alegre e experimentar uma só vez sequer a alegria doida e profunda terá o melhor de nossa verdade”.¹¹

A comerciante Luzimeri, nascida e criada no Sana, lembra da primeira vez que viu Fabiano se apresentar. “A praça da igreja nem era cercada ainda. Eu sentei numa escadinha para assistir. E comecei a dar gargalhadas. Eu nunca esqueço desse dia. Eu ri muito, eu ri muito. E o marcante foi o dia que eu estava triste e que o palhaço não sabia. Mas quando eu voltei do espetáculo, de tanta gargalhada que eu dei na rua, eu voltei e já não tinha problema nenhum. Eu estava linda, leve e solta”,¹² conta.

“Para mim, Fabiano é muito mais do que um palhaço. É o nosso amigão”,¹³ sentencia. Luizimeri foi a principal responsável pelo fechamento da praça da igreja, chocada que estava com as cenas de loucura da madrugada sanense. A mãe da comerciante teria sido uma das principais estimuladoras do fechamento, pois morava de frente para a igreja.

Os portões permanecem fechados, sendo abertos apenas em horários especiais. Depois de tantas conquistas junto à comunidade, o palhaço Fabiano acalenta o sonho de ver as grades, um dia, serem derrubadas.

10 GASPARINI, Fernando. “Alegria como potência de vida – Experiências entre palhaços e crianças no cotidiano hospitalar e uma interseção na escola.” Tese de Doutorado em Educação, UFF, 2013, p. 112.

11 LISPECTOR, Clarice. *Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 85.

12 Depoimento recolhido em julho de 2021.

13 Idem, *ibidem*.

“Muitos corações já foram conquistados. Hoje em dia, um nativo não tende a olhar com tanta desconfiança para um rastafári. Algumas pontes foram criadas, e agradeço muito ao circo por isso”, diz.

“Eu acredito que vai chegar o momento no qual poderemos falar como a Luzimeri: o passado já passou e daqui pra frente todos teremos responsabilidade com a praça. É a minha utopia. E vamos trabalhar para isso”, conclui.

IV

Narrar um pouco da experiência circunitária do Sana é como lembrar e dar voz aos nossos sonhos mais íntimos. Afinal, quem de nós não deseja uma sociedade mais justa, mais igualitária, mais solidária, em que todas as cidadãs e os cidadãos possam ser contemplados em suas necessidades básicas, de amor, moradia e alimento, e potencializados em seus talentos naturais?

Embora o contexto político, econômico, social e ambiental do planeta na contemporaneidade não nos estimule a sonhar – e trabalhar – por um mundo melhor, é necessário, contudo, continuar sonhando, e insistir no sonho.

“Teremos que descobrir como nos organizar para que o planeta permaneça habitável. As utopias voltarão porque precisamos imaginar como salvar o mundo”, pontua a escritora canadense Margaret Atwood, autora do famoso romance distópico *O conto da Aia*.¹⁴ Já o pensador Michael Löwy afirma: “a utopia é indispensável à mudança social, com a condição de que seja fundada nas contradições da realidade e nos movimentos sociais reais”.¹⁵

Chegamos a uma época em que somos obrigados a sonhar, usando as palavras de Leonardo Boff: “A perspectiva da sustentabilidade social e ecológica da geossociedade é de tal degradação que, se prolongada por mais tempo, pode nos levar ao pior. O futuro, portanto, não pode ser a continuidade do presente. Só teremos futuro se mudarmos de rota histórica”, afirma o teólogo.¹⁶

Daí a necessidade de sonhar. Nesse aspecto, segundo Boff, a utopia é um protesto contra o real simplesmente dado, descrito e explicado pela ciência, cujo objetivo é sacralizar uma ordem e ocultar o lado potencial

14 Disponível em <https://brasil.elpais.com/cultura/2021-05-29/margaret-atwood-as-utopias-voltarao-porque-precisamos-imaginar-como-salvar-o-mundo.html> capturado em 11 set. 2021.

15 LÖWY, Michael. *Ecologia e Socialismo*. São Paulo: Cortez, 2005, p. 21.

16 Disponível em www.cebela.org.br, capturado em julho de 2005.

de transformação da realidade. Trata-se de uma “voz de uma consciência que não encontra descanso neste mundo dado, tal como existe. Quer transcendê-lo e afirma que um outro mundo é possível”.¹⁷

Nesse empreendimento utópico, é fundamental evidenciar o papel das artes em geral, e da palhaçaria em particular, na abertura de novos canais fraternos de comunicação entre as pessoas, baseadas na escuta do outro e em nossa dimensão subjetiva e lúdica. A experiência circunitária do Sana evidencia que, sim, isso é possível.

Consideremos, ainda, a alegria enquanto resultado de uma comunicação bem estabelecida, segundo nos ensina a ética espinoziana.¹⁸ E, por fim, resgatemos a consciência de que todo momento vivido, do mais banal ao mais extraordinário, é, necessariamente, um momento poético, conforme lembra Jorge Luis Borges.¹⁹

É a partir de um esforço da consciência, de um esclarecimento vital, que vamos aprender a valorizar a importância de cada instante, e desfrutar o sabor das pequenas coisas do dia a dia, tal como o palhaço tão belamente expressa em cena.

17 Idem, *ibidem*.

18 ALVES DE MELO, Igor. “Observações sobre os afetos primários de alegria e tristeza na Ética de Espinoza.” In: Seminários PPGLM-UFRJ, 2012.

19 BORGES, Jorge Luiz. *Elogio da sombra*. Rio de Janeiro: Globo, 1971, p. 49.



ENTREVISTA COM FABIANO FREITAS

Entrevistador: Fernando Gasparini

FALE UM POUCO DA SUA EXPERIÊNCIA CIRCENSE NO DISTRITO DO SANA.

Quando eu cheguei aqui, no Sana, há 14 anos, eu senti que trazia uma novidade para esta comunidade. Mas uma novidade um pouco esclarecedora. Pois os nativos que vivem aqui são pessoas que ficaram muito assustadas, devido à agitação de muitas pessoas que vieram de fora, trazendo a cidade grande para a cidade pequena. Então, isso assustava muito a comunidade local, por conta de atitudes um tanto desrespeitosas.

E, quando eu cheguei aqui com o circo, foi uma ação que conseguiu esclarecer a possibilidade de conciliação e compreensão entre os povos, tanto de pessoas que moram na cidade grande como de pessoas que moram na cidade pequena. A intenção era demonstrar aos nativos que nem todos os que vinham para cá vinham apenas para usufruir e ir embora.

Eu penso em *O Circo a Céu Aberto* como um circocomunitário, que traz a união dessas pessoas nativas com as que vivem na cidade grande. A ideia é fazer com que a gente qualifique a folga dos visitantes. E qualifique no sentido cultural, levando a eles um grande valor artístico, por meio do circo e da palhaçaria. Então, atualmente, o circo é muito reconhecido, é muito respeitado dentro da nossa comunidade, por conta dessas ações que venho promovendo durante esses 14 anos, com muita responsabilidade, com muito respeito, agregando pessoas de outros lugares, pra trazer pra cá, com novidades. Isso faz com que as pessoas, cada vez mais, valorizem as nossas ações artísticas locais.

Eu costumo dizer que *O Circo a Céu Aberto* é uma forma de expressão no sentido de ser um circo comunitário, em que eu tenho um compromisso com a comunidade em que vivo, no sentido cultural, de sempre manter a nossa arte viva e expandir essa cultura local. O que atrai muita gente para o Sana é a nossa natureza exuberante, a gente é muito rico com a natureza que temos aqui. E nada melhor que o circo estar acrescentando junto com a natureza. Então, as pessoas vêm pra cá e ficam muito encantadas. É um lugar muito pequeno, e eu costumo dizer que, em termos geográficos, o Sana é bem pequeno, mas com uma quantidade de artistas muito grande. Às vezes a pessoa chega aqui e ela vem procurar a natureza, e quando se depara com o circo, vira uma coisa inusitada, totalmente positiva para nós. Eu fico muito feliz de estar seguindo essa missão por meio de *O Circo a Céu Aberto*.

E COMO SURTIU O INCRÍVEL ENCONTRO DE PALHAÇOS E CIRCO DO SANA?

Durante esses anos todos, eu sempre estive apresentando. E, com o tempo, foi atraindo cada vez mais pessoas, foi enchendo, foi lotando, foi lotando, até que se tornou o tradicional circo do Sana. Daí muitas pessoas começaram a vir para Sana a fim de procurar o circo. Depois de um tempo, as pessoas vendo o mesmo espetáculo, eu senti a necessidade de convidar outras pessoas para poderem estar aqui também nos finais de semana, no decorrer do ano, a fim de o público poder desfrutar de atrações diversificadas. Mas aí, depois de um tempo, eram tantos artistas que gostavam tanto de vir pra cá, que resolvi criar, durante um período do ano, em abril, o Incrível Encontro de Palhaços e Circo do Sana. Nesse evento, vêm artistas de tudo quanto é lugar do planeta, para se juntar aqui.

É um projeto totalmente independente, que depende apenas do público e dos artistas que estão dispostos a vir pra cá e apresentar seu trabalho. Destaco a troca de saberes uns com os outros. Todo mundo fica num mesmo lugar, na hora do café, na hora do almoço, na hora do jantar, um apreciando o trabalho do outro. O Incrível Encontro traz também uma descentralização, pois leva os espetáculos de fora para dentro das escolas do Sana. Eu pergunto: onde está a comunidade? Onde estão as crianças do Sana? Estão na escola. Então, é a forma de eu também levar esses outros artistas para outras pessoas da nossa comunidade conhecer outras expressões. Com isso, a gente acaba ganhando um grande respeito da comunidade, não somente o respeito como o incentivo. Porque, quando chega o Incrível Encontro, depois de tantas vezes eu estar apresentando todo final de semana, as pessoas se surpreendem com as novidades.

Muitos artistas ficam loucos para vir ao Sana devido à exuberância da nossa natureza, e a essa formação de público que *O Circo a Céu Aberto* fez para prestigiar esses artistas, um bom chapéu, uma estrutura adequada para ele estar ali. Muitos acabam vindo aqui para minha casa, e a gente acaba trocando experiências. É enriquecedor, ver as ações de *O Circo a Céu Aberto* refletindo nesse encontro.

COMO COMEÇOU *O CIRCO A CÉU ABERTO?*

O Circo a Céu Aberto começou no ano de 2003, e sempre buscou transportar as coisas do dia a dia, do nosso cotidiano, para dentro do espetáculo. Esse estudo valeu muito a pena, para entender o tempo das *gags*, das brincadeiras, nas ruas, onde eu me deparei com personagens da cidade, e carregava aquilo comigo como uma experiência. Então, a minha grande escola para criação de *O Circo a Céu Aberto*, minha grande inspiração, é o cotidiano das pessoas das cidades pequenas.

Nesse espetáculo, os números repetem-se, mas são diferentes. Isso faz com o que o público sempre volte no dia seguinte. As reações do público são um grande ingrediente. Isso faz o espetáculo ser feito não somente por mim, como pelo público também. Isso é *O Circo a Céu Aberto* para mim.

COMO ATRAIR A ATENÇÃO DO PÚBLICO QUE ESTÁ PASSANDO NA RUA?

Existem algumas estratégias, e eu uso muito alguns números. Assim como a cultura popular do bumba meu boi, que tem as estratégias de ter a chamada, a convocatória, o “lá vai”, a chegada, a morte, a ressurreição do boi, a promessa, a despedida... tudo isso são partes do espetáculo do boi. Da mesma forma, *O Circo a Céu Aberto* também tem essa coisa inerente, que são essas estratégias de como faço a minha chamada, como faço o meu “lá vai”, como eu faço a minha convocatória, como é que faço uma parte que pode tocar uma coisa triste também, porque o palhaço não é feito só para rir, é feito para equalizar emoções.

O trabalho de *O Circo a Céu Aberto* tem uma pesquisa, por meio de alguns números que eu fui criando, fazendo reprise de outros palhaços que conhecia, porque no início do trabalho do palhaço é assim mesmo, a gente copia os palhaços em alguma coisa, mas faz do seu jeito, até o dia em que aquilo não é mais parecido e fica mais do seu jeito. Então, dentro dessa estratégia, o primeiro número que uso para chamar a atenção das pessoas é a entrada.

A entrada significa para mim um momento em que o palhaço está conhecendo as pessoas, porque, até então, no início do espetáculo, parece que a gente ainda não está no estado pleno do palhaço. Então, criei essa ideia de entrar pelo público, nunca abro a cortina e faço “tcharammmm”, não tem isso. Já fiz muito isso, experimentei bastante, mas, depois de muitas experiências, de, de repente, o palhaço entrar, fazer “tcharammmm” e uma criança sai correndo, eu fui mudando.

Esse número da entrada é um número que me relaciono muito próximo com as pessoas que estão ali assistindo. É uma forma de eu abraçar a pessoa, de eu lambar uma careca, de eu sentar no colo de alguém, de eu empurrar um carrinho de bebê, e ver que o bebê não está ali e ficar procurando o neném, de eu pegar o celular de uma pessoa, de eu dar bom dia para as pessoas, de eu dar um aperto de mão... são coisas que vão começando a criar uma intimidade com o público, como se fosse uma nova amizade que a gente vai conhecendo.

Com o número da entrada, eu vejo essa aproximação, que, às vezes, um teatro pode separar muito. E a arte de rua aproxima, ela tem uma coisa assim de tocar, de reagir ao que acontece ali no momento. E quando a gente está no momento do improvisado é o momento mais sincero do artista de rua. O meu palhaço, Piter Crash, gosta muito de estar com o coração aberto, para poder improvisar, para mostrar a verdadeira essência do palhaço, sem o comprometimento do número ensaiado, programado.

O SEU ESPETÁCULO É SEMPRE FEITO ACOMPANHADO DE MÚSICOS. FALE UM POUCO SOBRE A IMPORTÂNCIA DA MÚSICA NA COMPOSIÇÃO DA CENA CIRCENSE.

Sim, nós temos esses músicos excêntricos. É um artista que cria essa atmosfera musical, e as pessoas decolam para aquele clima do circo. Já trabalhei com músicos que tocam bandoneon, acordeom, clarinete, flautas, violão, rabeca, percussões, bateria... Então, dentro de *O Circo a Céu Aberto*, a partir de um momento, senti que havia uma necessidade de ter uma música ao vivo, orgânica, que reagisse junto com o palhaço, acompanhando as cenas e, em vez de tocar músicas, fossem criando climas, para tudo aquilo que estava acontecendo na cena, desde algumas pegadas, alguns passos, até coisas que pudessem imitar o som de uma moto, ou de uma buzina.

Então, para participar do circo, esses músicos tiveram que se moldar, serem preparados para isso, até que criassem uma identificação com o espetáculo. Porque o espetáculo é 50% movido pelo público e 50% movido pelo palhaço. E os músicos criando essa atmosfera musical contribuem muito, porque ajudam no improviso da cena. Por exemplo, às vezes um passarinho vem e o músico imita um agudo idêntico ao som do bichinho... são coisas que acrescentam muito ao universo da imaginação, ampliam a imaginação das pessoas.

E COMO VOCÊ COSTUMA FINALIZAR O ESPETÁCULO?

Normalmente, faço o número do jornal impresso. É uma reprise que já existe há muito tempo, há uns 15 anos. É o chamado número da despedida, é o número da promessa, de que na próxima semana *O Circo a Céu Aberto* vai estar ali naquela praça, ou em outra praça.

Mas o que significa esse número do jornal? É uma ressignificação de objetos. Quando eu vou criar esse número, eu sempre penso na capa do jornal. Eu acho que toda capa de jornal tem manchetes muito violentas. Isso eu percebi depois que via as fotos do número sendo encenado, e

comecei a prestar atenção nas manchetes, nas mensagens que estavam ali. Um palhaço que, abrindo o jornal, ele ficava grande e ia aumentando de tamanho, e vai ficando maior, maior, cada vez maior, até ficar gigante. E aqui, dentro dessa magia toda, via o jornal, um objeto simples.

A primeira vez que eu vi essa reprise foi num DVD do Buster Keaton, que é um cara muito antigo da comicidade, não era um palhaço, mas trazia o corpo cômico do cinema mudo. E tinha uma cena no filme dele que ele abria um jornal e o jornal engolia ele, e ele caía do banco. Era somente essa a cena. Eu olhei aquilo e falei: “caramba!”. Pensei em criar um número em que o jornal fica enorme, e partir daí criar outras imagens. E que explorasse o máximo possível da nossa imaginação.

Eu faço algumas cenas que são fotos, então tem a Maria Bethânia, tem o malabares com papel, tem a tourada, o vestido, a gravata borboleta. Então, tem tantas coisas que pode ser, e que não é apenas um jornal. É daí que vem a magia do palhaço, de despertar, nas pessoas que estão assistindo, a imaginação. Que bom que existem os palhaços, que criam outras realidades que amenizam nossas dores.

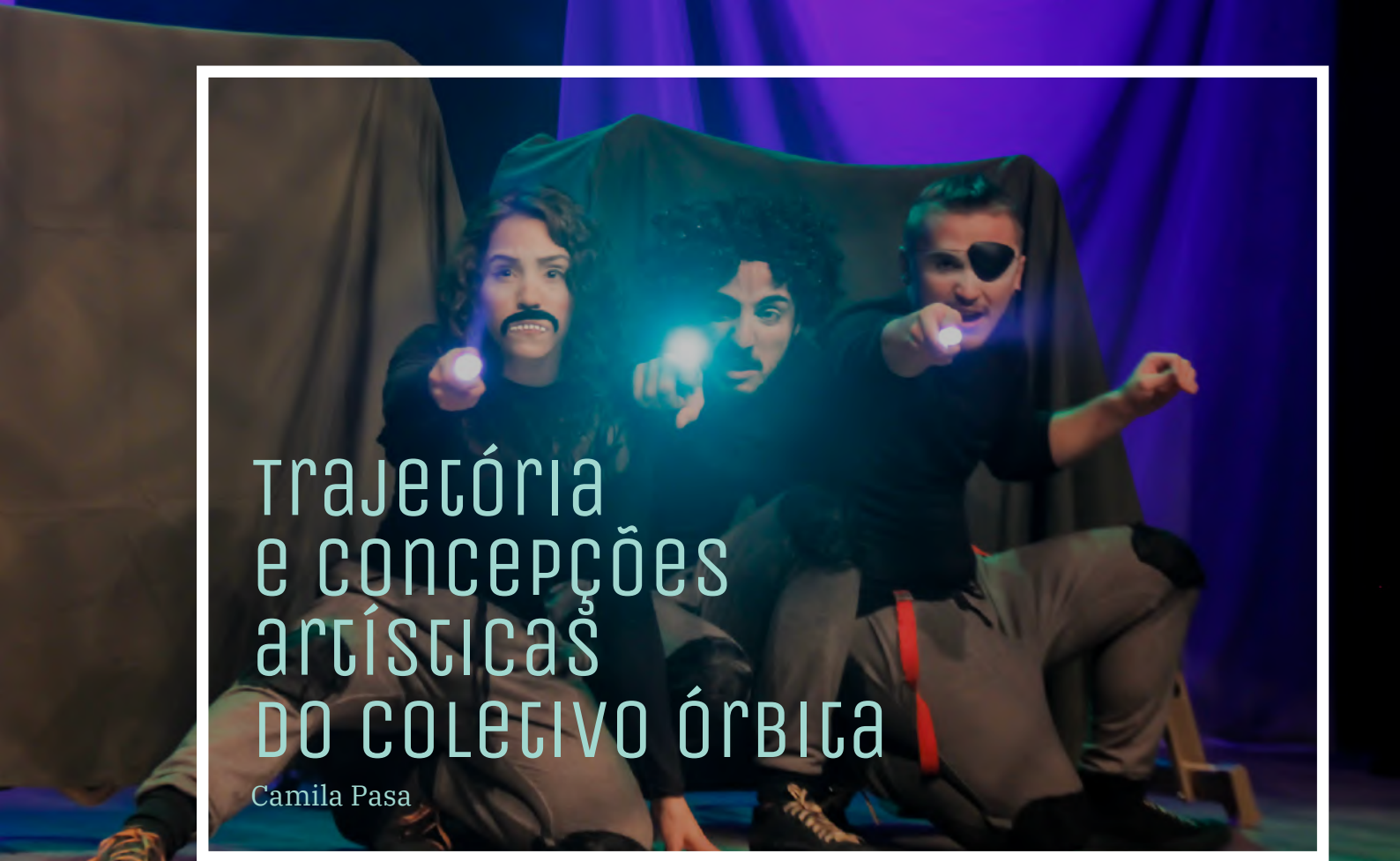
QUAL O BALANÇO QUE VOCÊ FAZ DEPOIS DE TANTOS ANOS ATUANDO COMO PALHAÇO?

Eu fico muito feliz com essa história toda. Viver de arte é muito difícil. E eu poder sustentar minha família, imagina! É incrível ver como pequenas coisas podem se tornar tão grandes. Então, o palhaço é uma coisa tão singela, tão pequenininha, mas cada um tem sua função. Cada um cumprindo muito bem o seu papel, de acordo com a sinceridade que expressa, é o caminho para um mundo melhor.



COLETIVO ÓRBITA

MONTENEGRO (RS)



TRAJETÓRIA E CONCEPÇÕES ARTÍSTICAS DO COLETIVO ÓRBITA

Camila Pasa

Este texto apresenta trechos da história de um coletivo artístico formado por pessoas que se encontraram no interior do Rio Grande do Sul, em uma universidade pública. Artistas que decidiram compartilhar pesquisas e criações cênicas.

No segundo momento, é apresentada a experiência vivida por parte do coletivo em uma adaptação da peça trágica *Macbeth* para o público infantil.

Em seguida, são citadas as concepções cenográficas do espetáculo teatral referido, a fim de identificar elementos que conectam o público à obra.

A trajetória do coletivo é marcada pela escolha de se dedicar a trabalhos em dança, teatro, circo, audiovisual e música, justamente provocando esse trânsito entre as práticas artísticas, diluindo algumas barreiras e agregando conhecimentos.

COLETIVO ÓRBITA

Os fundadores do Coletivo Órbita se encontraram na cidade de Montenegro, quando cursavam Dança e Teatro: Licenciatura, na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS), em 2015. Todos saíram das cidades de origem, inclusive de estados, como São Paulo e Minas Gerais, em busca de experiências artístico-científicas que a faculdade poderia proporcionar. Para o feliz encontro com a cidade de Montenegro, nos aproximamos da comunidade local que ajudava, participava e interagiu nas apresentações.

O Coletivo Órbita (2017) foi criado e é pensado como um espaço de suporte para artistas que desejam promover vivências e pesquisas em educação e criação artística. Não há sede fixa. Temos o objetivo de viabilizar encontros entre artistas que idealizam e realizam projetos artísticos, compartilhados com o público. Criamos peças teatrais, espetáculos de dança e, recentemente, um filme de dança com bambolês.

Corpos em Órbita (2107-2019) foi o projeto que deu início às atividades do grupo, e promovia encontros em praças, parques, escolas e locais públicos de cidades interioranas, a cerca de 80 km de Porto Alegre (RS). Convidamos crianças, avós, mães, pais, professoras e professores a explorar jogos teatrais e circenses, propomos brincadeiras com malabarismos e acrobacias, e criamos espaços de fruição e prática de danças com bambolês.

Os encontros, que ocorriam em locais públicos, propunham a interlocução das pesquisas cênicas com a comunidade em seu cotidiano. Por isso, nos deslocamos com os bambolês e outros objetos da dança e do circo a diferentes espaços, em interações diretas com o público que já percorria ou vivia naqueles lugares.

Ainda em 2017, ocorreu a estreia da peça teatral *Macbeth e o Reino Sombrio: Shakespeare para Crianças*. A concepção e montagem desse trabalho teve início com os estudos sobre a infância, do diretor da encenação, João Pedro Decarli, que propôs a adaptação de *Macbeth*, de William Shakespeare, para a montagem de *Macbeth e o Reino Sombrio: Shakespeare para Crianças* (2017-2021), quando ainda era aluno da graduação em Teatro: licenciatura. Na ocasião, o currículo da universidade o proporcionou a vivência do fazer teatral na função de diretor, com orientação de Jezebel De Carli. Sobre esse espetáculo, especificamente, serão descritas as concepções cenográficas e outros aspectos no decorrer do texto.

Em 2018, ocorreu a estreia da peça *Não direi seu nome*, dirigida por Wesley dos Santos, voltada ao público juvenil e adulto. A abordagem teatral apresentava situações de opressão às mulheres e às pessoas homoafetivas. O teatro Therezinha Petry Cardona abriu as portas para quatro apresentações dessa peça, compartilhada e debatida com públicos escolares (2018-2019). No elenco original estavam Camila Pasa, João Pedro Decarli, Larissa Canelhas e Jocteel Sales. Posteriormente, um dos atores foi substituído por Kanauã Nharu.

O projeto *Corpos em Órbita* gerou o espetáculo *Corpos em Órbita: Dança com Bambolês* (2019), com direção e atuação coletiva das bailarinas Amanda Bianca, Camila Pasa e Larissa Canelhas, totalizando 40 minutos de dança e com 40 bambolês em cena. No final das apresentações, destinadas às escolas de educação infantil, ensino básico e fundamental, às Apaes e ao público em geral, a plateia subia ao palco para interagir com o cenário de bambolês.



Foto de Gustavo Ga.

Corpos em Órbita: Dança com Bambolês, em seu desdobramento, tornou-se um filme de dança, chamado *Transbordar-se* (2021), projeto contemplado pela Lei nº 14.017/2020, com trilha original composta por Ber Kroeff, e se passa em uma casa amarela, ao longo de 24 horas. As bailarinas dançam de dentro para fora da casa transbordando pelas janelas e portas. As técnicas da dança perpassam pelo *hoop dance*, abordagens somáticas de movimentos, jogos, dança contemporânea, coreografias de interação entre corpos e bambolês com tamanhos e efeitos variados.

MACBETH E O REINO SOMBRIO

Imagine uma floresta, árvores a perder de vista, folhas por toda parte, ao longe vê-se um castelo. É o castelo de Macbeth. Quem é Macbeth? As bruxas fizeram a profecia de que ele seria barão de Cowdor e, futuramente, rei. Agora, imagine Lady Macbeth, e suas luvas vermelhas, feliz em receber seu companheiro de volta ao castelo, após longas batalhas. Imagine um brinde com copos de claves de malabares.

Essa história continua, tanto para Shakespeare, quanto para o Coletivo Órbita. *Macbeth* foi a peça escolhida para um exercício cênico que fazia parte dos estudos do universo infantil do diretor e ator João Pedro Decarli, que também adaptou o texto para o aproximar da linguagem popular e o tornar compreensível a qualquer faixa etária, mantendo a sequência poética original. O interesse surgiu da observação das experiências vividas em práticas docentes no Centro Social Redentora (Novo Hamburgo-RS) realizadas por João Pedro Decarli.

Os processos docentes em sala de aula partiam do trabalho com jogos teatrais e de improvisações, em que o tema do trágico era recorrente e proposto pelas pessoas participantes das oficinas. Em grupos criavam-se cenas de temas como violência, abuso de poder e morte, inspiradas em peças teatrais como *Romeu e Julieta* e *Rei Lear*, também de Shakespeare. Notavelmente, boa parte da turma, mesmo sendo crianças, mostrava-se interessada em “brincar de teatro”, com histórias trágicas.

Nesses momentos, tornava-se possível relacionar acontecimentos trágicos para promover espaços de conhecimento com fruição e reflexão ao que se assistia e ao que se havia vivenciado.

Em *Macbeth*, Shakespeare apresenta criaturas fantásticas como o combustível para acender a maldade humana, manifestada racionalmente pelo protagonista. O mal, nesse caso, não está nos seres fantásticos, ainda que estejam em igual importância na história, mas está materializado no próprio ser humano. Tanto em Macbeth, que mata o rei para ocupar seu lugar no trono, quanto em Lady Macbeth, que planeja o assassinato.

Contudo, devemos observar que mesmo dentro desse cenário de tragédia, por mais fortes que pareçam o terror e a maldade, ainda assim esses momentos são passíveis de atribuições cômicas, de flutuar entre o trágico e o cômico, bem como as experiências da vida. Observamos personagens trágicas passíveis de comicidade nas obras do autor, como os coveiros de *Hamlet* e os bobos da corte em *Macbeth* e *Titus Andrônico*.

Macbeth revela sua potência quando, ao mesmo tempo que nos apresenta um personagem tirano envaidecido pelas profecias das bruxas, aponta seu fim trágico por sua vaidade. O interesse pelas obras de Shakespeare e possíveis relações artístico-pedagógicas, resultou na montagem do espetáculo teatral *Macbeth e o Reino Sombrio: Shakespeare para Crianças*. Sua relevância está na perspectiva da tragédia shakespeariana voltada ao público infantojuvenil.



Foto de Tom Peres.

COMO CONTAR SHAKESPEARE PARA CRIANÇAS?

No espetáculo infantojuvenil *Macbeth e o Reino Sombrio*, três artistas estão em cena e transitam entre a contação de história, o teatro com personagens e o circo com jogo de malabares e acrobacias individuais e em duplas: Camila Pasa, João Pedro Decarli e Rodrigo Waschburger.

As práticas artísticas híbridas vivenciadas desde o projeto *Corpos em Órbita* e somadas às práticas de cada participante, contribuíram para a montagem teatral no trânsito entre as artes circenses, a contação de histórias e o teatro. As cenas apresentam a trama trágica de ganância pelo poder, ambição, traição e morte de um jeito leve e divertido.

O cenário faz alusão a um parque de diversões, contendo duas escadas que mudam de posições e formas que recriam o ambiente de cada cena. Elas também podem fazer refletir sobre algumas sensações que vivem os principais personagens, como “equilíbrio desequilibrado”, a ascensão ao poder e símbolo tanto de topo, quanto de declínio. O cenário também é composto por tecidos suspensos ao fundo e diagonais das cenas, onde são projetadas as luzes e as sombras de cada lugar da história.

A iluminação, criada por Bathista Freire, propõe um mergulho na obra de Shakespeare, com o desafio de criar intimidade entre público e artistas. Assim, desenvolve-se a luz no intuito de fazer valer sua funcionalidade cênica enquanto reveladora dos climas e espaços geográficos diversos: pátio e interior do castelo, floresta de Biermann...). Exemplo disso são as árvores projetadas nos panos de fundo, que são também as portas de entrada para o pântano onde as bruxas encontram Macbeth. As acrobacias e movimentações de entradas e saídas trazem mobilidade constante às cenas. A luz dialoga com essa dinâmica do espetáculo e realiza um jogo constante com as sombras.

A trilha original composta por Rafael Decarli foi criada com base em sonoridades de instrumentos de percussão melódica, de sopro e teclados. Cada música é essencial para favorecer climas sombrios como tensão, indecisão, fuga e morte. E também para ambientar as cenas leves e as trocas de personagens, suavizando ou tensionando o ambiente.

O figurino básico é uma calça cinza com tecidos na cor preta costurados nos joelhos, apresentando aspecto de remenda, geralmente observado nas calças de uniformes escolares das crianças. A blusa é preta e tem

um capuz nas personagens das bruxas. Adereços como bigodes, luvas, capa, coroa, leque, lenço, lanternas e guarda-chuvas complementam mais de vinte figuras e personagens representadas durante a encenação: protagonistas, seres fantásticos, generais de guerra, mensageiros, assaltantes, reis, rainha, dama de companhia, médico. A concepção dos figurinos é de João Pedro Decarli e a costura de Titi Lopes.

As personagens são apresentadas em uma dinâmica entre a artista e os artistas que contam a história e se revezam entre protagonistas, coadjuvantes e seres fantásticos. Essa diferenciação entre atores e atriz que contam a história e as personagens que vivem a história são enfatizadas pelos figurinos, pela trilha e pela iluminação.

UM PASSO NO VAZIO

Apresentamos os trabalhos principais do Coletivo Órbita e sua breve e intensa trajetória, e fica o desejo de que este texto seja uma partilha de processos criativos, uma proposta de diálogo para a manutenção e fomento dos equipamentos culturais e criações em artes. Escrever sobre os caminhos artísticos coletivos é revisitar as vontades próprias para continuar dançando, contando histórias, construindo conhecimentos. Quem sabe sonhamos em contar outra tragédia de Shakespeare?

A profecia das bruxas se cumpriu. Macbeth tornou-se rei! Imagine que Lady Macbeth despede-se da plateia depois de ajudar seu amado a conquistar a coroa. E ela, simplesmente, morre. Macbeth também morre, impossibilitando um final feliz. Mesmo alcançando a coroa, ela não lhe pertence mais, é como dar um passo no vazio.



SOMOS TODOS “QUASE” YOUTUBERS

Bathista Freire


A pandemia fechou os teatros e nos jogou para a frente da câmera. Eu, que ficava anônimo no escuro da cabine técnica, de uma hora para outra me vi frente àquele olho estranho. Eu, que fazia iluminação para centenas de olhos espalhados pela plateia, me vi fazendo luz para aquele estranho olho. Lembro que eu estava com a agenda cheia: Palco Giratório do Sesc e o Projeto Mais Restinga já quase lotavam o ano. Vou abrir aqui um parêntese para explicar: Restinga é um bairro periférico de Porto Alegre, com pobreza, com violência, com conflitos, com sua escola de samba, com filhos ilustres e cheio de novos talentos à espera de uma oportunidade.

O Projeto Mais Restinga foi proposto e executado pela Caixa Econômica Federal e fui convidado para ensinar Iluminação Cênica junto aos colegas de Interpretação, Direção, Cenário, Figurino e Dramaturgia. A ideia era que o curso, que duraria quase todo ano de 2020, servisse de alavanca para o surgimento de um grupo teatral naquele bairro, e ao mesmo tempo servindo para os primeiros passos rumo a uma nova profissão. É claro

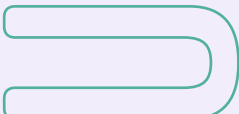
que a Covid-19 atrapalhou os nossos planos. Lá fomos nós, de mala e cuia, para a frente daquele olho estranho. Abri o Zoom para treinar antes do primeiro encontro, quando me vi, pensei: “não vai prestar! Sou um homem de teatro (adoro essa expressão), não gosto de ficar me vendo!”. Confesso que os primeiros dias foram bem difíceis, mas, por sorte, tivemos a feliz ideia de fazermos as aulas com todos os professores ao mesmo tempo e como se diz por aqui: de turminha é mais bacaninha. Sinergia. Nossos assuntos se entrelaçavam e se melhoravam. Eu me senti mais solto fazendo os exercícios junto aos colegas e alunos. Distribuímos lanternas, papel celofane, e lâmpada de LED, analisamos fotos e vídeos. Eu me dei conta de como falamos pouco sobre as nossas realizações (como iluminador) e de como é bom falar sobre o nosso trabalho, sobre as nossas escolhas, nosso imaginário. Quero ter essa voz! Quero ter esse espaço.

Quando digo que quero ter essa voz, penso em dois momentos que vivi enquanto apresentava o Macbeth. Estou na estrada há quase três décadas, e, depois de uma das apresentações do nosso espetáculo em 2019, pela primeira vez, tive a cabine invadida por crianças que queriam conhecer o iluminador da peça. Sinceramente, uma novidade. **As crianças estão percebendo a iluminação como uma parte importante da construção do todo.** Durante a apresentação elas já haviam se manifestado em algumas trocas mais significativas na luz. **Eu, feliz que nem chafariz, me pus a mostrar a mesa de operação, os botões, as programações.** Parecia pai de filme estadunidense no dia das profissões. Não bastasse isso, ao final de uma apresentação para o Projeto Inclusão em Cena, no pátio de uma escola pública, com condições desfavoráveis para a iluminação, pois era dia, uma menininha de uns 8 anos me inquiriu dizendo que aquela não era a iluminação da peça. Meio em choque perguntei: “Como assim?”. “Eu assisti no Teatro São Pedro, é muito diferente!”, me respondeu a pequena. Quase desmaiei! Gente, essa menina poderia falar sobre qualquer coisa, mas falou sobre a luz porque ela “viu a luz”, ela memorizou a luz, se apropriou. É tudo que queremos enquanto artistas. Quase me desculpando lhe falei da diferença de estarmos em um local aberto, durante o dia, que não tinha estrutura preparada para a iluminação. Criei coragem e perguntei: “Agora que tu entendeste a situação, me diga, como eu me saí?”. “Foi bem, tio. Eu me diverti!”

Imagina que maravilha ela se tornar iluminadora, uma profissão que escolheu assistindo a uma peça de teatro, isso é muito lindo! Eu cheguei aqui via empresa de iluminação. Depois de não ter dado certo em nada, quase sendo corrido de casa, fui convidado por um amigo pra fazer estágio na empresa dele. Quando acendi um refletor e troquei as cores com as gelatinas, mudando tudo ao redor, e depois fiquei no escurinho da cabine acompanhando a operação, descobri minha profissão.



E, olha que sempre fui ao teatro, tanto que tenho como referência vários espetáculos a que assisti antes de me tornar iluminador, mas não me lembro de detalhes de suas iluminações. Antes do estágio eu não tinha noção da existência desse ofício, por isso a importância dessa fala, precisamos nos fazer conhecer enquanto profissão.



Quando fui chamado para realizar oficinas, comecei a olhar meu material, visitar minhas vivências e me lembrei do quão distante éramos do “pessoal da filmagem” no início da minha carreira. O trabalho deles era muito mais difícil, considerando as limitações das câmeras. Na maioria das vezes não tinham familiaridade com o teatro. Nós os chamávamos de “os 110”. Em referência ao seu famoso pedido de última hora: “Onde consigo um 110? A peça não é escura, né?”. Quando me irritava, respondia: “Tá junto com o monitor que eu vou usar!”. Exigência nossa ter um monitor para ver o resultado no visor, que na grande maioria das vezes não era atendida. Existia por aqui um projeto chamado Sempre às Terças, que ocorria na Unisinos, uma universidade localizada em São Leopoldo, cidade vizinha de Porto Alegre. Lá tem um curso de cinema. Acompanhar as montagens e filmar nossas apresentações fazia parte do currículo do curso. Era um sonho, trabalhar recebendo toda a atenção dos alunos e ter um monitor na hora da operação. Era muita troca de conhecimento. Durante a pandemia visitei esse período e resgatei grande parte do que aprendi. Claro que as câmeras não são as mesmas, hoje em dia elas têm muito mais recursos. É possível trabalhar no pós-filmagem, e com os preços dos equipamentos em queda, profissionais do teatro foram colocados nas filmagens, o que para nós é um alento. Mas, e sempre tem um “mas”, o que está pegando é que a maioria das pessoas está filmando ou transmitindo via celular. E celular, minha gente, cada um é um. Então, não tem fórmula, a pessoa precisa entender os fundamentos, conhecer algumas técnicas e buscar o resultado experimentando, errando e acertando. E é muito importante conhecer essas técnicas para que não descartemos trabalhos aparentemente defeituosos, mas que na verdade podem estar reproduzindo o mesmo resultado de grandes empresas cinematográficas.

O difícil mesmo é que na maioria das vezes estamos sós. E nem sempre lembramos os vários papéis que devemos assumir para que tudo saia a contento. Gravar um vídeo com uma boa iluminação é uma parte, mas não podemos esquecer do enquadramento, de limpar a cena de informações desnecessárias, de usar efeitos só e somente só quando necessários. Nem sempre teremos um monitor para ajudar e, pelo que vivi, olhar criticamente um vídeo feito com o nosso suor e várias horas da nossa vida pode ser bem complicado. Ou pegamos leve ou pegamos pesado, tornando o trabalho interminável. Estou aqui falando de coisas que entraram no nosso cotidiano e nos exigem tempo e dedicação.

O conselho que gostaria de dar é de que procurem na internet vídeos que falem sobre a iluminação de três pontos. Olhem mais de um, normalmente não são muito longos, mas é possível que você se identifique mais com uma abordagem em comparação a outras. Quase todos falam a mesma coisa, mas sei o quanto é bom quando encontramos alguém que “fala a nossa língua”. Essa técnica é a base para a grande maioria das iluminações feitas para vídeo, seja em estúdio, cinema, documentários, beleza e moda. Existem cinco principais técnicas derivadas, inclusive muito usadas em Hollywood. Não vou descrevê-las, apenas citá-las, pois não pretendo transformar este artigo em um curso, apenas trago as mudanças que estavam acontecendo no universo da iluminação e que foram potencializadas por conta da pandemia. Ao mesmo tempo, tento despertar sua curiosidade para que inicie sua jornada iluminada.

Aconselho a investigar sobre cinco técnicas: *flat light*, *paramount light* (ou borboleta), *loop light*, *Rembrandt light* (sim, em homenagem ao pintor) e *split light*.

Os filmes não serão os mesmos depois desse aprendizado.

Comecei relatando o susto que tomei quando fui jogado frente às câmeras, passei pelo novo olhar das crianças em relação à iluminação cênica, fui para a produção caseira de vídeos, passando por técnicas de iluminação. Terminei dizendo que existe um forte indício de que daqui para a frente trabalharemos muito de forma híbrida e que esse conhecimento será de suma importância. Arregace as mangas e mergulhe de cabeça, quanto mais profissionais tiverem contato com esses saberes, menos dolorido será o nosso por vir. Acreditem, todo esse aprendizado imposto pela pandemia nos será extremamente útil.

E nós, iluminadores, teremos a cada dia mais forte a nossa voz. A pandemia nos trancou em casa e o vídeo nos uniu. Estamos juntos!

P.S.: sempre que me apaixono por algo tento escrever a respeito, uma vez assisti a uma peça maravilhosa, iluminada por no máximo 12 refletores, todos PCs (plano convexo). Tudo ali era muito econômico e maravilhoso. Só por uma questão de ordem vou explicar que existem ao menos dois tamanhos de PC, o de 500 watts, que é o pequeno, por assim dizer, e o de 1.000 watts, que seria o grande. Saí do teatro e não resisti à tentação de eternizar aquele momento com algumas palavras rabiscadas em um guardanapo de boteco: “O foco da traição era feito com um PC de 500, tão pequenino e tão grande estrago fez na vida da personagem”. Era para virar um poema de luz, acabou esquecido junto a mapas e roteiros, quem sabe alguém continua. E, quando digo isso, penso na poética do nosso fazer e na continuidade da profissão com essa linda geração a caminho.

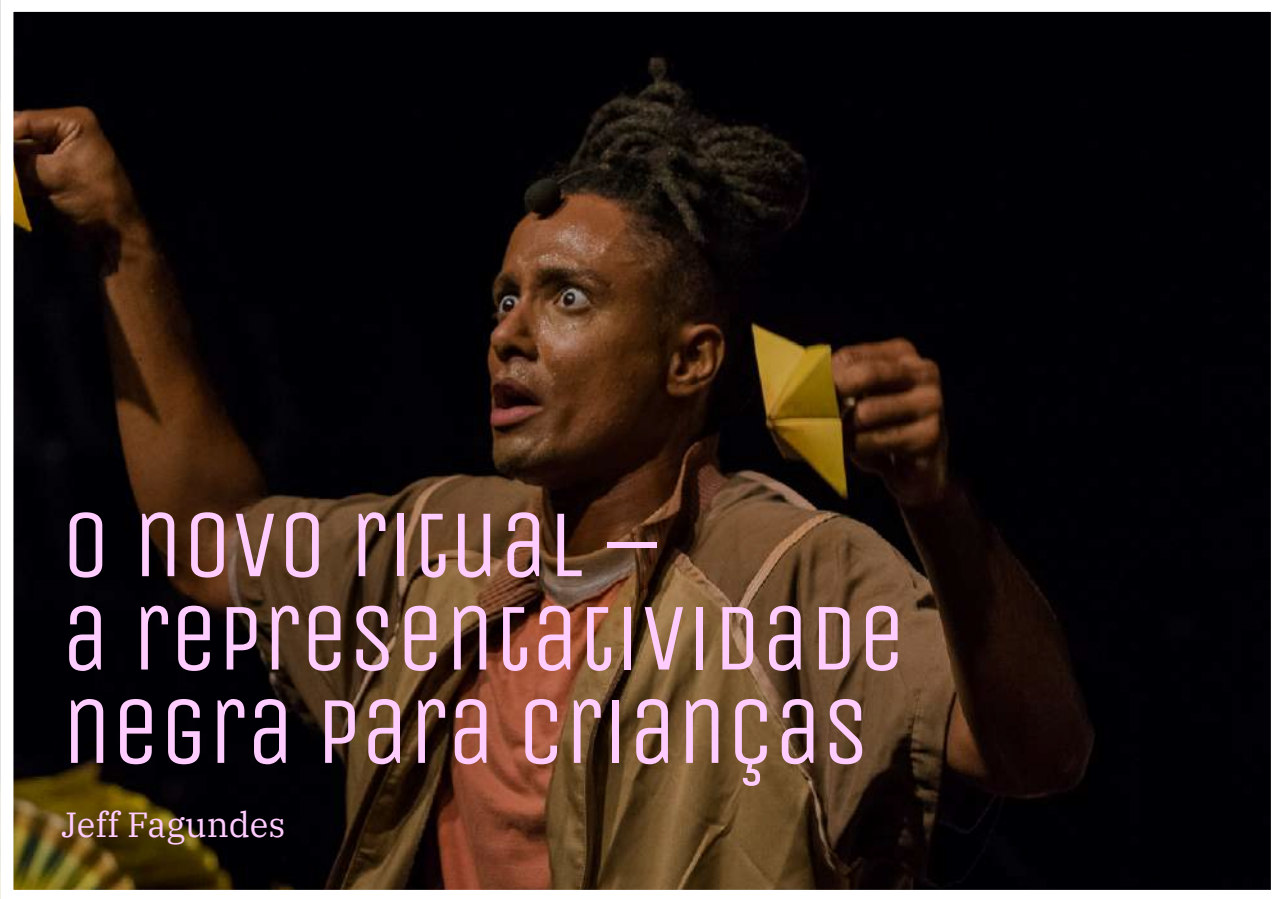


Fotos de Tom Peres.

A man with a microphone on his head, looking surprised, sitting next to a large globe. The globe is the central focus, with the man's hands resting on it. The background is a workshop-like setting with various items and a pink wall.

COLETIVO PRETO

RIO DE JANEIRO (RJ)



O NOVO RITUAL — a REPRESENTATIVIDADE NEGRA PARA CRIANÇAS

Jeff Fagundes

Este ensaio foca na importância de pensarmos a construção de um imaginário diverso ainda na infância, trazendo algumas referências do teatro infantil da cena teatral preta do Rio de Janeiro, em paralelo com o conceito de representação/representatividade, a história do negro no teatro e seus benefícios pra construção cultural infantojuvenil a partir da estética e da construção do espetáculo *Boquinha*, de Lázaro Ramos, montado pelo Coletivo Preto.

Boquinha: E Assim Surgiu o Mundo, terceiro espetáculo infantil de Lázaro Ramos, une teatro, circo e música para falar sobre o surgimento do mundo segundo diferentes culturas. O espetáculo se passa no sótão da casa do menino João Vicente (Orlando Caldeira), onde ele encontra uma caixa com as pesquisas de seu avô escritor. Por meio dessas pesquisas, João Vicente e Boquinha, um pequeno ser de dobraduras de papel, viajam pelas culturas cristã, africana, chinesa, dos indígenas brasileiros e pela ciência, para entender como o mundo foi criado. O espetáculo é dirigido por Lázaro Ramos e Suzana Nascimento.

Essa peça teatral deixa explícito que os mistérios da criação do mundo têm uma compreensão diferente em cada uma das diversas culturas espalhadas pelo globo, se propondo a contar perspectivas dessas origens a partir da bíblia, do banto, do tupi, das concepções chinesa e latino-americana, o que cria uma profundidade além da fala, que inclui questões muito importantes para a educação de base. Propondo um novo olhar e entendimento para a diversidade cultural.



Orlando Caldeira em *Boquinha: E Assim Surgiu o Mundo*. Foto de Julio Ricardo.

“Muito difícil saber exatamente como surgiu o mundo. Como surgiu o tudo. É incerto. Depende da sua fé. A única certeza que temos, é que o mundo está aqui, que nós estamos nele e é dele que temos que cuidar. Como afeto. Preservando o mundo e quem está no mundo.” Essa frase de Lázaro Ramos, no texto do espetáculo, já contém tanta profundidade, que podemos partir dela para entender a representatividade.

De acordo com o jornal *Correio Braziliense*, “religiões de matriz africana são alvos de 59% dos crimes de intolerância religiosa” na capital federal.¹ No período do mês da consciência negra de 2020, no meio da pandemia de covid-19, foram registrados cinco casos de intolerância religiosa na Baixada Fluminense, com nenhum responsabilizado pelos ataques ou preso.²

As diferentes concepções de mundo em um país tão diverso precisam ser respeitadas, por isso espetáculos infantis que conversam sobre diversidade cultural e construção de imaginários para abordar construção de identidade cultural se tornam indispensáveis para nosso país, que conta com 56,2% de sua população de autodeclarados negros e pardos, de acordo com o IBGE, em 2019.



Orlando Caldeira em *Boquinha: E Assim Surgiu o Mundo*.
Foto de Julio Ricardo.

1 Disponível em: https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/cidades/2019/11/11/interna_cidadesdf,805394/religoes-de-matriz-africana-alvos-de-59-dos-crimes-de-intolerancia.shtml.

2 Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/11/22/apesar-de-criacao-de-delegacia-templos-de-religoes-de-matriz-africana-sao-atacados-ate-durante-a-pandemia-no-rj.ghtml>.

Enquanto grandes espetáculos teatrais negros para o público adulto como *Arame farpado*, *Esperança na revolta* e *Mercedes*, se inserem na luta antirracista pela proximidade com a realidade, espetáculos negros infantis se propõe a outro caminho, em que, por meio de elementos lúdicos criam pelo imaginário da criança uma contraposição à sociedade, trazendo questionamentos e elementos que tecem uma nova imagem do que o mundo pode se tornar, utilizando histórias antepassadas para reinventar um futuro.

CRIANDO NOVOS RITUAIS

Schechner diz que “[...] rituais são uma forma das pessoas se lembrarem. Rituais são memórias em ação, codificadas em ações” (SCHECHNER, 2002, p. 45). Ou seja, o ritual está nas práticas cotidianas direcionadas a uma ou várias ações práticas. Para o mesmo autor:

PERFORMANCES CONSISTEM DE COMPORTAMENTOS DUPLAMENTE EXERCIDOS, CODIFICADOS E TRANSMISSÍVEIS. ESSE COMPORTAMENTO DUPLAMENTE EXERCIDO É GERADO ATRAVÉS DE INTERAÇÕES ENTRE O JOGO E O RITUAL. DE FATO, UMA DEFINIÇÃO DE PERFORMANCE PODE SER: COMPORTAMENTO RITUALIZADO CONDICIONADO/PERMEADO PELO JOGO. (SCHECHNER, 2002, P. 45)

O ritual reforça uma prática necessária pela manutenção de uma regra, instituição, ou dentro de vários outros exemplos, desde escovar os dentes antes de dormir até a cerimônia de enterro. Resumindo, ritual é caracterizado como a tradição composta por regras preestabelecidas de um jogo a ser performado por jogadores. Refletindo sobre o ritual do enterro, que acontece em várias culturas, ele se baseia na fusão entre tradição e precaução sanitária comunitária. É uma memória oral colocada em ações concretas contínuas, a ser performada por pessoas que repetem essa tradição em seu cotidiano.

O racismo pode ser uma ritualização comportamental ou uma memória que pode ser colocada em prática? Talvez! Se analisarmos a não alternância de poder em cima da relação de posse financeira e política, o ritual pós-colonial faz com que o jogo racial continue o mesmo desde a colonização. Trazendo como exemplo a marginalização de elementos identitários de matrizes africanas no Brasil e os crimes relacionados ao preconceito racial e intolerância religiosa.

Se festas de aniversário, cerimônias de casamento, oração antes de dormir são rituais provenientes de uma prática consequente de uma regra institucionalizada ou estruturalizada, e, em contrapartida, pessoas sem religião constroem hábitos que vêm de uma ritualização social de rituais culturais, podemos pensar que o chicoteamento, a violência física e mental da população negra se mantiveram vivos na memória da sociedade, pela subjugação da identidade do marginal, criando uma normalidade cultural.

Mas calma. Não estou querendo dizer que linchamentos públicos, assédio moral são permitidos por lei. Mas acontecem e geralmente são direcionados a populações marginalizadas majoritariamente negras, que compram essas práticas, normalizando-as por conta da repetição cotidiana.

Quando um pai bate em uma criança ou quando um ladrão é amarrado em um poste,³ existe um ritual neste guia moral da comunidade em que vivem, que foi apresentado a eles. A ritualização de subalternidade do negro se retroalimenta com as questões sociais, já que as possibilidades de existência são desiguais.

Enquanto algumas pessoas dizem que parar de falar sobre racismo acabaria com a situação, podemos pensar que apenas a extinção da prática do racismo pode apagá-lo. As ações afirmativas se colocam como formas de informação e rompimento de rituais estruturados na sociedade. Falamos aqui do aumento de pessoas negras em universidades, aumento de direitos para trabalhadores formais e informais que, por consequência, inicia uma mudança cultural entre os habitantes de cada espaço na ritualização da vida cotidiana. Pessoas negras integram corpo discente se formando em cerimônias de formatura, e não mais apenas como faxineiros.

A Saga de Dandara e Bizum a Caminho de Wakanda traz diversas referências históricas da cultura negra, entre o ancestral e o futurista. O espetáculo infantojuvenil é uma montagem inédita, que narra a história de duas crianças da periferia do Rio de Janeiro, no ano de 2080, em um quilombo chamado Palmares, que decidem partir numa viagem sem volta com a missão de salvar o mundo de todos os males e fazer o sol voltar a brilhar. Entre muitos desafios, reviravoltas e aventuras, elas precisam encontrar o caminho até Wakanda.

Poesias da escritora Conceição Evaristo compõem a saga que aborda diversos temas como: respeito ao próximo, igualdade de gênero, racismo estrutural, tolerância religiosa, colonização cultural, representatividade, ancestralidade, entre outros. A peça conta com a direção e texto de André

³ Disponível em: <https://extra.globo.com/casos-de-policia/assaltante-amarrado-em-poste-espancado-ate-morte-por-pedestres-em-sao-luis-16686215.html>.

A

Lemos, o primeiro artista negro a ganhar o prêmio Shell de teatro na categoria Direção, em 2019. No elenco estão Reinaldo Junior, Juliane Cruz, Tati Villela e Wayne Marinho. O espetáculo tem como uma das principais missões socioeducativas reforçar referências da história do povo negro que é constantemente apagada, dando um olhar representativo principalmente para crianças e jovens.

U

A idealização é do coletivo artístico Confraria do Impossível, que entra em um universo infantil pouco explorado e fundamental para um futuro de médio a longo prazo, trazendo um trabalho inovador, crítico e educativo para que as crianças e os jovens possam se sentir cada vez mais representados, ajudando-os a se tornarem adultos mais conscientes.

N

Em entrevista para o Coletivo Preto, André Lemos fala um pouco sobre a construção de Dandara e Bizum a caminho de Wakanda:

A

A CONFRARIA DO IMPOSSÍVEL VEM A VÁRIOS ANOS ATUANDO NA PARTE CÊNICA COMO TEATRO E AUDIOVISUAL. HÁ ALGUM TEMPO REFLETIMOS SOBRE O CORPO NEGRO E DENTRO DESSA PERSPECTIVA DE ABRANGER O DEBATE SOBRE NEGRITUDE, PERCEBEMOS QUE FOMOS FORMADOS NESSE PROCESSO SEM REFERÊNCIAS NEGRAS NA INFÂNCIA. PARTICULARMENTE, MINHAS REFERÊNCIAS FORAM COMPLETAMENTE BRANCAS, SEXUALIZADAS E RACISTAS, COMO XUXA, ANGÉLICA, ELIANA, EM UMA IDEIA DE MODELO EUROCÊNTRICO, O QUE ME FORMOU SEM REFERÊNCIAS NEGRAS DE REPRESENTAÇÃO. A PARTIR DESSE AVANÇO DO NOSSO TRABALHO, ENTENDEMOS QUE É IMPORTANTE CRIAR ESSAS REFERÊNCIAS PARA CRIANÇAS E JOVENS. NESSA ESTEIRA DE GRANDES TRABALHOS COMO BOQUINHA E O PEQUENO PRÍNCIPE PRETO, NÓS TROUXEMOS ESSE PROJETO QUE É A SAGA DE DANDARA E BIZUM A CAMINHO DE WAKANDA, EM PARCERIA COM LÁZARO RAMOS. TENTAMOS INCLUIR A CRIANÇA EM REFERÊNCIAS ENTRE O ANCESTRAL E A CULTURA POP, BRINCANDO COM O FILME PANTERA NEGRA, FAZENDO UMA JUNÇÃO ENTRE O QUE JÁ TEMOS NESSE AVANÇO DE REPRESENTAÇÃO NA MÍDIA E O QUE PODEMOS ACRESCENTAR DE HISTÓRIAS ANCESTRAIS. (ANDRÉ LEMOS, CONFRARIA DO IMPOSSÍVEL)

I

R

U

Assim como o espetáculo *Boquinha*, existe uma preocupação de uma construção de imaginário positivo para essas crianças que encontrarão muitas referências negativas impressas e comercializadas em telejornais sensacionalistas, que lucram com a morte da população negra periférica.

MAS, AFINAL DE CONTAS, O QUE É REPRESENTATIVIDADE?

Qual é a diferença principal entre representação e representatividade? E identidade e identificação? O primeiro capítulo da tese da professora doutora Evani Lima (2010) é dedicado a um histórico do lugar do negro nas artes cênicas no Brasil. Inicialmente, segundo sua tese, “o teatro no Brasil tem início no século XVI, através da catequese cristã”. Sendo uma performance liminar de rito de passagem e transformação desses negros sequestrados em África e indígenas tidos como selvagens, sendo inseridos aos novos costumes cristãos. O teatro jesuítico se estabelece no plano ideal do que seria o brasileiro, comportando em sua forma e fala “as três principais matrizes formadoras do brasil nação: indígena, branca e negra” (Lima, 2010, p. 23). Ainda em sua escrita, citando Mendes (1993), ela relata que no período natalino, e permitidos pela igreja, havia certo espaço para a representação de autos profanos contidos nas Congadas, no Congo, Taieiras. Depois dessa primeira fase, marcada por autos religiosos e espetáculos populares, de acordo com Lima, “começa a se desenvolver uma outra modalidade teatral, mais formalmente organizada, cuja a natureza profana já não se compatibiliza com o espaço ritual da igreja” (2010, p. 24). A partir do século XVII, o teatro começou a ser visto como algo imoral, sendo considerada “coisa de preto”, de acordo com Caccialia (1986) “muitas companhias já profissionalizadas possuíam elencos quase que só de negros ou mulatos, escravos ou libertos, que interpretavam personagens brancas com rostos e mãos pintadas de branco” (CACCIALIA, 1986, p. 23-24). Lima diz que segundo Caccialia:

ALGUNS ARTISTAS NEGROS E MULATOS (TERMINOLOGIA DA ÉPOCA QUE NÃO DEVE MAIS SER USADA), DESSE PERÍODO, FIZERAM SUCESSO TAMBÉM INDIVIDUALMENTE. DENTRE ELAS ESTÃO: A ATRIZ CHICA DA SILVA; OS ATORES VICTORIANO, XISTO BAHIA, CAETANO LOPES DOS SANTOS, MARIA JOAQUINA, JOSÉ INÁCIO DA COSTA (O CAPACHO) E O PALHAÇO BENJAMIM. (LIMA, 2010, P. 25)

Entre a segunda metade do século XIX, até as duas primeiras décadas do século XX, vemos a escassez de atores negros no palco, porém, segundo Lima (2010), continuou sendo larga a participação do negro na dramaturgia, mas passando por um processo de embranquecimento e elitizando o fazer artístico, colocando-os sempre em um papel de subalternidade, artifício para ambientar as peças geograficamente e os ridicularizar. Inicia-se a fase em que os artistas dão uma “abrasileirada” no teatro nacional e passam por uma “contemporaneidade de temas e discussões das questões mais frequentes no momento” (BRAGA, 2003, p. 2). O negro passa a ser mais comumente representado sob olhar do branco nas artes cênicas, o que tem reflexo na nossa sociedade até hoje.

Quando nosso teatro se propôs a colocar o negro como figura principal do drama, desfigurou-o e desumanizou-o. Dito de forma explícita, o grande uso que se fez da temática negra nesse período se deu majoritariamente em seu desserviço. Por quê? Variadamente, como registra Mendes (1982), o indivíduo negro é circunscrito numa área na qual somente lhe é permitido representar o feio, o torpe, o mal, o desgraçado da sociedade. Na conclusão da autora, a recorrência a essa atitude depreciativa seria decorrente de uma ação estratégica para mascarar e justificar a repressão e a discriminação praticadas contra os indivíduos negros descendentes no país. Certamente, essa visão limitada no teatro não só restringiu o espaço de atuação desses artistas, mas também atingiu o ser negro como um todo, pois este passou a carregar o estigma de eterno escravo e subalterno para toda a sociedade (LIMA, 2010, p. 2).

A última citação nos faz refletir no como, ainda, estamos em torno de uma mesma ritualização imposta ao lugar do negro. Dessa época, podemos identificar as três categorias de personagens negros existentes no teatro brasileiro, sendo elas: o escravo fiel, o negro revoltado e o negro caricato. O escravo fiel é aquele que abre mão de tudo para estar ao lado do seu senhor, mesmo que seja traíndo seus companheiros. Ele seria usado para demonstrar os benefícios do sistema e como o senhor branco é bom e misericordioso pelo negro ser submisso. O negro revoltado, ou negro ruim, é aquele que vai contra a normatividade vigente e o regime escravocrata, “apresentando consciência racial” (MARTINS, 1995, p. 42). O negro caricato é o alívio cômico das peças, onde brancos riam da incapacidade e da imagem grotesca do escravizado.

O escravo fiel ou negro bom era usado para imprimir a imagem do branco bom e misericordioso. A personagem do negro ruim vilaniza o negro com consciência e ideias revolucionárias, reforçando o sistema de poder e

criando um personagem de branco justo que executa as “leis naturais”, de onde vêm inclusive os cânticos e cordéis, como “o boi da cara preta”, que era alusão a um escravo foragido que voltaria para pegar as crianças. O negro caricato coloca o negro em seu “devido lugar”, ridicularizando-o e reforçando a ideia do branco inteligente e civilizado. Coloco tudo isso no presente, apontando uma prática existente até hoje.

Tudo isso é o início dos problemas de representação e representatividade nas obras televisivas e no cinema da nossa contemporaneidade. Em uma dramaturgia fechada, feita quase sempre sobre a perspectiva do homem branco cis, a imagem do negro a ser representada tem entrado em um *looping* histórico, em que é apresentada a visão do branco sobre a trajetória e a vida do negro. As personagens empregadas domésticas, mordomos, cozinheiras das patroas ricas e felizes por terem seus servos leais, são quase sempre interpretados por atores negros. Os personagens bandidos, favelados armados, assassinos, vilões presentes nos seriados, quase sempre são interpretados por atores negros. O personagem do homem feio e da mulher grotesca que dá em cima de todo mundo, completamente inconveniente e vulgar em filmes de cinema, são majoritariamente interpretados por atores e atrizes negras.

A imagem do negro subalterno já está tão impregnada no consciente coletivo da população, que muitas coisas que acontecem no cotidiano, na manutenção de poder político, no direito à vida, vêm do reforço dessa imagem nas artes, mídias e propagandas. Quando um médico é parado em um *lobby* de um hotel e questionado por estar ali, é porque, no consciente coletivo, a imagem do médico não é associada a pessoas de cor negra. Com isso, o próprio negro dúvida da sua capacidade e ainda passa por desapropriação de sua identidade, criando uma horda de pessoas que querem se adaptar a uma cultura colonizadora e com poucos artifícios para descobrir a própria identidade.

Por isso, representação não é o mesmo que representatividade. O conceito de negritude, recriado e repensado no Brasil por Abdias do Nascimento e Guerreiro Ramos, procurava as origens africanas do negro dentro da sociedade brasileira, e não propriamente na África. A ideia de negritude adaptou-se ao contexto brasileiro e se tornou integracionista (DOUXAMI, 2001, p. 322).

Nessa crise de identidade existente com o acúmulo de informações e de transformações contemporâneas, o processo de identificação parte tanto do lugar da representação, sendo importante ver pessoas negras ocuparem vários espaços no imaginário e concretude no cotidiano, e também de representatividade, em que essas figuras tomarão decisões a favor de suas comunidades.

Tatiana Henrique, atriz, mãe e pesquisadora de tradições orais, conversou conosco sobre a importância da representatividade negra para crianças.

“Em resumo, a representatividade negra é importante para crianças para a manutenção da saúde mental delas. Pensando em bem-estar. A gente estabelece relações estéticas com as pessoas que estão aqui do outro lado de fora. Com as vozes, com a textura dessas vozes, os nossos afetos são modelados, nossas primeiras sensações de confiança e desconfianças, são modeladas por essas sensações de intra e extra. À medida que a gente nasce e vai se desenvolvendo, existe uma questão que a neurociência trabalha, sobre vivência e experiência, que é a neuroplasticidade, em que nosso corpo, nosso cérebro vai se construindo a partir das experiências que adentram ao nosso corpo através da percepção sobre o outro, sobre a vida. Sendo assim, somos imersos nas possibilidades de sermos e entendermos a vida. Aí entra o cuidado daqueles que estão no lugar de adulto em relação a essas crianças. Quais são as experiências que vamos propor para elas, na construção do seu quadro evolutivo, para que elas construam o melhor quadro perceptivo.”

O corpo negro comunica por si só, é um conjunto de signos e de informações, que podem ser ressignificadas pelo conteúdo fruto do processo de identificação. Antes de o artista se colocar em outros personagens ou suas obras, seria extremamente necessário que pudesse se entender como sujeito. Ou ele sempre vai ser a representação de outro imaginário, sem o controle do que o seu corpo performa ou significa em perspectivas cotidianas e na construção artística. O negro pode sim não performar um sujeito negro e isso é muito comum na realidade brasileira onde dizem que ser negro, ou o que vem do negro, é ser ruim.

Voltando à frase inicial do texto: “A única certeza que temos é que o mundo está aqui, que nós estamos nele e é dele que temos que cuidar. Como afeto. Preservando o mundo e quem está no mundo.” Trazer o respeito cultural e a identificação de crianças com corpos negros que fazem a diferença, levantando um espaço de reflexão maior que uma afirmação, é um caminho para a mudança na construção identitária da mesma, a fazendo respeitar outras culturas e amar a si mesma.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. A testemunha. *In*: “O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha”. São Paulo: Boitempo, 2008, pp. 23-48.
- AGUESSY, H. Visões e percepções tradicionais. In SOW, Alpha I et al. “Introdução à cultura africana”. Lisboa: Edição 70, 1980, p. 85-136.
- HALL, Stuart. Identidades Culturais na Pós-Modernidade. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In SILVA, Tomaz. T. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2008. cap. 3, pp. 103-133.
- JULIA, F. “Ancestralidade em cena: o teatro do NATA”. Repertório, Salvador, nº 24, p.86-97, 2015.1
- MOMBAÇA, Jota. “Pode o cu mestiço falar”? *Médium*. São Paulo, 2015. Disponível em: <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>
- NASCIMENTO, Abdias do. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. *Estud. av.* [online]. 2004, vol.18, n.50 [cited 2020-02-01], pp. 209-224. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100019&lng=en&nrm=iso. ISSN 0103-4014. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142004000100019>.
- RIBEIRO, Djamila. “O que é lugar de fala?”. São Paulo: Letramento, 2017.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. “Can the subaltern speak?”. *Can the subaltern speak? Reflections on the history of an idea* (1988): 21-78.
- SCHECHNER, Richard. “Performance Studies: An Introduction”. Routledge: 2002.



cara a cara com a criança

Orlando Caldeira

Eis um dos maiores desafios para um ator: manter a atenção e o interesse de uma plateia cheia de crianças, do início ao fim de um espetáculo.

Quando fui convidado pelo ator e diretor Lázaro Ramos a encenar o monólogo infantil *Boquinha e Assim Surgiu o Mundo*, fiquei extremamente empolgado com o projeto, e apreensivo com o desafio de me tornar tão “interessante” em cena, a ponto de manter a atenção do público infantil durante toda a apresentação. Entendi que seria necessário usar todas as ferramentas disponíveis em mim ao longo dos quase 15 anos dedicados à arte, tais como o treinamento de circo, o aperfeiçoamento técnico e a utilização do corpo em cena pela expertise desenvolvida na oficina O Corpo e Seu Potencial Imagético, que ministrei em várias capitais do Brasil, bem como Chile, Londres, Gênova (Itália), e toda a minha experiência como ator.

A proposta de encenação feita pelos diretores do espetáculo, Suzana Nascimento e Lázaro Ramos, era de que todos os micro e macro universos citados na peça fossem criados a partir da manipulação de dobraduras de papel, do canto, de *gags* de palhaços e do circo (com acrobacias de solo, malabarismos e equilíbrio).

Naquele momento, estava diante de um grande desafio: organizar no meu corpo a combinação dessas técnicas tão complexas e com o intuito de me tornar surpreendente e imprevisível ao olhar das crianças. Meu objetivo era fazer com que um monólogo para crianças, que à primeira vista, parece algo monótono e desinteressante, fosse tão dinâmico e surpreendente como qualquer espetáculo com muitos atores em cena. O foco era mantê-los atentos e intrigados com a seguinte pergunta pairando no ar: “Como ele fez isso?!”

O personagem central da história é João Vicente, uma criança de 9 anos, extremamente curiosa, inventiva e questionadora. Bingo! Achei a primeira criança que deveria impressionar. Como ator, optei pelo caminho de construir situações em que o próprio João Vicente fosse surpreendido, já que ao longo de toda a trama do espetáculo o menino “criava” personagens para interagir com ele próprio. Ficou confuso? Faz parte! Mas eu explico.

No processo de criação do espetáculo, o meu objetivo era surpreender e encantar o personagem que eu mesmo interpretava (João Vicente), através dos personagens que o próprio menino criava durante a peça. Assim como o João Vicente, a plateia também seria surpreendida e geraria uma cumplicidade com o menino em sua jornada. Aliás, cumplicidade é outro ponto muito importante, e já falarei mais.

Nos exercícios de improvisação sugeridos pela diretora Suzana Nascimento e a diretora de movimento Marcela Rodrigues, tentava criar situações em que uma ação inicial pudesse se relacionar com outra contrária ou contraditória à primeira, como se cada ação (ou motivação) tivesse autonomia ou vontade própria. João Vicente era o sujeito da ação e, em frações de segundos, virava espectador das ações que ele mesmo criava. Tudo precisava ser real, absurdamente real, e quanto mais absurdo e real, melhor. Aliás, esse é um dos maiores desafios para o ator que faz teatro para a infância: ser sincero e verdadeiro em todas as suas ações, por mais absurda que elas sejam. A criança é um radar que irá apitar sem

quando se está sozinho em cena, manter o caos controlado é quase uma questão de sobrevivência para o ator.

medo algum a qualquer “falseada” do artista em cena, ela simplesmente não aceita nenhuma ideia, proposta ou jogo que não sejam extremamente sinceros. Porém, o contrário também existe, e pode virar um “problema”. Vendo sinceridade da parte do intérprete, a criança irá se engajar de tal forma que será capaz de fazer coisas inusitadas, como por exemplo, subir no palco ou não parar de falar da plateia. Por mais que essas reações sejam extremamente divertidas, há de se ter muito jogo de cintura para contornar a situação e seguir o curso da história, evitando que a situação fuja do controle. Quando se está sozinho em cena, manter o caos controlado é quase uma questão de sobrevivência para o ator.

O CIRCO

Sempre recorro ao circo quando estou guiando algum processo como diretor ou diretor de movimento, e em *Boquinha e Assim Surgiu o Mundo*, mesmo sendo apenas o ator, não poderia ser diferente. O circo nos dá uma nova perspectiva do que é possível e, no trabalho do ator, desenvolve níveis muito profundos de concentração e de atenção.

No circo, por exemplo, um equilibrista aprende a jogar malabares e em seguida aprende a andar na corda bamba. No terceiro momento, ele combina as duas ações andando na corda bamba e jogando malabares. Enquanto o corpo do acrobata estiver condicionado a se equilibrar com malabares, ele irá inserir mais um grau de dificuldade em sua composição, como andar de monociclo por cima da corda jogando malabares. Enfim, as combinações são infinitas. No circo, essa capacidade de agrupar habilidades físicas com diferentes níveis de dificuldades não tem fim.

Para o trabalho do ator, essa expertise de agrupar conhecimentos físicos é extremamente valiosa. Na verdade, já fazemos isso quando decoramos um texto e o encenamos em uma marca de luz contracenando com outro ator. Mas, a ideia de levar esse agrupamento de ações físicas para um nível mais fantástico (como é o caso do circo), nos dá uma gama de possibilidades infinitas.

Desta forma, comecei então retomando meu treino com bola de equilíbrio. Para quem não sabe, esse aparelho é uma bola de fibra de vidro, pesada, com cerca de 70 centímetros, em que o artista se equilibra de pé em cima dela. Ao longo dos treinos, testava formas de manipular a bola para além da acrobática usual, pois o formato esférico é algo muito familiar a nós.

Remete-nos a muitos objetos, por exemplo: um globo terrestre, um ovo de dinossauro, a pedra do Indiana Jones, a lua, enfim. Para além de explorar a ludicidade da forma desse aparelho, eu experimentava também falar o texto caminhando sobre ela, rolando sobre ela ou com ela rolando sobre mim, a ponto daquela bola ser parte de mim, organicamente dizendo. Meu corpo já não pensava mais ao manipulá-la, e, quando conquistei um repertório bem treinado de ações com o aparelho acrobático, pude enfim partir para o próximo passo: a manipulação de objetos inanimados.



Orlando Caldeira em *Boquinha: E Assim Surgiu o Mundo*.
Foto de Julio Ricardo.

MANIPULANDO UM BONECO DE PAPEL



Orlando Caldeira em *Boquinha: E Assim Surgiu o Mundo*. Foto de Julio Ricardo.

Sempre amei assistir à manipulação de bonecos. A forma como um ser inanimado ganha vida é mágico. Então, eu precisava conquistar esse grau de verdade com os bonecos de papel, que dariam vida ao espetáculo e que também acompanhariam o João Vicente. Meu primeiro exercício foi fazê-los respirar, ter a própria pulsação. Pulsação essa que era diferente da minha, e da do outro boneco que estava na outra mão. Logo mais uma vez retornei aos ensinamentos do circo. Lembra-se do equilibrista na corda bamba? Primeiro, o meu objetivo foi encontrar e firmar a respiração do João Vicente e seu avô. Duas energias completamente diferentes, dois tempos opostos. Feito isso, iniciei o processo de descoberta do Boquinha: voz, temperamento, dinâmica de movimentação. Quando entendi o que e como era o Boquinha, coloquei-o lado a lado a João Vicente para

coexistirem, respirarem! E era nítida a diferença. É claro que, no começo, assim como com o equilibrista, que deixa os malabares caírem quando está dando os seus primeiros passos na corda bamba, eu me desconectava ora de um, ora de outro, mas em bem pouco tempo os dois personagens já existiam independentemente. O meu corpo já não pensava, ele agia. Assim, pude partir para criação do terceiro elemento desse trio, o Bocão! Em pouco tempo Boquinha, João Vicente e Bocão já estavam juntos, caminhando em cima de uma bola de equilíbrio zombando um do outro.

Nesse instante, meu corpo já havia entendido a dinâmica de dar vida a cada boneco em cena. Sem muito racionalizar, meu corpo se encarregava em dar peso, densidade e forma de respirar a cada boneco, era instantâneo, sem muito psicologismo. Nesse momento, já estava me surpreendendo nos exercícios após cada descoberta. Consegui mapear cada personagem, o temperamento de cada boneco que eu manipulava. Esse fato interferia diretamente não só no ritmo de cada cena, mas também na forma com que os manipulava, e como cada microuniverso era criado e na forma como tudo isso afetava, encantava e transformava o João Vicente e, por consequência, o público.

QUE ENTRE O PÚBLICO!

Minutos antes da estreia, apesar do nervosismo natural, achei que já estava com o espetáculo na palma da mão, por ter, minimamente, conquistado um domínio técnico. Estava enganado! O fato de se tratar de um monólogo para crianças, ou seja, de ser só eu e elas (o público), muda completamente essa equação. Estar preparado tecnicamente era apenas o começo. Faltava o ingrediente principal: estar cara a cara com a minha criança.

Na verdade, só me dei conta que precisaria saltar desse abismo depois de algumas semanas de apresentação. No dia da estreia havia muitos adultos na plateia que acabavam camuflando a realidade (os adultos adoram fazer isso). Eles jogavam comigo a partir das minhas proposições em cena sem nenhum questionamento, o que é fácil. As crianças, não!

Elas precisam ser conquistadas uma a uma. Lembro-me de uma das frases que eu mais falava na minha infância, quando eu estava diante de uma criança desconhecida: “Amigo, quer brincar comigo?”.

Na verdade, existe uma ética no mundo infantil e ela precisa ser entendida e respeitada quando se quer se conectar a uma criança. A mesma coisa precisava acontecer em cena.

Por ser um ator muito técnico, nas primeiras semanas de apresentações dedicava toda a minha atenção em acertar os movimentos e ser o mais virtuoso possível. Com o auxílio cuidadoso e cirúrgico da diretora Suzana Nascimento, que acompanhou todas as apresentações, fui entendendo que a técnica não dava conta do espetáculo, mesmo se tratando de uma peça com tantos elementos técnicos.

Certo dia, algo aconteceu! Eu disse para mim mesmo antes entrar em cena: “– Hoje não vai ser o ator Orlando Caldeira que vai guiar a peça, e sim o Orlandinho!”

Fui uma criança extremamente levada, bagunceira do tipo que liderava a tropa! Fiz esse experimento de ficar cara a cara comigo e visitar o Orlandinho que subia em todas as árvores da rua, todos os telhados da vizinhança, que brincava de descer de esquiabunda no morro perto de casa, que organizava expedições com os amigos na casa abandonada (que diziam que era mal-assombrada), que jogava amarelinha, queimado e pique esconde.

Reacender isso em mim parecia imprudente, mas não foi. Pelo contrário! Foi a partir desse dia que comecei a me divertir em cena. A peça ganhou nossos contornos, e a cada apresentação o João Vicente ganhava amigos e não mais “públicos”. E foi essa dinâmica que deu liga a todo o espetáculo.

Notei que a imprevisibilidade do público infantil deixou de me assustar porque eu era tão imprevisível (agora em essência) quanto eles. Consegui alcançar o que tanto busquei nos ensaios, de ser imprevisível até para mim, e só quando me coloquei cara a cara com a criança que habitava em mim.

Acredito que hoje em dia poucas crianças (principalmente das grandes capitais) tenham a oportunidade de ter uma infância como a da minha geração, e que já era diferente da dos meus pais, que foi diferente dos meus avós e assim sucessivamente.

Quando criança, adorava ouvir as histórias que meu pai (que também se chamava Orlando) contava de sua época de menino. Ele falava com tanta paixão e brilho nos olhos das suas aventuras que o Orlandinho dele reaparecia na minha frente. Foi graças a essas histórias, que me dediquei em criar e viver as minhas. Eu me inspirava no meu pai para viver intensamente a minha infância.

Trazer o meu Orlandinho de volta, para estar em contato com as crianças de hoje no espetáculo, é como se eu estivesse transmitindo para os pequenos de agora, todo o senso de felicidade, inventividade, criatividade e liberdade que tive, e que toda criança deveria ter. Liderar novas tropas de pequenos em cada apresentação passou a ser mais que um experimento cênico, passou a ser uma missão. E não poderia ter sido diferente.

Enfim, termino este ensaio com o texto final de *Boquinha e Assim Surgiu o Mundo*, dito pelo avô de João Vicente, que, assim como meu pai, não está mais entre nós. Com seu jeito divertido, ele também me ensinou a amar aventuras, me presenteou com a melhor infância que uma criança poderia ter tido.

(...) Já vi que se interessou pelas minhas curiosas pesquisas de COMO surgiu o mundo... Mas o que mais interessa agora não é saber QUEM criou o mundo, e sim o mundo que NÓS iremos criar daqui pra frente, você também cria mundos (...).



COLETIVO TANZ

JOÃO PESSOA (PB)

Um “espírito de peso!” Eis como Nietzsche compreende a dança.
Ou melhor, o filósofo a vê como a imagem de um pensamento subtraído
de qualquer espírito de peso.

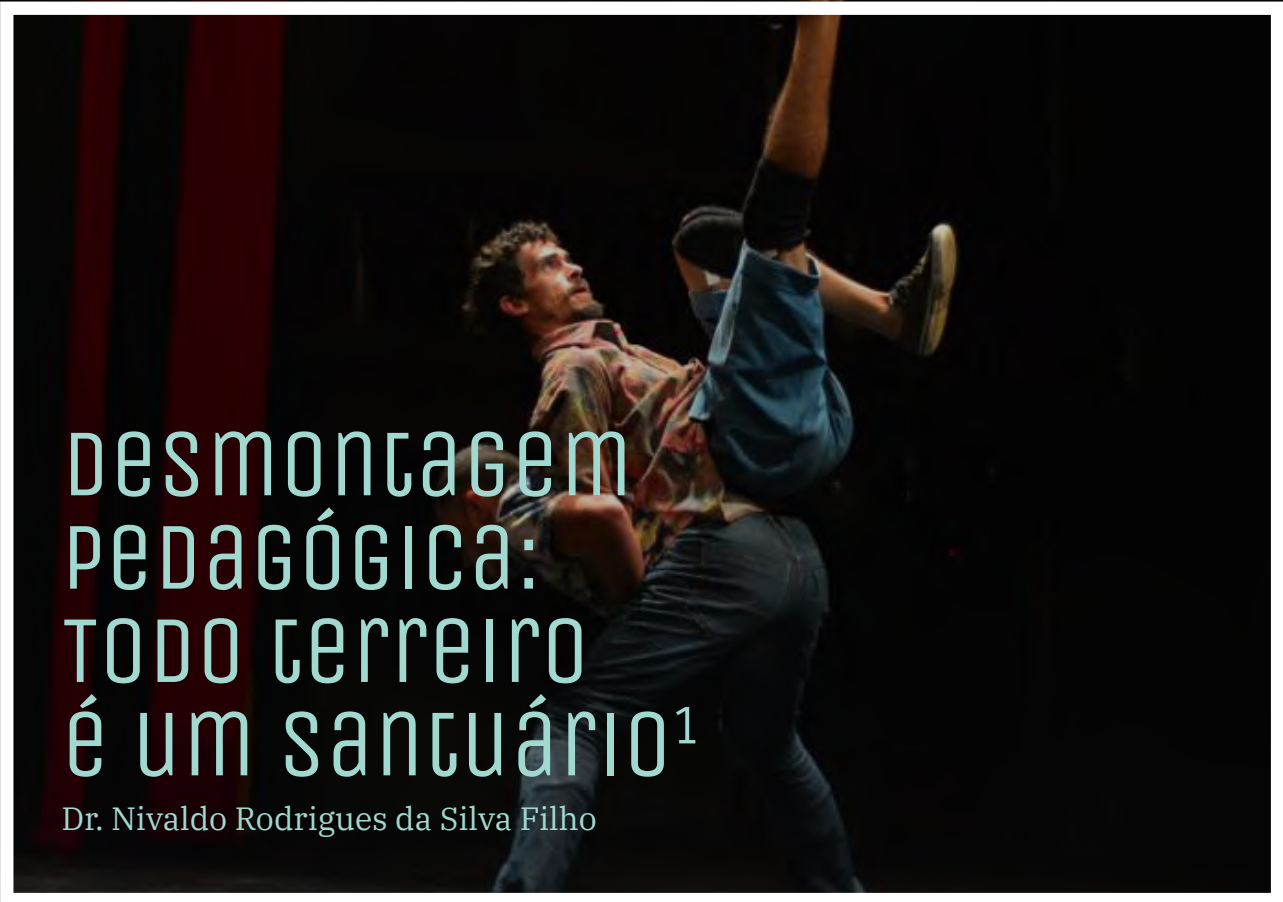
Haverá um sufrágio à alma que dança? E mais, também àquela que a
contempla?

Na amplidão do porvir do espaço, o espírito só pode estar livre.
Em síntese: a dança é a imagem da liberdade do corpo.

Mas o que ocorre quando esse corpo se abre no franco do cotidiano?
Bem debaixo da escadaria da fé popular? Opera-se decerto um espaço
sagrado no pino-sol do cotidiano.

Eis o átimo de *Terreiro Envergado*.

AFORISMO: Von Zuschauern (Fhio Ubu)



Desmontagem Pedagógica: Todo Terreiro é um santuário¹

Dr. Nivaldo Rodrigues da Silva Filho

Glossário dos termos: “santuário” refere-se a um experimento cênico em *work in progress* que ocasionou o espetáculo de teatro físico *Terreiro Envergado*. Será a partir desses dois lugares cênicos que discorrerei sobre *um como* e *um onde* alojado como ato cênico com vistas a decompor a forma, a função e o sentido deste espetáculo.

Começo buscando uma metáfora numa palavra curiosa: o *entrelugar*. É uma expressão corrente nos estudos culturais e em uma linha reflexiva cuja inflexão atenta para os territórios em conflitos culturais, sobretudo no Caribe e Oriente Médio. No entanto, este termo pode servir-nos de método para postular uma antevisão que se escorre entre o *Santuário* e o *Terreiro Envergado*, porções complementares de uma proposta cênica realizada pelo Coletivo Tanz. A alusão entre o santuário e o terreiro envergado faz-se despejar em metáfora do dentro-fora do espetáculo.

¹ As ideias aqui expostas são a continuidade do que já foi discutido no dossiê “Terreiro Envergado: o espetacular e o espectador”, na revista *Expectação: Itinerários Estético*. Agora-PEP, Campina Grande, 2018.

A FORMA

Começando por fora, digo, pelo espetáculo. Tem-se que *Terreiro Envergado* foi concebido como dialogação entre a técnica e a arte, e entre a diversidade dos folguedos e brincadeiras populares e os códigos da dança urbana, formatando um construto cênico em que a interação e o reconhecimento do público compõem a significação de um encontro do homem comum com a arte e o jogo da dança, enfim, com sua “cultura ordinária”, como enseja o culturalista Ramoynd Williams.

O resultado é um espetáculo de reconhecimento, de alegria, do jogo e da brincadeira, mesmo reelaborados pela técnica e pesquisa, o encontro lúdico por meio do movimento, do ritmo e da brincadeira garante uma comunicação integral e prazerosa para a audiência convocada no cotidiano de ruas, praças e logradouros públicos.

Na arte do movimento, as construções mais proveitosas são as que conseguem preservar o frescor das descobertas criativas experienciadas nos treinamentos em proposições vivas no espetáculo. Por isso, o espetáculo sempre será uma constante dialogação que acolhe as falas da expectativa. Eis a forma: acolhimento de diálogos imagéticos, sensoriais e simbólicos entre o espetacular e o espectador. Mas, como um espetáculo acolhe tanta diversidade? Nutrindo-se e mesclando-se na própria diversidade.

UM TERREIRO CÊNICO DE VÁRIOS FORMATOS

Dentre inúmeras distinções no aspecto histórico e da tradição cênica, o teatro de *palco à italiana* e o Teatro de Rua veiculam, cada qual a seu modo, uma ritualística de expectativa própria. E que podemos entender como *formas de ofertas de expectativa*. No Teatro de Rua, a oferta é ditada pela espontaneidade, diferente do Teatro de Sala (convencional), que pode conter espectadores espontâneos, mas absorve predominantemente espectadores direcionais, seja por meio de publicidade, divulgação, convites etc. E que requer de seus espectadores, no mínimo, um ritual social de planejar o horário, comprar o ingresso e avaliar o tempo de representação para se fazer presente à apresentação. Via de regra, esses ritos de preparação da oferta são poucos usuais no teatro espontâneo de

rua, uma vez que a relação especular/espectador é realizada de maneira instantânea, diretamente no espaço-tempo cotidiano, transformando a ambiência social em palco espetacular e o cidadão em espectador.

O espetáculo *Terreiro Envergado* possui em sua fatura de expectativa os margeamentos do aspecto instantâneo que a espontaneidade da rua permite. Em cada lugar que ele se instala enquanto jogo cênico aos seus espectadores, formata-se ali uma demarcação própria para atuantes e público. Assim, a inexistência de cenário e a utilização das características de cada logradouro, praça ou rua onde o espetáculo se realiza, materializa a proposta de *interação* com vistas à *integração* com a audiência e seus vários espectadores.

Até mesmo o formato estrutural do espetáculo, não se limitando, de um lado, à categorização em dança, nem, por outro lado, se fixando como teatro, performance, show, disputa, interlocução e um *sem número* de possibilidades de gêneros cênicos. Ao fim e ao cabo, o espetáculo introduz um caleidoscópio de linguagens em que o público vai se identificando e produzindo uma narrativa própria, definindo o seu escopo incidental. Por fim, vale lembrar que essa característica do espetáculo está intimamente vinculada às atuais pesquisas do Coletivo Tanz, marcadas pela utilização de várias linguagens e da multiexpressividade dos atores-bailarinos.

A FUNÇÃO

Agora, vamos para o dentro, para o *Santuário*, *Work in progress* que viabilizou o *Terreiro*. Ou seja, se há um espetáculo, há nele interligações endógenas e exógenas. Esta dá conta dos encontros com o espectador, aquela informa sobre sua gênese.

Primeiro, vale o horizonte da expectativa. O espetáculo *Terreiro Envergado*, devido ao seu singular processo de construção em aberto (*work in progress*), por meio da transformação e do aspecto migratório do palco à rua: do *Santuário* ao *Terreiro Envergado*, serve-nos como exemplar demonstração de uma concepção cênica repleta de alteridades sígnicas que merecem ser partilhadas, tanto ao público cativo, quanto ao aprendiz, capturados no aqui e agora do cotidiano das ruas.

A metáfora que se evoca de transmutação, no inter-relacionamento dos títulos *Santuário* e *Terreiro Envergado*, exhibe uma escolha deliberada e de

absorção visando à expectativa livre, e a uma reconfiguração do espaço cênico, deixando-o mais democrático. Informa ainda uma noção do *continuum*, de “vida em processo” para o espetáculo.

Tal concepção erige-se *na e pela* transformação. Isto é, de que a produção cênica mobiliza em si constantes mudanças, conforme as respirações interativas que experimenta no decorrer da expectativa. O acompanhamento teórico e didático dessas transformações e a utilização descritiva de seus elementos constitutivos em aparatos à aprendizagem e, sobretudo, à formação do espectador são desenvolvidas e mediadas nas oficinas propostas pelo Coletivo Tanz, possibilitando que o trabalho do coletivo dialogue cênica e convencionalmente com um repertório de espectadores.

Agora, vamos para a pulsação interna, o *Santuário* e a oficina: o santuário. Não se confunda! *Santuário* foi o experimento que deu origem ao espetáculo. Ele reviveu-se como oficina durante as várias turnês do espetáculo. É um *entrelugar* do próprio espetáculo. Assim, o *Santuário* reveste-se extemporaneamente ao espectador e ao próprio espetáculo.

No que tange à oficina especificamente, isto é, à proposta de mediação do espetáculo *Terreiro Envergado*, embora possua um centro próprio e particular, ela se intercambia organicamente em direção ao núcleo do espetáculo. E isto é realizado sob duas perspectivas: uma de maneira intrínseca (propiciando aos agentes artísticos locais o reconhecimento técnico-expressivo, dos temários e imaginários literários e culturais, à criação dramaturgica e cênica do espetáculo *Terreiro Envergado*); e outra de forma didática (propondo atos de mediação ao espectador, concebendo-o como cocriador da obra).

A FUNÇÃO

Dado os dois levantes de entrada, interno e externo, sobra-nos seguir a metáfora inicial do *entrelugar* para assuntar sobre a presença do “espírito de peso” num terreiro envergado e chegar ao sagrado lugar do espetacular, eis o lugar devir: o santuário.

“A função de ser” desse entrelugar (junção do espetacular, da ambiência temática proposta e das mediações nas oficinas) é – ser – um rico caldo identitário que desce na generosidade de culturas e se mistura aos folguedos, às expressões populares e aos campos da cultura de massa para *informar* seus próprios modos e ritmos, visto num terreiro sagrado, pois que é encontro, diálogo e autoconhecimento.

Vale dizer que na ação proposta, espectador é convocado à participação diretamente na cena e, sobretudo, por meio de uma arquitetura cênica repleta de vácuos, que lhe solicita completar ou dar um sentido aos quadros e ao espetáculo como um todo.

Pode-se afirmar que a encenação é um quadro aberto de imagens e situações que o espectador reconhece e neste reconhecimento é levado a compor significações para aquilo a que assiste: do encontro entre desconhecidos numa feira; do sobrenatural de uma figura misteriosa, passando pela colaboração diretiva de segurar um acessório ou roupa, à benção e à disputa rítmica entre as personagens-bailarinos.

Ainda que se considere que exista uma narrativa básica com um enredo seminal, inspirado no imaginário literário de José Lins do Rego, o espetáculo convida a audiência para a (sua) construção.

Notadamente, pousam-se imagens e ações que sugerem uma cronotopia estética que faz desfilas um rito cênico de reconhecimento das territorialidades urbanas, transformando as indiferenças pessoais e as precárias mobilidades das ruas, calçadas e ladeiras num espaço mágico, o *Terreiro Envergado*, a apoteose da alteridade.


Referências

WILLIAMS, Ramoynd (1958). *A cultura é de todos*. Tradução de Maria Elisa Cevasco, Departamento de Letras, USP. Disponível em: < A Cultura é Ordinária (weebly.com)> Acesso em: 8 fev. 2022, 1958.

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

A arte é um estilhaço de vida que insiste na pervivência de ambas!

FhioUbu



POÉTICAS CÊNICAS: TRADUÇÃO E MEDIAÇÃO CULTURAL NO ESPETÁCULO *TERREIRO ENVERGADO*

Dr. Nivaldo Rodrigues da Silva Filho

DO TERREIRO DA USINA PARA O PALCO VIRTUAL

A criação do espetáculo *Terreiro Envergado* é repleta de adaptações (VANOYE, 1994, p. 2) que ao longo do tempo e de apresentações foram dando corpo ao espetáculo. Os primeiros passos se deram no ano de 2012, quando os bailarinos-intérpretes Erik Breno e Ademilton Barros, decidiram pesquisar ações cênicas tendo como temário a obra do escritor paraibano José Lins do Rego; sobretudo as obras do “Ciclo da Cana-de-açúcar”,¹ a ideia dos dois intérpretes era tão somente participar, naquele ano, das comemorações do 30º aniversário do Espaço Cultural José Lins do Rego, durante a 30ª Semana Cultural José Lins, promovida pela Fundação Espaço Cultural da Paraíba (Funesc), por meio de um trabalho cênico-performático, inspirado na ambiência literária do escritor paraibano.

¹ O Ciclo da Cana-de-açúcar é constituído das seguintes obras de Zé Lins: *Menino de Engenho* (1932), *Doidinho* (1933), *Banguê* (1934), *O Moleque Ricardo* (1935), *Usina* (1936) e *Fogo Morto* (1943).

A performance *Santuário*, produzida e executada pelos artistas-intérpretes Erik Breno e Ademilton Barros foi a *célula máter* do *Terreiro Envergado*. O *Santuário* era uma performance explicitando elementos próprios do universo literário de Zé Lins, notadamente visando retratar aspectos da rememoração imagética que o escritor paraibano oferece sobre os lampejos finais dos modos de vida, das pessoas e da cultura entorno dos engenhos nordestinos no século XIX, distribuídas em várias obras, sobretudo nas do chamado ciclo da cana-de-açúcar.

No plano estrutural, a transformação do *Santuário* em *Terreiro Envergado*, deu-se por duas motivações práticas:

- 1) Os intérpretes-criadores resolveram estender o experimento em apresentações performáticas na rua. Assim, os ensaios, inicialmente produzidos em sala, foram exercitados nas ruas enladeiradas de João Pessoa. A dificuldade proporcionada pelo declive operou intensas modificações no desenho coreográfico como também na composição e no vigor físico dos movimentos. Esta radical “transmigração” geográfica e estrutural do corpo do experimento performático *Santuário* efetivou intensas formas de interação, criando novos ritmos e fusões estilísticas de movimentos, personagens e referenciais sonoros, inclusive o silêncio.
- 2) A segunda condição responsável por esta transformação da performance em espetáculo, decorre desta reteriolização para a rua e da conseguinte necessidade de apresentar o experimento em outros certames interestaduais de artes e dança. O que gerou necessidade de remodelar mais uma vez o experimento, alocando-o em variações adaptativas conforme fosse o local de apresentação.

De tal modo que o experimento se dotou de uma organicidade estrutural que se realizava a partir de uma moldura cênica plástica e funcional com brechas para diferentes adaptações em distintos locais. Com isso, o território especular dos experimentos tornara-se a partitura pela qual o espetáculo propriamente dito se realizava, sendo ao mesmo tempo lócus de criação permanente dos intérpretes-criadores e *Ato Cênico Coletivo* (BRECHT, 1995) com a audiência.

Oportunamente, em 2013, o chamado do Festival de Artes de Areia (PB) possibilitou aos dois intérpretes rearranjar tópicos de cenas, de personagens e de espacialidades, organizando a performance em progressão de atos temáticos que incluía movimentos de folgedos da zona da mata, cuja pesquisa já

era foco de interesse do intérprete Ademilton; de igual modo, formalizou-se ações espetaculares de definição de personagens e incursão de ritmos urbanos, capitaneado pelo intérprete e coreógrafo Erik Breno.

Nascido, *Terreiro Envergado* ganhou plateias de acordo com a sua proposta cênica: a resiliência espacial em territórios híbridos. Assim, prioritariamente, o espetáculo passou a fazer apresentações em praças, logradouros, calçadas e espaços alternativos e improvisados, como também em palco à italiana em diversos festivais.

Entre 2014 e 2015, embora se apresentando constantemente, o espetáculo não parou de se reformular. Um novo impulso veio com a presença do coreógrafo e bailarino Edigar Palmeira, que substituiu Ademilton. Palmeira consolidou ainda mais os elementos populares, formatado um personagem-signo² cuja singularidade transita como espólio de danças e aspectos atávicos da obra de Zé Lins.

Em 2015, *Terreiro Envergado* é convidado para participar do Festival do Teatro Brasileiro (FTB), realizado pela Funarte, em que o espetáculo pôde se apresentar por várias regiões e cidades do país no decorrer daquele ano.

O período de 2016 a 2018 foi de grande importância para o espetáculo. Nesse intervalo, o Coletivo Tanz realizou uma grande turnê nos estados da Paraíba, do Rio Grande do Norte, de Pernambuco e do Ceará, com o projeto Vizinhos da Dança – idealizado pela produtora Ágora: Produção e Execução de Projetos –, que levou o espetáculo para cidades do interior desses estados, e propiciou aos grupos e artistas locais vivenciarem, por meio de oficinas, a estética e a pesquisa cênica dos intérpretes e do coletivo utilizadas no espetáculo.

Até o advento da pandemia de Covid-19, o espetáculo estava com apresentações permanentes, tendo sido convidado para participar do maior projeto de circulação de espetáculo do Brasil, o Palco Giratório 2020-2021 do Sesc. A última apresentação de *Terreiro Envergado* de forma presencial foi em 2020, durante o evento Terças Culturais, realizado pela Casa da Pólvora, em João Pessoa.

² A conceituação da personagem-signo propõe a visualização da relação sígnica – visual-scape, im-signos, interdiscursividade, o médio tecnológico etc. da personagem nas mais variadas tipologias e/ou gêneros de produções. Não se restringindo às personagens literárias, mas acoessando-as nas mais distintas formas de interação que ela pode ter com as demais linguagens e códigos estéticos (SILVA-FILHO, 2008).

ESTRATÉGIAS E MEDIAÇÕES: A AVENTURA DE ANALISAR O PESO DO ESPÍRITO

A análise do espetáculo em dança é, de fato, uma caçada vertiginosa entre os signos que se espraiam num evento espaçotemporal. Colher os signos dispostos na dança exige pelo menos considerar o paradoxo da pluralidade e da representação que o corpo cênico imprime. Visando estabelecer chaves de fruição do espetáculo *Terreiro Envergado*, a estratégia tomada aqui foi acompanhar a hermenêutica do signo na dança e, em seguida, observar como este se mobiliza no ato cênico proposto às audiências, observada entre 2014 a 2021, por meio da mediação cultural e da reflexão dos aspectos de tradução, adaptação e poética cultural intrínsecos ao espetáculo.

Esta história da investigação da linguagem da dança, cabe lembrar, começa com Saussure, que dá o mote para que pesquisadores do chamado Ciclo de Praga buscassem otimizar a ideia-signo saussuriano, até então visionado entre significante e significado (SAUSSURE, 1999). Isto é, para Saussure, o signo verbal era capturado a partir de uma unidade básica formada pelo sentido (o significado) e a sua representação abstrata, (o significante). Os “linguistas” de Praga tomaram essa noção para o ambiente do signo artístico, era a gênese da semiótica da cena, tendo como foco o teatro (BELÉM, 2014, p. 2).

Esta inserção do signo saussuriano ao signo artístico no teatro evidentemente trouxe uma ressignificação tanto à ideia primal de signo, quanto ao objeto cênico em si. Carlson (2014) insiste em duas resultantes imediatas: a inclusão de outros elementos sígnicos (figurino, música, luz) e a dupla significação gerada entre ator-personagem que se instalam concomitante para o espectador. (CARLSON, 2007, p. 14).

Será a partir da noção de signo artístico que teóricos, analistas e críticos começaram a se debruçar sob as artes do espetáculo com instrumentação teórica própria, capaz de interpretar e analisar os espetáculos cênicos, seja de dança, teatro, artes integradas ou mistas. Para além da dramaturgia, apenas para citar os pioneiros que contribuíram para a análise do espetáculo cênico, Jean-Pierre Rynarert (1999) irá propor a sua *Introdução à análise do teatro*; Patrice Pavis (2011) *A análise dos espetáculos*; importantes também foram as discussões trazidas pelos estudos semiológicos de *Umberto Eco* e *Roland Barthes*, que praticamente abriram a abordagem semiótica voltadas para a cena.

Com o terreno planificado e a reflexão dos elementos e princípios que compõem o fenômeno cênico-teatral a análise semiótica, posteriormente acolheu – em seu peculiar modo de compreensão do espectro cultural –, e propôs leituras analítico-interpretativas dos pormenores do signo artístico nas gradações do símbolo, do ícone e do índice (PIERCE, 2000); esta visada semiótica no Brasil tem continuidade nos estudos de Lucia Santaella (2004), cujas reflexões são um legado da *semiótica aplicada*, servindo de referencial para demais abordagens artísticas e da mídia.

Se os construtos da análise signica podem absorver as significações internas de um espetáculo cênico qualquer, a mediação cultural insere-se entre os signos dispostos e as qualidades e situações de leitura e compreensão por parte do usuário, ou seja, da audiência de um espetáculo.

NOS PASSOS DA MEDIÇÃO CULTURAL

Conjuntamente, a *mediação cultural* oferece e promove acesso à obra de arte. Na prática, isto é realizado, pelo menos, sob três aspectos. 1) Por *meios materiais*, pelos quais a cultura alheia nos é trazida (traduções, gravações, CDs, filmes etc.); 2) por meio de *filtros interpretativos*: (desde o tradutor, o editor, o diretor, o operador de câmera, até as estruturas culturais como consumo acessível etc.) e 3) através de *mídias massivas* que operam a hibridização dos registros culturais sem a polaridade popular *versus* erudito: curadoria; crítica especializada – livros e catálogos, educador/sala de aula, publicidade/divulgação midiática.

Diante disso, pode-se afirmar que a função primordial da mediação cultural é gerar uma aproximação entre obra e público. Martins (2007) conclui que esse fator de aproximação pode ser problemático se não houver um diapasão nítido em formas e sentidos estabelecidos pela mediação.

[...] A mediação, empregada como fator de aproximação, pode ser problemática, especialmente quando, no afã de estabelecer a ponte entre a obra e o público, incorre em estratégias simplificadoras, trai exatamente aquilo que pretende defender. Ora, a mediação não pode incorrer na simplificação do processo que se estabelece entre público e obra, não pode pretender reduzir a complexidade do trabalho

QUE ESTÁ SENDO APRESENTADO. ELA TEM QUE GARANTIR A COMPLEXIDADE DO TRABALHO QUE ESTÁ SENDO APRESENTADO. ELA TEM QUE GARANTIR QUE A OBRA SEJA APRESENTA EM TODA A SUA PLENITUDE, FRUÍDA DA MELHOR MANEIRA POSSÍVEL; (MARGINS, 2007, P. 67)

No plano teórico, a reflexão sobre a mediação cultural é recente, e seus estudiosos acenam para a compreensão dela como processos de aprendizagem e acesso à arte e à cultura, num determinado contexto social, cuja premência educativa revela a necessidade democrática de autonomia em busca da cidadania cultural.

Nessa luz, a mediação cultural (DUARTE JR., 2010) mira a humanização do homem ao dotá-lo de capacidade preceptivas, expressivas e reflexivas. Já Montoya (2008) abraça a mediação cultural como instância educativa matricial para a formação e compreensão do mundo, como a leitura, a escola, o museu, o teatro, as artes: “Esses são os dispositivos de mediação cultural mais próximos do espaço escolar e educativo que incidem mais sobre o desenvolvimento da capacidade de julgar”⁴ (MONTTOYA, 2008, p. 6).

Darras (2009) percebe a mediação cultural como um processo interpretativo ligado à concepção de cultura do mediador, seja um sistema ou um indivíduo. Por isso, considera vários atores sociais e dimensões da ação mediadora em cultura: “[...] o objeto cultural mediado; as representações, crenças e conhecimentos do destinatário da mediação; as representações, crenças, conhecimentos e expertises do mediador e do mundo cultural de referência” (DARRAS, 2009, p. 37).

TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO!

Há um grande e pujante debate sobre as contorções intersemióticas quando uma linguagem é “transportada” para outra. Dito de outra forma, quando um objeto artístico muda seu registro estético, sua forma de existência sónica. Quando um livro é levado para a tela, quando uma pintura é tomada pela música, quando uma peça é oriunda de um romance e assim por diante. Nesse contexto de transformações, a literatura tem sido – grosso modo – o lugar primal e modelar para outros modos de representação e linguagens. Comumente fala-se de “adaptação” de uma obra literária para cinema ou artes cênicas.

Historicamente, o quadro teórico mais reconhecível coaduna várias abordagens, a mais radical é de longe a proposta da tradução luciferina teorizada e posta em prática pelos irmãos Campos (2008). Outras abordagens buscam elucidar de forma mais técnica os movimentos migratórios das linguagens, como a *intermedialidade* proposta por Clüver (2012) e Rajewsky (2020) ao buscar descrever a interseção entre as linguagens; no entanto, usualmente tem-se o reconhecido quadro de processos adaptativos de Francis Vanoye (1994), introduzido aqui no Brasil por João Batista de Brito, que normalmente é utilizado para compreender como uma obra transmigra de sua linguagem “original” para outra.

Tomaremos este quadro de Vanoye adaptado por Brito (2006) para melhor adentrarmos na questão das operações adaptativas de como o espetáculo *Terreiro Envergado* dialoga com o imaginário literário de Zé Lins.

OPERAÇÃO	DESCRIÇÃO
Redução	Elementos que estão no texto literário (romance, conto ou peça) e que não estão no filme.
Adição	Elemento que estão no filme sem estar no texto literário.
Deslocamento	Elementos que estão em ambos, filme e texto literário, mas não na mesma ordem cronológica, ou espacial.
Transformação propriamente dita	Elementos que, no romance e no filme, possuem significados equivalentes, mas têm configurações diferentes.
Simplificação	Uma <i>transformação</i> que constitui em, no filme, diminuir a dimensão de um elemento que, no romance, era maior.
Ampliação	Uma <i>transformação</i> que constitui em, no filme, aumentar a dimensão de um ou mais elementos do romance.

Ilustração dos processos adaptativos, apresentados por Brito (2006, p. 20).

Observando o quadro, percebe-se que cada operação se realiza no âmbito da adaptação cuja esteira transpassa a linguagem literária para a fílmica. Num exercício prático de aplicação pode-se afirmar que o espetáculo *Terreiro Envergado* executa todas as seis operações adaptativas. Contudo, como a ação criativa que resultou no espetáculo não derivou de uma obra específica, somente a análise da poética cultural poderá oferecer os meandros dos processos adaptativos entre a(s) obra(s) de saída (as obras do ciclo da cana-de-açúcar) e a obra de chegada (*Terreiro Envergado*).

POÉTICA CULTURAL

Inicialmente, a relação vigente aqui é entre literatura e dança. Como dito antes, o espetáculo não enfoca uma obra específica de Zé Lins, mas sua poética cultural que se espalha nas obras. Ou seja, *Terreiro Envergado* toma como modelo de ação o universo literário que compõe a poética cultural do escritor paraibano apresentada e espalhada nas obras do ciclo da cana-de-açúcar. Ambiências singulares que o autor descreveu em várias obras.

Ivan Teixeira, em *Literatura como imaginário: introdução ao conceito de poética cultural*, destrincha como o escritor e a literatura condensam imaginários sociais. Diz ele:

“na produção de arte, não é a realidade que se impõe ao artista, mas sim uma certa ideia de arte e de realidade, que integra a dinâmica cultural da época. Mais especificamente, essa dinâmica pode ser chamada de poética cultural”.

Para este estudioso da cultura brasileira, a poética cultural vincula um modo idiossincrático do poeta ser e se perceber no tempo e no espaço social; sendo a sua poética uma recriação imaginária da realidade, e não a realidade em si. Isto resulta que os processos de produção da poética cultural de um artista valem-se da volta que ele tem ao mergulhar na realidade social, recriando-a ao exibi-la no astrolábio de sua linguagem artística. Uma vez que, conforme Teixeira:

O artista demonstrará maior ou menor grau de consciência da poética de sua cultura, mas é ela que lhe apresenta os assuntos, os modos de organização e de exposição da matéria artística de sua obra. Qualquer que seja o caso, a teoria indica que o artista não trabalha com fatos, mas com uma poética dos fatos. Ao serem incorporados no discurso, os fatos já se convertem em tópica artística, deixam de ser realidade exterior para se transformar em signos da cultura ou em imagens artísticas da realidade.

Vê-se, portanto, que em *Terreiro Envergado* o estrato poético de Zé Lins se converte em matéria-prima para os artistas-intérpretes criarem uma – outra – poética cultural, desta feita sob os signos da dança contemporânea. Em resumo, o espetáculo faz-se por personagens,

ambiências e situações ligadas ao imaginário das obras de Zé Lins. Uma semiose transfigurada em linguagens distintas compartilhadas das mesmas poéticas culturais.

Essa semiose, porém, não é, nem poderia ser a mesma, uma vez que as condições temporais e sociais se modificaram; com isso, o espetacular composto em *Terreiro Envergado* repete o diferente. Nele, recortes da poética cultural de Zé Lins são “repetidos”, reapresentados de modo difuso para público e tempo posteriores.

Assim, no espetáculo, pode-se perceber a confirmação recriativa da poética cultural interpostas nas obras do ciclo da cana-de-açúcar. Mas como uma ação cênica difusa (com relação às referências que o espectador tem na audiência do espetáculo sobre a obra de Zé Lins) pode recuperar as histórias prepostas nos livros do ciclo da cana-de-açúcar?

Em *Dossiê Terreiro Envergado: o espetacular e o espectador* (2018) apresentei um possível enredo para este espetáculo, trazido aqui para tentar responder sobre o como a imagética cultural de Zé Lins pervive nos elementos cênico-coreográficos de *Terreiro Envergado*:

uma ação que revela a manifestação do brinquedo pessoal das personagens: dois caixeiros viajantes que se encontram a caminho do Engenho Corredor. Após um estranhamento inicial, começam uma interação a partir de ações gestuais e jogos propostos à audiência, revelando a memória pessoal dos brincantes. O desenlace vem na forma de um duelo de dança teatral que avança até o desfalecimento recíproco dos caixeiros. (SILVA-FILHO, 2018, p. 15)

FORMAS DE RECUPERAR O PASSADO: ZÉ LINS RESSIGNIFICADO INTERSEMIOTICAMENTE

O artista visual e teórico crítico-criativo espanhol Julio Plaza, em seu livro *Tradução Intersemiótica*, apresenta, a partir de Benjamin – que propõe a visão da história como mônada, a história sincrônica, nas *Teses sobre a filosofia da história*, algumas formas de recuperação do passado.

Plaza (2003) elenca quatro maneiras simbólicas e artisticamente de recuperar o passado, quais sejam: como 1) *poética política*: quando o artista dialoga com os seus precursores; como 2) *estilização*: em conformidade a um modelo vigente, por exemplo, art nouveau etc; como 3) *paródia*: quando ocorre inversão e discordância com o modelo. *Guernica*, de Picasso conta uma versão crítica e polêmica com relação à história; e, 4) como *acumulação capitalista*: que vê no antigo um modo de reatualização das mercadorias para acelerar a demanda do consumo. “A Moda” é o principal mecanismo simbólico de trazer o passado como a volta do eterno retorno (PLAZA, 2003).

Em síntese, para Plaza:

OU O PRESENTE RECUPERA O PASSADO COMO FETICHE, COMO NOVIDADE, COMO CONSERVADORISMO, COMO NOSTALGIA, OU ELE O RECUPERA COM FORMA CRÍTICA, TOMANDO AQUELES ELEMENTOS DE UTOPIA E SENSIBILIDADE QUE ESTÃO INSCRITOS NO PASSADO E QUE PODEM SER LIBERADOS COMO ESTILHAÇOS OU FRAGMENTOS PARA FAZER FACE A UM PROJETO TRANSFORMATIVO DO PRESENTE, A ILUMINAR O PRESENTE. (PLAZA, 2003, P.7)

Neste ponto da discussão, se poderia indagar: qual passado o espetáculo *Terreiro Envergado* retoma?

Já sabemos, no âmbito da poética cultural, que o artista atualiza não a sociologia trazida pela realidade em si, mas o extrato de observância, análise e criação criativa sobre a realidade, a dita poética cultural. Nesse sentido, o passado recuperado pelo espetáculo não é o interposto na sociologia colonial que Zé Lins referencia em suas obras, mas aquele visto na poética cultural que ele cria.

Portanto, o produto crítico-criativo, que resulta no espetáculo, é a leitura e escritura dos criadores-intérpretes sobre a poética cultural de Zé Lins, ressignificada e traduzida em linguagem cênica. Assim, se de um lado, o espetáculo mobiliza elementos da prosa literária do escritor paraibano, tematizando o ato cênico em subjetivações do movimento, da ação e do jogo cênico; por outro lado, o ato cênico criado e entregue à plateia é um músculo sígnico próprio – que pulsa com autonomia –, cuja mecânica de produção e exibição acompanha de perto as realizações contemporâneas da cena teatral: expressividade autoral, jogo, liberdade criativa, conjuração de abordagens e técnicas etc.

A tradução maior não é a dos temas ou assuntos que se delineiam na literatura de Zé Lins, mas a *poiesis* que se tenta “recuperar” de um espaço tempo e de um discurso social impressos nas obras. O trabalho cênico, portanto, traduz as semioses literárias em poesia corporal, a partir do trabalho pré-expressivo dos criadores-intérpretes (FERRACINI, 2003). Tal empresa, vale lembrar, compõe a dramaturgia cênica que os criadores-intérpretes produziram sob formato de encontro, forjando desse modo, o fenômeno teatral desenhado e acompanhando os investimentos teórico-metodológicos do teatro atual.

E, embora a criação tradutora não se oblique *pari passu* em verificar cada operação adaptativa dos elementos literários, pode-se entrever resíduos de objetos que se movem no especular dado à plateia. Assim, considerando o arco das obras tomadas como imagéticas criativas, pode-se inferir que houve *Redução* de elementos, uma vez que o espetáculo é um recorte subjetivo de um temário múltiplo, feito de várias obras. De igual modo, reveste-se de *Adição* e *Deslocamentos*, sobremaneira nas imagens e movimentos coreográficos criados, textos e ambiências. *As Transformações propriamente ditas* compõem o núcleo duro que rege as ações adaptativas da ação cênica. Por fim, as *Simplificações* e *Ampliações* modulam a relação crítico-criativa do espetáculo. Com isso, tem-se que o espetáculo transforma e transmuta o assunto das obras, produzindo um outro ponto de vista para aquele universo literário e seu autor.

No grosso dessas transformações, verifica-se que a nata de assuntos e temas ligados à colonialidade do século XIX, a tradição e a cultura ligada à monocultura e seus aspectos nocivos do ponto de vista ecológico e societário, com os dramas intrafamiliares para o resto do colonial – diga-se, os pretos “livres” –, em que pessoas são reinseridas a fórceps ou mesmo esgotadas quando na pós-escravidão, formatando novas relações e intensas arenas sociais; todos esses temários são também reformados. Pois, embora o conjunto de subtemas da prosa de Zé Lins sejam o pano de fundo, a roupagem trazida pelo espetáculo reorganiza esses signos culturais e sociais ritmados por uma concepção de encontro e exibição de valores e dialogação estética. Ou seja, o passado atualiza-se como estética e como ato crítico-criativo.

E as referências às idiosincrasias culturais, às danças, aos folguedos, aos ritmos mistos e urbanos, que são a mola mestra do espetáculo, vêm, a um só tempo, traduzirem-se em poética cultural: os conflitos sociais, o que em Zé Lins são pouco explorados – exceção de *Moleque Ricardo*, em que os dramas dos pretos são expostos.

Pois bem, as personagens-signos dos caixeiros viajantes, que executam a ação cênica, a ação dramática do espetáculo, podem ser tomados – simbolicamente – como os leitores “críticos” de Zé Lins; poeticamente o espetáculo convoca-os pela ação das personagens-signos que, sem redimir-se das tensões e lutas sociais, aqui representadas pelo binômio rural *versus* urbano, ensaiam à moda intercultural, um diálogo de suas singularidades num mesmo terreiro, que se enverga pela força de suas contendidas *clownescas*, seus “espíritos de mamulengos” e suas explosões corpóreas em movimento-linguagem.

ACENOS FINAIS

Visto que as conceituações acerca da mediação cultural informam a necessidade de ajuntar e vivenciar saberes culturais e artísticos coletivamente, observa-se, no caso do espetáculo analisado, que a transmigração sígnica que se estabelece, seja na esteira da tradução intersemiótica entre as linguagens literária e cênica, seja nas malhas da adaptação dos registros de conteúdo, efetua um festim colaborativo dirigido por um dialogismo cultural a partir da poética cultural descrita inicialmente no universo literário de Zé Lins.

A construção cênica proposta aponta para o devir da obra literária em pontos referenciais, porém o marcador da experiência cênica é a autonomia criativa e o convite à audiência para experimentar o fenômeno teatral no *aqui e agora* da vida. As imagéticas de Zé Lins pervivem e transitam, costurando o espetáculo. Estão ressignificadas por outra linguagem e podem ser acessadas conforme for a sensibilidade e atenção do espectador no jogo cênico.

A ação cênica, os personagens, as coreografias em jogo dos personagens-signos caixeiros viajantes, o texto descritivo em francês da obra literária de Zé Lins, a monstruosidade cativante de uma personagem indecifrável, mas que pode ser o próprio *Papa-rabo*, o espírito da *Velha Totonha*, os *pretos-velhos*, os *trabalhadores do eito*, os *religiosos*, os *brincantes das festas de colheita*, todos mesclados, assombrando de vida e movimento que o escritor deixou em palavras.

Em síntese, o espetáculo *Terreiro Envergado*, de maneira luciferina instala-se como ato cênico coletivo e faz sugerir aquilo que o nutriu: a ambiência cultural das obras de Zé Lins. Tais elementos literários são traspostos criativamente e oferecem à audiência um reencontro com o substrato popular nordestino, repleto de mistério, de jogo e de personagens da cultura popular rural e urbana.

Referências

- BELÉM, Elisa. **Modos de Análise dos Espetáculos: Um olhar panorâmico**. Revista do Lume: Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – Unicamp, n.6.Dez, 2014.
- BRECHT, B. **O Maligno Ball, o associal**. Trad. Ingrid Dormien Koudela. Vol. 12 Rio de Janeiro, Paz e Terra (Registro Biblioteca Nacional, 1999) 1995.
- CAMPOS, Haroldo de. Transluciferação Mefistofáustica. In: **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 179-209.
- CARLSON, Marvin. Semiotics and Its Heritage. In: REINELT, Janelle G.; ROACH, Joseph R. (Orgs.). **Critical Theory and Performance**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2007. pp. 13-25.
- CLÜVER, C. **Intermedialidade**. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, p. 8-23, 16 jan. 2012.
- DARRAS, B. As várias concepções da cultura e seus efeitos sobre os processos de mediação cultural. In: BARBOSA, A. M.; COUTINHO, R. G. (Orgs.) **Arte/Educação como mediação cultural e social**. São Paulo: UNESP, 2009, p. 23-52. DUARTE JR., J. F. O sentido dos sentidos: educação (do) sensível.
- DUARTE JR., J. F. **O sentido dos sentidos: educação (do) sensível**. 5. ed. Curitiba, PR. Criar, 2010.
- FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas, Editora da Unicamp, 2003.
- MARTINS, Mirian. **Expedições instigantes**. In MARTINS, M. C. (org.). **Mediação: provocações estéticas**. São Paulo: Unesp/Instituto de Artes. 2005.
- MONTOYA, N. **Médiation et médiateurs culturels: quelques problèmes de définitions dans la construction d'une activité professionnelle**. Lien Social et Politiques, n. 60, autonome, 2008, p. 25-35.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PEIRCE, C. S. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. 337p.
- PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- RAJEWSKY, I. **O termo intermedialidade em ebulição: 25 anos de debate**. Tradução de Ana Luiza Ramazzina Ghirardi. In: FIGUEIREDO, C.,

OLIVEIRA, S. DINIZ, T. A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea. Santa Maria, Ed. UFSM, 2020, p. 55-96.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999

SANTAELLA, L. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2002.

SAUSSURE, F. de. **Curso de Linguística Geral**. Tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes, Isidoro Blikstein. 25.ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

SILVA-FILHO. Nivaldo Rodrigues da. **Dossiê *Terreiro Envergado: o espetacular e o espectador***. Agora-PEP, Campina Grande, 2018.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.



Terreiro Envergado. Fotos de Thercles Silva.



Terreiro Envergado. Fotos de Thercles Silva.



GRACE
PASSÔ

BELO
HORIZONTE (MG)



VAGA CARNE: UM CORPO POLÍTICO EM CENA¹

INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como objetivo trazer a peça teatral *Vaga Carne*² para o debate teórico conceitual em uma perspectiva de estudos sociológicos, políticos, antropológicos e filosóficos. A peça é um solo da atriz, diretora e dramaturga Grace Passô. O trabalho conta ainda com uma equipe de criação formada por Kenia Dias, Nadja Naira, Ricardo Alves Jr., Ricardo Garcia e por mim, que também atuo como produtora do espetáculo.

Grace Passô deu início à escrita de *Vaga Carne* em 2013, quando sua ideia consistia na publicação do texto. Após a realização de duas leituras³ públicas, nasceu o desejo de encenação do espetáculo, que estrou em 2016. O texto da peça também foi publicado em livro⁴ e foi referência para a transcrição do trabalho para o audiovisual, resultando no média-metragem também intitulado *Vaga Carne* (2019), dirigido por Grace Passô em parceria com o cineasta Ricardo Alves Jr.

1 Este trabalho contou com a colaboração da professora doutora Lilian Cristina Bernardo Gomes e do Grupo de Estudos Decoloniais Terra de Quilombos, o qual integro desde o ano de 2020.

2 *Vaga Carne* estrou no dia 31 de março de 2016, no Teatro Paiol, em Curitiba (PR). A peça, ainda em circulação, foi encenada em doze estados brasileiros e em três países, além de apresentações on-line até a data de publicação deste artigo.

3 As leituras ocorreram em 2015 na programação do festival Melanina Acentuada (Salvador-BA) e do Janela de Dramaturgia (Belo Horizonte-MG).

4 Publicado pela Editora Javali, em 2018.

A importância de trazer tal trabalho para o campo do debate teórico se justifica, pois, em alguma medida, o conteúdo dele perpassa a realidade de milhares de mulheres negras brasileiras, consequência do patriarcado e da colonização pela qual passou o Brasil, quando a população negra foi submetida a 350 anos de escravidão. Neste cenário, as mulheres negras foram emblematicamente sujeitadas também a toda forma de machismo, sexismo, misoginia e apagamento de seus corpos.

Após feita a Abolição (1888) e a Proclamação da República (1889), esse modo de hierarquização e de transformação do corpo da mulher em mero objeto de consumo, seja pelas condições de trabalho, seja pela sexualização, não mudou.

As mulheres negras carregam, assim, em seus corpos e em suas subjetividades, todas as formas de apagamento. Nem seria o caso do que nos coloca Franz Fanon no título de seu livro *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Houve, aqui, uma tentativa de branqueá-las para torná-las mais palatáveis aos olhos brancos, criando-se a categoria “mulata”; mais uma vez, como objeto de prazer de sua carne, visto que o termo “mulata” tem sua origem no cruzamento entre o cavalo e a mula – o que desconstrói aquela teoria de que a miscigenação seria algo romantizado e positivo, mas, ao contrário, ela foi o resultado de abusos e das consequências das diversas tentativas de tornar a branquitude uma condição humana ideal.

Lélia Gonzalez, em seu texto “Racismo e Sexismo”, afirma que:

COMO TODO MITO, O DA DEMOCRACIA RACIAL OCULTA ALGO PARA ALÉM DAQUILO QUE MOSTRA. NUMA PRIMEIRA APROXIMAÇÃO, CONSTATAMOS QUE EXERCE SUA VIOLÊNCIA SIMBÓLICA DE MANEIRA ESPECIAL SOBRE A MULHER NEGRA. POIS O OUTRO LADO DO ENDEUSAMENTO CARNAVALESCO OCORRE NO COTIDIANO DESSA MULHER, NO MOMENTO EM QUE ELA SE TRANSFIGURA NA EMPREGADA DOMÉSTICA. É POR AÍ QUE A CULPABILIDADE ENGENDRADA PELO SEU ENDEUSAMENTO SE EXERCE COM FORTES CARGAS DE AGRESSIVIDADE. É POR AÍ, TAMBÉM, QUE SE CONSTATA QUE OS TERMOS MULATA E DOMÉSTICA SÃO ATRIBUIÇÕES DE UM MESMO SUJEITO. A NOMEAÇÃO VAI DEPENDER DA SITUAÇÃO EM QUE SOMOS VISTAS. (GONZALEZ, 1984)

A resistência da população negra no Brasil ocorre desde a chegada dos primeiros navios negreiros. Resistiram de todas as formas nesses séculos de subalternização e hierarquização. Essa resistência atravessa os períodos colonial, imperial e republicano e vem ganhando destaque desde o final da década de 1970, com o surgimento do Movimento Negro

Unificado (MNU), quando ocorreu um salto nas lutas ao denunciar esses apagamentos por meio da busca por conquistas de espaços políticos e culturais e da articulação entre raça e classe.

Ao falarmos de Movimento Negro é necessário considerar suas multiplicidades e complexidades, para além de uma visão única, de um único bloco com pensamentos imutáveis. Tratar os diferentes modos de participação na sociedade como algo hegemônico é reflexo do caráter colonial, racista e autoritário. Apesar disso, nos referimos a Movimento Negro porque “está apontando para aquilo que os diferencia de todos os outros movimentos; ou seja, a sua especificidade. Só que nesse movimento, cuja especificidade é o significativo negro, existem divergências” (GONZALEZ, 1984).

Nilma Lino Gomes define como Movimento Negro

[...] AS MAIS DIVERSAS FORMAS DE ORGANIZAÇÃO E ARTICULAÇÃO DAS NEGRAS E DOS NEGROS POLITICAMENTE POSICIONADOS NA LUTA CONTRA O RACISMO E QUE VISAM À SUPERAÇÃO DESSE PERVERSO FENÔMENO NA SOCIEDADE. PARTICIPAM DESSA DEFINIÇÃO OS GRUPOS POLÍTICOS, ACADÊMICOS, CULTURAIS, RELIGIOSOS E ARTÍSTICOS COM O OBJETIVO EXPLÍCITO DE SUPERAÇÃO DO RACISMO E DA DISCRIMINAÇÃO RACIAL, DE VALORIZAÇÃO E AFIRMAÇÃO DA HISTÓRIA E DA CULTURA NEGRAS NO BRASIL, DE ROMPIMENTO DAS BARREIRAS RACISTAS IMPOSTAS AOS NEGROS E ÀS NEGRAS NA OCUPAÇÃO DOS DIFERENTES ESPAÇOS E LUGARES NA SOCIEDADE. (GOMES, 2017)

Assim como na peça *Vaga Carne*, essas mulheres vêm tomando consciência de seus corpos e das suas potências, num país profundamente marcado pelo racismo e pelo patriarcado. A peça, bem como os demais trabalhos de Grace Passô, tem como marca um olhar artístico, estético, político e social para questões da nossa sociedade. No trabalho em questão, uma voz errante, capaz de penetrar qualquer matéria, invade, pela primeira vez, um corpo de uma mulher negra, que vive a urgência de discurso, à procura de suas identidades e de pertencimento. Assim, *Vaga Carne* é uma jornada da construção da identidade social de uma mulher junto às suas subjetividades. O texto é uma metáfora de uma voz que encontra esse corpo de mulher e do seu processo árduo, cheio de contradições, embates e lutas (inclusive internas) e identificações de construções conscientes de pessoas negras e de outras pessoas também constantemente apagadas da nossa sociedade.

O presente artigo, portanto, pretende estabelecer esse entrelaçamento entre o debate proporcionado pela peça teatral e pelo escopo teórico. Para isso, o artigo se organizará em duas seções. Na primeira, serão apresentados conceitos e contextualizações referentes ao processo de colonização e seus reflexos na sociedade, especialmente no que diz respeito às mulheres negras. Na seção seguinte, as reflexões trazidas anteriormente serão colocadas em diálogo com a peça *Vaga Carne*.

UM CORPO DE MULHER NEGRA QUE NÃO SE VÊ E NÃO É VISTO

Lá fora existe um bicho feroz, coisa de manter flechas e armas nas mãos!

Sabem que nome tem esse bicho?

Sabem como se denomina esse bicho?

Sabem que nome tem?

O olhar dos outros.

(Grace Passô, Vaga Carne)

O Brasil é um país profundamente marcado por desigualdades que vão além do caráter social e que se apresentam em diferentes camadas da sociedade. Essas desigualdades se tornam maiores na medida em que processos discriminatórios contribuem para que grupos historicamente excluídos continuem sem acesso a oportunidades e têm suas vozes silenciadas por aqueles que detêm os domínios de poderes, consequências ainda presentes da colonização.

Com a chegada dos europeus no continente sul-americano, pôde-se perceber o que Enrique Dussel denominou de “ego conquiro” (DUSSEL, 1993). Por considerarem-se detentores do espírito do desenvolvimento, apoderaram-se de um direito absoluto da negação de todas as culturas e povos não europeus, já que esses eram vistos como primitivos e inferiores e, portanto, necessitavam serem salvos por meio da modernização e da projeção do que seria o evoluído.

O que muitas vezes é narrado como um “encontro entre dois mundos”, Dussel denomina como “um choque devastador, genocida e destruidor”, visto que nenhum encontro pode ocorrer quando há desprezo de uma cultura por outra, quando o mundo do outro é excluído. A partir desse ego conquistador e colonizador, os europeus, que sempre se consideraram o centro do mundo, percebiam as outras culturas como periferia. Os habitantes de outras terras não apareceram para eles como “outros”, mas foram, assim, “en-cobertos” como “si-mesmos”.

Com base na necessidade de ações para modernização desses povos, os colonizadores foram oprimindo crenças, rostos, sujeitos e excluindo as chamadas nações periféricas. Para tanto, tornou-se o inocente (o Outro) “causa culpável de sua própria vitimação” e concedendo ao europeu, sujeito moderno, a inocência, visto que esse seria um custo necessário da modernização. Foi ocultado, portanto, todo um processo de dominação violenta. Todo sofrimento produzido no Outro fica justificado na medida em que se salvaram muitos inocentes vítimas das barbáries dessas outras culturas. Seria esse, então, um movimento de sacrifício emancipador (DUSSEL, 1993).

Reflexos desses processos de colonização podem ser percebidos também ao ler *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2020), quando Franz Fanon trata dos sentimentos de inferioridade e, muitas vezes, até de inexistência das pessoas negras perante às brancas.

ENTÃO, NOS COUBE ENFRENTAR O OLHAR BRANCO. UM PESO FORA DO COMUM PASSOU A NOS OPRIMIR. O MUNDO REAL DISPUTAVA O NOSSO ESPAÇO. NO MUNDO REAL, O HOMEM DE COR ENCONTRA DIFICULDADES NA ELABORAÇÃO DO SEU ESQUEMA CORPORAL. O CONHECIMENTO DO CORPO É UMA ATIVIDADE PURAMENTE NEGACIONAL. É UM CONHECIMENTO EM TERCEIRA PESSOA. AO REDOR DO CORPO REINA UMA ATMOSFERA DE CLARA INCERTEZA. (FANON, 2020)

Para Fanon (2020), uma das consequências do colonialismo está no fato de as pessoas negras terem duas dimensões de comportamento distintas, uma com seu semelhante e outra com o branco. Pessoas negras tiveram suas culturas massacradas inferiorizadas por outra cultura dita mais civilizadora. Isso gerou um desejo de aproximação do mundo branco dominador, seja pela linguagem, pelo trato social ou pelas vestimentas, como forma de buscar uma sensação de igualdade. Esse desejo nasce a partir do momento que culturas são colonizadas. Aquele que não teve contato com o branco, por conseguinte, não se sente inferior.

começo a sofrer por não ser um branco na medida que o homem branco me impõe uma discriminação, faz de mim um colonizado, extorque de mim todo valor, toda a originalidade, diz que eu parasito o mundo, que preciso o quanto antes acertar o passo com o mundo branco. (...) Então tentarei basicamente me tornar branco, isto é, obrigarei o branco a reconhecer a minha humanidade. (FANON, 2020)

Os grupos humanos, segundo Waldemir Rosa (2011), tendem a se organizar em sistemas classificatórios a fim de construir uma hierarquização como meio de se relacionarem a partir de categorias sociais. Essas classificações tornam-se um problema quando produzem vantagens a determinados grupos, ao restringirem as possibilidades e as potencialidades de outros. Poderes econômicos e políticos, assim, reverberam também em outros espaços, como o acadêmico, e contribuem para o fortalecimento do senso comum do conhecimento em relação, inclusive, à própria história da formação da sociedade brasileira.

Há um pensamento e uma prática político-social que exclui a população negra de toda a sua construção como nação. O racismo articula um conjunto de práticas que suscita numa condição de invisibilidade dos negros e de suas representações, inferiorizados na hierarquia social.

Quando falamos da mulher negra, há um duplo fenômeno: racismo e sexismo, e essa articulação incide de forma violenta.

Mas é justamente aquela negra anônima, habitante da periferia, nas baixadas da vida, quem sofre mais tragicamente os efeitos da terrível culpabilidade branca. Exatamente porque é ela que sobrevive na base da prestação de serviços, segurando a barra familiar praticamente sozinha. (GONZALEZ, 1984)

No artigo “Nos caminhos de Iansã: Cartografando a subjetividade de mulheres em situação de violência de gênero” (2005), de Silvia Regina Ramão, Stela Nazareth Meneghel e Carmen Oliveira, podemos perceber como o Brasil é marcado por um sistema predominantemente patriarcal, em que, por séculos, o mundo público era privilégio dos homens, enquanto, às mulheres, era reservado o mundo privado, evidenciando a ideia de que gênero é um modo de significar as relações de poder.

As violências de gênero são agravadas quando a mulher é uma mulher negra, visto que o racismo carrega consigo outras violências adicionais (CARNEIRO apud RAMÃO, MENEGHEL, OLIVEIRA, 2005).

As violências sofridas pelas mulheres, em especial pelas mulheres negras, provocam efeitos que silenciam e reproduzem estereótipos, forjando essa população como uma camada homogênea da sociedade, muitas vezes incapaz de questionar, já que não é vista como sujeitos sociais e pessoas de direito, ampliando o distanciamento social e a incapacidade de falarem por si mesmas.

O SENTIMENTO DE IMPOTÊNCIA FRENTE À VIDA, A INCAPACIDADE PARA MUDAR O DESTINO, A QUEIXA E A EXPECTATIVA COLOCADA NO ASSISTENCIALISMO COMO FORMA DE RESOLUÇÃO DOS PROBLEMAS SÃO DECORRÊNCIA DOS PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO QUE PARALISAM, HOMOGENEÍZAM, CONGELAM OS PROCESSOS DE PRODUÇÃO DO DESEJO. (RAMÃO, MENEGHEL, OLIVEIRA, 2005)

A MULHER DA VOZ, A VOZ DESSA MULHER NEGRA QUEM: UMA VOZ ONDE: UM CORPO DE MULHER NEGRA

Vaga Carne tem início com o surgimento de uma voz quase imperceptível e que, aos poucos, toma o ambiente na mesma medida em que o breu toma o espaço. O público, então, se percebe tomado por aquela voz, que não se sabe de onde vem, e esse momento tem a duração de cerca de oito minutos, quando ocorre uma espécie de pacto coletivo de escuta (PASSÔ, 2021). Após esse período, surge na contraluz um corpo inerte diante do mundo, sem saber como se mover na sociedade, atravessado por uma voz vibrante e em movimento, capaz de invadir qualquer matéria. Num primeiro momento, não sabemos de quem é aquele corpo humano. No palco, podemos perceber apenas uma silhueta dissonante daquilo que está sendo dito.

À medida que a voz percorre o corpo, ela o descreve por dentro – coração, pulmão, osso. Enquanto isso ocorre, a luz também vai revelando um pouco mais daquela carne, que podemos, então, notar ser de uma mulher, até o momento em que a voz chega nos seus olhos e se depara, também, com outros olhares. A partir daí, a voz assume palavras de julgamentos,

tomada por um sentimento de prazer, ao apontar o dedo para aqueles outros corpos presentes no espaço. “Você é pouco. Você é quase nada. Muito. Pouco. Quase nada. Eu não dormiria com você. Você, eu não te quero. Você, eu te amo” (PASSÔ, 2018). É iniciado, então, um processo de questionamento daquele corpo como sujeito social.

JÁ NEM SEI MAIS COMO É O CORPO DESTA MULHER POR FORA. QUEM É ELA? FAZ O QUE? ESTÁ AQUI, AGORA, POR QUÊ? SUA COLUNA PARECE EXAUSTA, DÁ PRA PERCEBER DAÍ? ELA FUMA? ELA SEMPRE FOI MULHER? DE QUE COR ELA É? POR EXEMPLO... ENTREI UM DIA NUMA CAIXA DE SOM QUE DIZIA QUE ESSE PAÍS É JUSTO, ELA CONCORDA? ELA CHUPA SORVETES? SERÁ QUE ELA JÁ USOU OS CREMES BUTFY? ELA TEM CACHORRO? ALGUÉM A AMA? SERÁ QUE ELA NÃO QUER BEBER UM CAFÉ QUENTINHO AGORA? VOCÊS SE IDENTIFICAM COM ELA? (PASSÔ, 2018)

Tem início, a partir de então, uma saga de construção individual e social. A voz convoca a mulher a falar e a fazer seu próprio discurso. Diante do silêncio, o público é incitado a invadir aquela carne com palavras, a fim de ocupar aquele espaço de silenciamentos. “Esta mulher aqui é só um microfone, coitada, ela não tem nada a dizer! Gritem palavras, eu boto aqui dentro!” (PASSÔ, 2018). Sobre esse momento, Soraya Martins Patrocínio, declara em sua tese “Dramaturgias contemporâneas negras: um estudo sobre as várias possibilidades de pensar-ser-estar em cena” (2021):

TALVEZ ELA (A VOZ) TENHA SE ESQUECIDO, FINGINDO ENGANO, DE QUE FALAR POR ALGUÉM É UMA OPERAÇÃO DE INVISIBILIDADE UTILIZADA COMO FORMA DE MANUTENÇÃO DE PODER E NÃO DE COMPARTILHAMENTO DO MESMO. É NESSE PONTO QUE, DEPOIS DE PEDIR PARA O PÚBLICO GRITAR PALAVRAS PARA COMPOR O CORPO DA MULHER, A VOZ ENTENDE QUE ESSA NÃO TEM NADA A DIZER. E NÃO TER NADA A DIZER, AQUI, REPRESENTA UMA ESCOLHA QUE DIZ DA CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO (...) PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA SUBJETIVIDADE RADICAL. AS NEGRAS E OS NEGROS, DEVIDO AOS SILENCIAMENTOS PROMULGADOS, SEMPRE FORAM ÁVIDOS PELAS PALAVRAS. (...) AQUI, É COMO SE A ATRIZ ADVERTISSE O PÚBLICO SOBRE A IMPORTÂNCIA E A NECESSIDADE DE ENTRAR NO JOGO QUE O TEATRO ESTÁ OFERECENDO: O EXERCÍCIO DE IMAGINAR SENDO CONVERTIDO EM EXPERIÊNCIA SIMBÓLICA E CONCRETA, POIS TER UMA ATITUDE DIANTE DAS ESTRUTURAS RACISTAS QUE BENEFICIAM, DIRETA OU INDIRETAMENTE, AS PESSOAS BRANCAS NAS SUAS INDIVIDUALIDADES, É TÃO IMPORTANTE E REPARADOR QUANTO TER UMA ESCUTA ATIVA DIANTE DAS FALAS DOS DITOS NÃO PERTENCENTES. (PATROCÍNIO, 2021)

Esse processo traz um sentimento de esgotamento, quando a voz anuncia o desejo de deixar aquele corpo: “Dá trabalho demais de mover carne, eu vou me cansar, é exaustivo” (PASSÔ, 2018). A partir deste momento, a voz afirma a recusa em fazer parte daquele sistema de ilusão, assim como descreve novamente Patrocínio:

A recusa da voz em fazer parte de um sistema ilusório, ou seja, de uma ficção útil construída em torno da pessoa negra, que gera um vínculo social de sujeição e um corpo de extração, como coloca Mbembe (2018), inteiramente exposto à vontade de um senhor e do qual se esforça para obter o máximo de rendimento ou decidir que vai morrer, mostra que a negra e o negro não existem enquanto tal. São constantemente produzidos. Logo, pode-se desconstruir, no sentido de implodir, esse sistema de ilusão e distopia e construir de novo através de outras referências e organizações. Tal ato representa a possibilidade de performar outras formas de vida, outras existências e subjetividades, pois recusar é responder à necropolítica. (MBEMBE, 2018), (PATROCÍNIO, 2021)

No decorrer dessa narrativa, voz e carne vão se tornando indissociáveis. Ao se deparar com o fato de que aquele corpo carrega um feto, a voz evoca reação daquela mulher e anuncia o desejo de permanecer ali e se tornar parte daquele corpo, assumindo as responsabilidades como mulher em relação àquela criança e trazendo reflexões sobre o estar e o se posicionar nesse mundo. E a voz tem, pela primeira vez, o contato com o suposto sentimento de justiça naquele corpo de mulher negra. Esse sentimento logo dá lugar a uma busca pela própria justiça naquele espaço, em meio a outros corpos ali presentes e não a encontra, provocando a reflexão do que é ser um corpo de mulher negra em uma sociedade excludente e construída a partir da violência racista e sexista.

Voz e corpo, agora indissociáveis, decidem ir embora daquele lugar. Com um objeto, ela perfura seu corpo, que começa a sangrar. A voz toma, então, consciência da identidade daquele corpo, em meio ao acender e apagar das luzes. Aquele corpo pertence a uma mulher. A uma mulher negra. E que tem coisas a dizer. A luz se apaga novamente e a cena é tomada pelo breu e pelo silêncio.

As palavras que não foram ditas provocam o público para uma reflexão acerca da estrutura de silenciamentos e apagamentos da nossa sociedade, em especial das mulheres negras.

Utilizando-se de recursos construídos a partir de pausas e silêncios e de espaços vazios, Grace Passô constrói com o público um espaço de encontro daquele corpo com outros corpos e possibilidade de escuta e, portanto, de diálogos entre diferentes para a produção de novos modos de se relacionar.

CONCLUSÃO

Nada é oco por aqui.

Não, não oco.

(Grace Passô, Vaga Carne)

Em *Vaga Carne*, Grace Passô, durante cinquenta minutos, constrói possibilidades de encontrar modos de relacionar. Cria, a partir do jogo da cena, um espaço de negociação entre quem fala e quem escuta.

Grada Kilomba (2019) afirma que “no racismo, corpos negros são construídos como corpos impróprios, como corpos que estão ‘fora do lugar’ e, por essa razão, corpos que não podem pertencer” (KILOMBA, 2019). Esse sistema opressor cala. Mas, também, onde há opressão haverá resistência.

Nossa história é marcada por uma colonização que se manifesta nos espaços políticos, pedagógicos, econômicos, pelo domínio dos corpos pelo machismo, pelo racismo, pela dominação do outro, de seus modos de viver (DUSSEL, 1993).

O reconhecimento do racismo/sexismo e da diversidade epistêmica é um caminho potente para a decolonização e para a existência de outros olhares na construção de uma sociedade mais justa, em que muitos podem decidir por muitos (GROSFOGUEL, 2016).

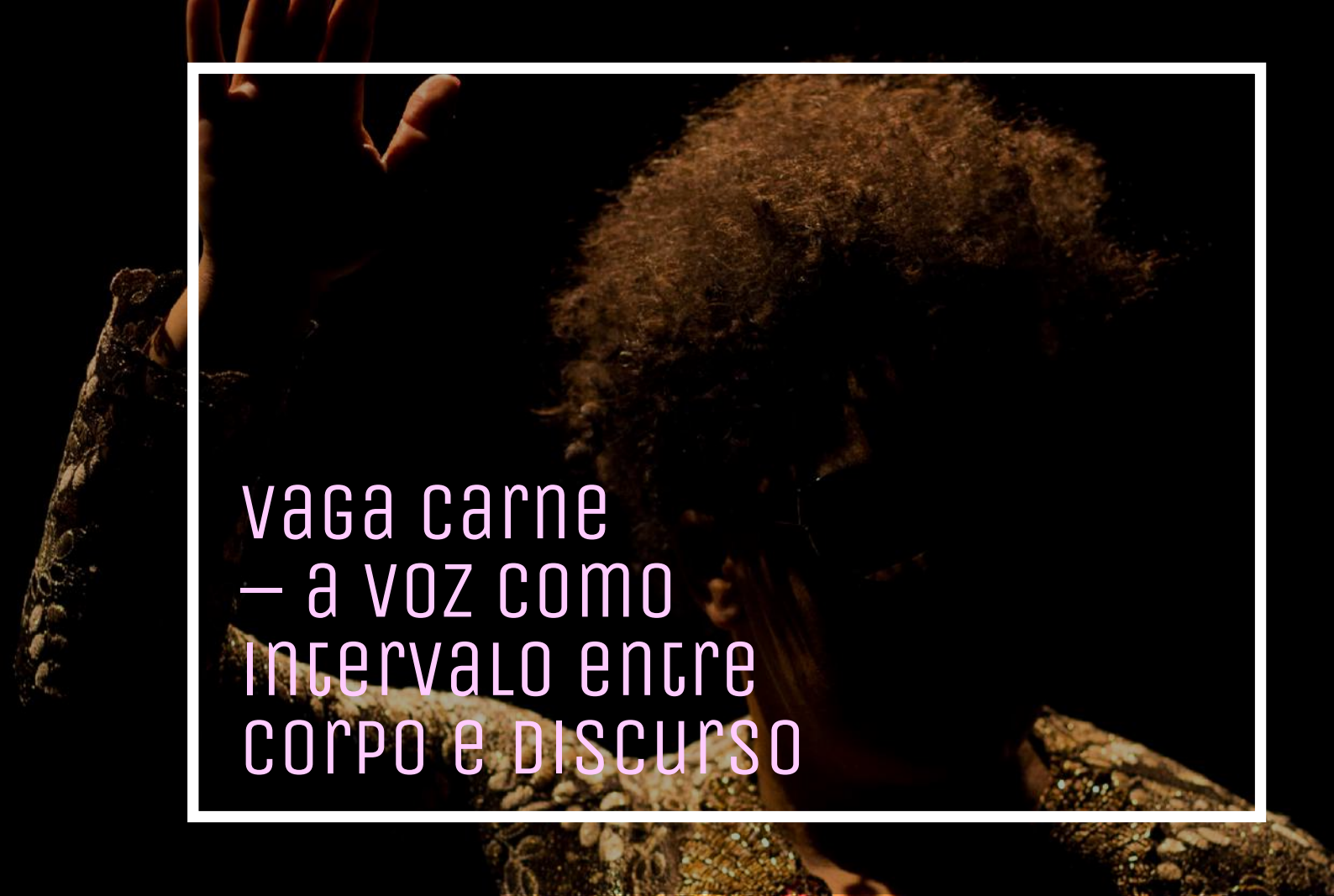
Homi Bhabha (1998) afirma que os conceitos de cultura homogênea estão em processo de redefinição. E isso não acontece por meio de uma passagem suave de transição, mas por meio de um deslocamento. Sendo assim, é necessário pensar o que se quer reinaugurar.

É necessário, por parte da população branca, uma reparação a partir do abandono de privilégios, da mudança de estruturas, de espaços e posições, das relações subjetivas. Por parte da população negra, “é necessário desobedecer a ausência para viver na existência” (KILOMBA, 2019).

A peça de Grace Passô pode ser vista como um espaço de reconstrução e de reconexão da mulher negra com sua própria identidade, de seu corpo como sujeito social, para além dos estereótipos impostos por uma sociedade colonizadora. É necessário pensar na distância entre o “falar” e o “agir”. Entre a ideia de discurso e a ideia de ação (PASSÔ, 2021). Nesse contexto, Passô, em sua obra, traz consigo uma reflexão acerca da disputa de narrativas, que nos evoca para a incontestável necessidade de deslocamento de poderes como caminho para o achado da justiça.

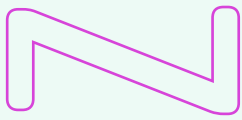
Referências

- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- DUSSEL, Enrique. *1492: O encobrimento do outro (A origem do “mito da Modernidade”)*. Petrópolis: Editora Vozes, 1993.
- FANON, Franz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- GOMES, Nilma Lino. *O Movimento Negro Educador. Saberes construídos nas lutas por emancipação*. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.
- GONZALEZ, Lélia. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero Limitada, 1982.
- GONZALEZ, Lélia. “Racismo e sexismo.” *In: Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, 1984.
- GROSGOUEL, Ramón. “A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI.” *In: Revista Sociedade e Estado – Volume 31, Número 1*. 2016.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- PASSÔ, Grace. *Vaga Carne*. Belo Horizonte: Javali, 2018.
- PATROCÍNIO, Soraya Martins. “Dramaturgias contemporâneas negras: um estudo sobre as várias possibilidades de pensar-ser-estar em cena.” Tese (Doutorado em Letras, Literatura de língua portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.
- RAMÃO, Sílvia Regina; MENEGHEL, Stela Nazareth; OLIVEIRA, Carmen. “Nos caminhos de Iansã: cartografando a subjetividade de mulheres em situação de violência de gênero.” *In: Psicologia e Sociedade*, 2005.
- ROSA, Waldemir. “Sexo e cor/raça como categorias de controle social: Uma abordagem sobre desigualdades socioeconômicas a partir dos dados do Retrato das Desigualdades de Gênero e Raça” – terceira edição. *In: BONETTI, Alinne; ABREU Maria Aparecida (Org.). Faces da desigualdade de gênero e raça no Brasil*. Brasília: IPEA, 2011. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/livros/livros/livro_facedadesigualdade.pdf. Acesso em: 22 set. 2021.



vaga carne – a voz como intervalo entre corpo e discurso

Enquanto o público se acomoda nas cadeiras da plateia, surge uma voz, quase que inaudível, ainda sob o burburinho do público. Aos poucos, o público percebe que a voz, entre as suas próprias vozes, sai das caixas de som do teatro. O trecho do texto que é dito neste início – muito baixo para ouvidos ainda desatentos – é repetido uma outra vez, para que então todos possam ouvir. Poucos segundos depois, cai a luz da plateia e, então, completamente no escuro, ouvimos a voz afirmar sua própria existência “*sou uma voz, apenas isso*”. Enquanto a voz calmamente desfia lembranças de suas experiências passadas, de quando esteve em outras espécies de matéria, sólidas, líquidas, gasosas, vivas ou mortas (pato, café, cremes, mostarda, estalactites...), surgem alguns objetos na cena, rapidamente iluminados. Primeiro um refletor, depois uma cadeira vazia na plateia, em seguida o bumbo de uma bateria, e por último o corpo de uma mulher negra – a atriz – que vomita, sendo essa a sua primeira ação em cena.



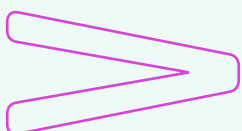
Tais aparições, de duração aproximadamente de 3 segundos cada, sugerem uma espécie de reconhecimento do espaço, e para tanto, de acordo com a ordem de aparição destes objetos é preciso dizer que a relação espacial entre plateia e área cênica é dada em formato de semiarena, a plateia está dividida em 3 setores, frontal, lateral esquerda e lateral direita. Dito isso, esclareço que descreverei a cena a partir do ponto de vista da plateia central, visão frontal, onde eu, operadora de luz, costumo ficar.

O corpo da mulher faz parte da realidade da sala tanto quanto os objetos recém-iluminados, porém, ao contrário dos objetos, ela está em ação, faz movimentos espasmódicos e vomita algo líquido. Esta ação quase não é vista, o corpo está sob uma contraluz baixíssima e logo se apaga, ficando palco e plateia novamente no completo breu.

Os objetos aparecem e desaparecem da cena, com intervalos de completa escuridão. Essa dinâmica reafirma a errância confessa da voz. Uma voz que habita provisoriamente matérias em condições e fluxos diversos. Ao descrever sua experiência em uma torneira que gotejava, percebemos que não se trata de uma invasão, digamos, somente investigativa, e sim de que efetua determinadas ações nas matérias que invade.

A descrição dessas matérias, desses objetos invadidos pela voz, propõe ainda uma espécie de deslocamento funcional: estátua, remédio, pato, mostarda, cavalo, café e, ainda, o corpo da mulher, ganham dimensões subjetivas. A narrativa está sob a perspectiva de quem está no interior deles, das matérias. Nota-se uma reapresentação desses objetos que os liberta de suas funções usuais. Ou ainda, ganham autonomia tal qual descrita por Tadeuz Kantor, quando se refere ao Happening e suas contribuições para o teatro, no ensaio “Teatro Impossível”, publicado na coletânea de ensaios do encenador,

O teatro da morte: instalando-se na “realidade pronta”,
o happening apropria-se de uma matéria gratuita,
específica, de objetos e ações “prontos”, “não estéticos”
(os componentes mais simples da “matéria da vida”); ele
os “precipita” de seu meio convencional e priva-os de sua
utilidade e de suas funções práticas, isola-os, deixa-os
viver uma vida independente, desenvolver-se sem objetivos
precisos. (2008, p. 192)



A cada objeto iluminado instaura-se uma nova potência corpórea dessa voz, exigindo do espectador modos diferenciados de percepção – que variam entre ver e ouvir – durante a tentativa de “ver a voz”. Dirigindo-se mais diretamente aos ouvintes e ainda no escuro, a voz segue: *“Sei também que vocês têm dificuldades de entender o que não é vocês mesmos, mas vou tentar explicar: Sou uma voz, apenas isso. Também não tenho começo, nem fim, nem começo. Também não tenho vida, porque eu não tenho fim. Se eu não tenho fim, eu não tenho vida”*.

A VOZ NO CORPO DA ATRIZ

“Eu penetro a matéria, saio dela, eu proclamo matéria, eu sou livre, eu posso. Posso encerrar tudo isso aqui e partir. Partir pra outra cerimônia eu posso. Em outro lugar. Posso. Posso entrar na fonte de energia, por que não? Eu posso, eu posso... Posso entrar, inclusive... Dentro desta paisagem.” É durante o último trecho que a atriz, ainda no escuro, assume a voz que antes ouvíamos saída de uma caixa de som. Mais exatamente na repetição acentuada pela atriz: *“eu posso, eu posso, eu posso”*. Essa passagem de um emissor a outro é feita de maneira cuidadosa e segura, como um duplo de atletas em corrida de revezamento de bastão, temos consciência da mudança do condutor, porque seguimos o bastão, que aqui, é a voz. A transferência dessa condução é sentida pela escuta. Fica evidente a diferença entre a voz emitida por caixas de som (planejadamente distribuídas no espaço) e a voz emitida acusticamente no espaço – aqui vale lembrar que trata-se da mesma voz, da atriz Grace Passô. A diferença está na emissão da voz, antes amplificada e agora acústica. Isso expõe a relação espaço/temporal da nossa escuta. A partir de agora, público e voz compartilham a mesma temporalidade, estão ambos ao vivo.

Durante a temporada, diversas vezes pude perceber, nesse momento, os corpos se ajeitando nas cadeiras da plateia. No momento em que a emissão da voz se desloca, a escuta também se mobiliza. Roland Barthes, no ensaio “A escuta” (1990), diz ser “necessário repetir que a escuta fala”. Ao analisar espaços de escuta, de sociedades mais antigas (confissões ao padre) às mais modernas (divã do psicanalista), Barthes aponta a necessidade de mobilidade da escuta:

“AS SOCIEDADES TRADICIONAIS CONHECIAM DOIS ESPAÇOS DE ESCUTA, AMBOS ALIENADOS: a escuta arrogante DO SUPERIOR, a escuta SERVIL DO SUBORDINADO (OU DE SEUS SUBSTITUTOS): ESTE PARADIGMA É HOJE CONTESTADO, BEM VERDADE QUE DE UMA MANEIRA GROSSEIRA E, TALVEZ, INADEQUADA: ACREDITA-SE QUE, PARA LIBERAR A ESCUTA, BASTA QUE O INDIVÍDUO COME A PALAVRA, ELE MESMO – QUANDO, NA VERDADE, UMA ESCUTA LIVRE É ESSENCIALMENTE AQUELA QUE CIRCUA, QUE PERMUTA, QUE DESAGREGA, POR SUA MOBILIDADE, A MALHA ESTABELECIDADA QUE ERA IMPOSTADA A PALAVRA: JÁ NÃO É POSSÍVEL IMAGINAR-SE EM UMA SOCIEDADE LIVRE, ACEITANDO DE ANTEMÃO NELA PRESERVAR OS ANTIGOS ESPAÇOS DE ESCUTA: DO CRENTE, DO DISCÍPULO, DO PACIENTE.” (1999, P. 228).

Para mim, é esse estado de livre mobilidade da escuta de que Barthes fala, que em *Vaga Carne*, nos é solicitado. Do início da escuta da voz à aparição da atriz, nossa escuta passeia, ainda que por algum desajuste, por três formas apontadas por Barthes: uma primeira que é a fisiológica, essa em que estamos sempre ouvindo alguma coisa, uma vez que os ouvidos não se desligam nunca. Uma segunda escuta que já começa a decodificar os significados daquilo que se ouve. E ainda uma terceira escuta que identifica quem está falando ou o que está emitindo o som.

A voz está numa instância de intervalo entre o corpo e o discurso. E sob essa perspectiva de enunciação, a voz está sempre posta em diálogo, para um ouvinte, e este por sua vez opera também no limite de significações do enunciado e das significações da própria enunciação. O estado de escuta requer, um tipo de deslocamento em direção ao outro absolutamente concentrado em si mesmo. A esse respeito, P. Zumthor diz: “escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Essa voz, dirigindo-se a mim, exige de mim uma atenção que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta. Essas palavras não definiriam igualmente bem o fato poético?” (2007, p. 84).

Sobre o último trecho citado do texto da peça, gostaria de acentuar que no exato momento em que a atriz diz *“dentro dessa paisagem”*, seu corpo volta a ser iluminado, começamos a vê-lo de novo, ainda sob contra luz baixíssima (agora dada pelo refletor que antes foi um dos objetos iluminados). Porém, agora, em relação a sua primeira aparição, a atriz está no extremo oposto do palco. Ainda não podemos ver seu rosto, pois não existe nenhuma luz de frente, mas, dessa vez, ao menos, a luz se fixa no objeto/mulher e a imagem se mantém.

Pronto, a voz já pode ser “vista”, torna-se corpórea tanto quanto audível. Está ali, no corpo de uma mulher, uma mulher negra. E mesmo que esteja de passagem por essa matéria – pois é errante –, o fato é que a partir de agora lidaremos com a voz emitida por este corpo, o corpo da atriz. Um corpo lócus onde ela, a voz, irá morar e demorar, como Patrick Pessoa observa na sua crítica ao espetáculo publicada no site Questão de Crítica (2016): “A voz não faz turismo. Onde mora, demora. Mesmo que por um segundo, um segundo só do tempo do relógio. Onde mora, demora. Onde dura, mistura. E passa a ser minha. E eu dela. Máquina de aumentar eus. De explodi-los. Multiplicá-los. Recompô-los. Multiplicá-los. Até não caberem mais no corpinho que lhes dá suporte”.

Ficamos no escuro, exatamente por 5 minutos e 26 segundos até a primeira aparição da mulher, quando ela vomita. Esse tempo só pode ser medido com precisão por se tratar de uma voz gravada, é claro, tempo suficiente para que nos tornemos íntimos, arriscaria dizer, hipnotizados por essa voz. A ausência da luz e, portanto, de imagens, concentra nossos sentidos na escuta, todo o nosso corpo é ouvinte em silêncio ativo, mas isso não impede a construção imaginária de um corpo, pelo espectador. É comum a tendência que temos em imaginar um corpo a partir da voz, porém, em *Vaga Carne*, a voz que ali escutamos reivindica infinita liberdade da forma, na medida em que diversifica suas matérias invadidas. “*Eu penetro a matéria, saio dela, eu proclamo matéria, eu sou livre, eu posso*”.

Já habitante do corpo que podemos ver, o corpo da mulher negra, a voz esforça-se para manter uma dimensão autônoma, livre, criando um campo ainda mais complexo de articulação entre corpo e discurso, entre voz e linguagem. O corpo da atriz em *Vaga Carne* emite a fala sem reivindicar para si a autoria, ao contrário, o espectador, de antemão, vê um corpo ventríloquo, locutor da voz que não lhe pertence, da voz que lhe invadiu, um corpo porta-voz. A partir daí acompanharemos a trajetória da personagem (uma *Voz*) percorrendo esse espaço (o corpo de uma mulher negra).

O corpo agora é o lugar, o espaço invadido por uma voz que se diz voraz pelas matérias, mas que não conhece ainda que matéria que ela mesma invadiu. A medida que a voz invasora perscruta, investiga esse corpo por dentro, vai descrevendo sua experiência, vai revelando ao público aquilo que ele não pode ver, o que não é visível. “*Nada é oco por aqui. Não, não é oco. Tudo tão deslizante, como os cremes. Escuro, tudo escuro. Escuro. Se virássemos esse corpo ao avesso, vocês entenderiam: aqui é um lugar escuro, escuro. E tudo isto que está aqui dentro: isto, isto, isto, isto aqui também, isto (surpreende-se) boa noite coração!, então é você, seu danadinho.*”

A voz refere-se ao escuro de dentro do corpo. Escuro, quem sabe, semelhante àquele no qual a plateia estava minutos antes. Um escuro repleto de matérias, em que nada é oco. Esta personagem que seguimos está agora mediada pelo corpo da atriz, que permanece inerte, sem movimentos enquanto fala. A implicação física e mental da performance da fala, está agora, posta em cena como uma espécie de veículo da personagem voz. O corpo falante provoca no público uma concentração extra da escuta, fazendo articular texto e ato de fala, discurso e corpo. Em *Vaga Carne*, o acesso do espectador ao texto, passa invariavelmente pelo confronto corpo e fala ali presentes. O texto não nos transporta para outro espaço, externo, no qual o corpo está inserido. O espaço ficcional proposto é o próprio corpo da atriz.

Doze anos após a publicação do livro *Teatro Pós-Dramático*, Hans-Thiers Lehmann, escreve um artigo, no qual faz um balanço do alcance e das leituras que o termo “pós-dramático”, cunhado por ele, teve. Lehmann tenta dissipar certos preconceitos, inclusive, a respeito da importância da palavra, destacando como tendência o que propôs chamar de *teatro de ato-de-fala*.

“A ênfase renovada na narrativa é combinada ao interesse renovado pelo texto em mais uma direção. Alguns dos momentos mais impressionantes do teatro contemporâneo destacam metaforicamente (e, às vezes, de verdade) o ator ou performer nu e parecem ser impulsionados pelo desejo de fazer-nos conscientes da maravilha, por assim dizer, do puro ato de falar, do confronto físico e mental dos espectadores com o corpo falante em sua simplicidade mais básica (que, de fato, constitui uma complexidade de ordem mais elevada)” (2013, p. 869)

A voz não só descreve o que vê dentro do corpo para o espectador, como também descreve o espectador para o corpo, tornando-se o meio e o limite de alteridade entre o público e a obra. “*Estão ouvindo? Você ouve, coração? Pulmão? Sangue? Osso? Lá fora existe um bicho feroz, coisa de manter flechas e armas nas mãos! Sabem que nome tem esse bicho? Sabem como se denomina esse bicho? Sabem que nome tem? O olhar dos outros.*”

Este trecho do espetáculo, é para mim, um dos momentos mais perturbadores, sinto-me como se me vissem, é como se a voz não só estivesse falando para mim, mas de mim. Como se estivesse, ela, falando de quem a olha. E mais, ela descreve-me como um bicho feroz que carrega flechas e armas na mão, ora, quem carrega flechas e armas quer acertar um alvo, mira.

Portanto, consciente da existência de quem a olha, a voz continua ainda mais direta para a plateia: *“Peço que me escutem para que vocês tenham consciência de si mesmos, é tudo escuro dentro de ti, ti, ti e ti e ti”*. É da sua perspectiva que também nos dá a ver e também nos olha, revelando, ainda o que há em comum entre o corpo do espectador, meu corpo, e o corpo que ela habita, o corpo da atriz.

E assim a voz segue anunciando as descobertas daquele corpo, criando dimensões e formas particulares para o que vê. Olho é *“coisa de lamber”*; sangue é *“tempestade que freneticamente move, move, tudo move”*, e braço transforma-se em *“vela gigantesca de uma embarcação”*. E é aqui que aparecem os primeiros movimentos deste corpo, antes catatônico. Levanta o braço lentamente, começamos a ver um pouco melhor graças a entrada de uma luz lateral suave que acompanha o levantar do braço e dá volume ao corpo da atriz. Ainda não vemos o seu rosto. E é na convergência entre texto e movimento que surge a pista quanto à resistência deste corpo. Não é sem esforço que a voz ergue o braço. Parece que a voz resiste ao invasor: *“Nunca precisei fazer tanto esforço. É como uma embarcação, estou erguendo uma vela gigantesca, é como mover um barco, como se estivesse numa tempestade e é meu som que move o leme”*. Com o braço erguido, a atriz movimentava rapidamente a cabeça, a luz ainda é baixa, vemos uma espécie de vulto do corpo. Movimenta freneticamente seus cabelos na contraluz, enquanto a voz pergunta: *“Ela está balançando a cabeça? Estou tentando daqui, essa mulher está balançando a cabeça?”*. A voz pergunta para a plateia. De dentro, parece não saber o que está acontecendo com o corpo.

A cabeça para e imediatamente a luz se modifica. Agora seus olhos estão iluminados por uma luz frontal e cuidadosamente recortada entre a boca e a testa, vemos somente os olhos, eles se movem como quem quer ver todas as partes do espaço, observa o que há fora do corpo. A luz recortada nos olhos reforça a ideia de que a voz se encontra por trás dos olhos da atriz, ela vê a plateia e o espaço cênico pelos seus olhos, o corpo da atriz parece funcionar como uma espécie de máscara para a voz, a personagem. Se antes, a voz disse ao corpo que fora dele havia o olhar dos outros, agora ela os olha, encara esses bichos ferozes e com certo desprezo diz: *“Olá, bichos ferozes! Se virássemos o corpo desta mulher ao avesso, a pele desta mulher que vocês estão vendo, ela é que entenderia seu escuro de dentro, não vocês que ficam espiando, seus coitadinhos”*.

Pouco tempo depois a voz perde-se no corpo e assume um novo tom, parece nervosa ou com medo. A rubrica indica de que ela está perdida. Penso que talvez as flechas dos bichos ferozes tenham acertado ali, algum alvo. ***(Perdida)*** (...) *Existem imagens, são imagens, mas parecem de carne e osso.*

Estão aqui dentro... Onde?” A respiração da atriz vai ficando pesada enquanto a voz vai ganhando velocidade, as palavras começam a sair com intervalos mais curtos entre elas. A voz se perde dentro do corpo, não se fixa, não reconhece os espaços que percorre, numa errância veloz em diversas direções. O modo frenético da fala exaltada, confessa sua própria deriva: *“Agora já não sei onde estou...”* e ainda sua dificuldade em lidar com, por exemplo, o oxigênio que entra no corpo *“o ar aqui caminha com intenção, vocês, vou dizer, em vocês até o ar trabalha!”*.

Voz, enquanto fenômeno físico, é ar de dentro do corpo para fora, passando pelo aparelho fonador. O ar que entra é o mesmo para todos os corpos (oxigênio), no entanto o ar que sai, ou melhor, a voz, vai depender de cada corpo, de sua estrutura muscular vocal, é único. Ar é matéria invisível, enquanto voz é identidade invisível. **E aqui é preciso ressaltar que em *Vaga Carne*, o corpo não está invadido por ar, e sim por voz.**

Durante esse curto e intenso percurso às cegas da voz nessa matéria corpo, *“Quem é você, mulher? O pato, a mostarda, estalactites, a hélice do avião, eu entendi imediatamente quando entrei, mas você...”*, a luz aumenta lentamente, em intensidade e extensão, enquanto o som vai ganhando novas camadas de ruídos e aumenta o volume até que todo o espaço cênico esteja iluminado e ouvimos um som fino e agudo, quando então a voz diz aliviada: *“Uau, já estou entendendo mais o espaço! Ei, eu estou aqui, eu estou aqui”*, levantando várias vezes, sem resistência, o mesmo braço que antes parecia um trabalhoso movimento. Um momento de aparente convergência entre voz e corpo. Agora sim, parece estar no controle desse corpo e tudo parece se conformar. A respiração da atriz se acalma, ela está iluminada, podemos vê-la por completo e ela, a voz, volta ao tom calmo, agora ainda mais suave e pacífico.

Agora a voz não poupa demonstrações de controle deste corpo, fazendo-o executar gestos aleatórios e desconexos (aponta, estala os dedos, gira os ombros etc). Se antes ela explorava seu interior, agora explora sua exterioridade, seus gestos e sua expressividade. Chega ao gesto extremo de alterar provisoriamente a origem do corpo que ela ocupa, acrescentando sotaques, idiomas diferentes. *“(Gargalha) e também posso mudar a procedência da carne: Tu é uma bostica de nada, seu cabra da peste! Dá pra mudar a nacionalidade: Tu es bete, ou quoi?”*. Quando a voz diz que pode mudar a nacionalidade, a procedência da carne, penso na ambiguidade de sentido presente no próprio título da peça. *Vaga Carne* pode ser tanto a carne que vagueia como a carne que está vaga (vazia). Essa voz é memória sem corpo, errante, pronta para se alojar, encontrar corpos

que a façam dizer. Portanto, a voz parece querer agora construir um sujeito. Fazer daquela “carne”, como ela própria chama, o corpo da atriz, uma personagem. No entanto, compartilha tal tarefa com a plateia, com aqueles que a olham. Lança perguntas na busca de pistas que possam conduzi-la a um sujeito. “*Quem é ela? Faz o quê? Está aqui, agora, porquê? Sua coluna parece exausta, dá pra perceber daí? Ela sempre foi mulher? De que cor ela é? (...) Vocês se identificam com ela? Ela parece em paz?*”. Ao mesmo tempo em que a voz expõe o desejo de construir alguma identidade para o corpo, reivindica ao próprio corpo, exigindo dele algum discurso. “**(Pergunta para o corpo que habita)** *Ei, mulher, você quer falar alguma coisa? Fala! Você quer fazer um discurso? Faz! Quer que eu fale por você? Eu falo! Mas como é que você quer que esses bichos te respeitem se você não fala?*”

A voz continua ainda mais direta, demandando ao público que lhe diga palavras para que ela as coloque no corpo da mulher. Deixando claro que quem vai dizê-las agora, não é ela, a voz, e sim ela, a mulher. “*Anda, bichos ferozes, gritem alguma coisa que eu falo aqui, vamos invadir o corpo desta mulher com palavras, vamos ocupar o corpo dessa mulher com palavras, essa mulher aqui é só um microfone, tadinha, mais nada, gritem, gritem palavras que eu boto aqui dentro.*” As pessoas na plateia se manifestam dizendo palavras de toda sorte. Desde “bicicleta”, “amor”, “cabelo”, “coragem”, “mexerica...” até “Golpe”, “Fora Temer”, “Marielle” ou ainda “Lula Livre” (essas últimas, nitidamente como referência aos acontecimentos políticos de 2018). E a voz então, conforme prometido, repete tais palavras, colocando no corpo da mulher as palavras anunciadas em diversas intenções, volumes, ideias e, porque não dizer, vozes. O tempo dessa explanação varia conforme a participação do público, mas, em média, Grace sustenta o jogo por aproximadamente três minutos.

Passô expõe uma gigantesca vulnerabilidade do corpo à linguagem, e assim permite refletir as dimensões performativas da linguagem que tanto podem ameaçar como sustentar este corpo. Joana Plaza Pinto, ao discorrer sobre construção de gênero, afirma no artigo “O Percurso da Performatividade”, publicado na revista digital *Colunas Tortas*, em 12 de junho de 2014, que: “o corpo, efeito do ato de fala e do seu ritual, encontra um lugar epistemológico (através do ato de fala, o corpo torna-se inteligível), um lugar ontológico (o corpo torna-se regulável) e um lugar político (o corpo torna-se passível de legitimação e normatização)”. Ao ditar as palavras ao corpo, a plateia assume um lugar híbrido, espectador e invasor do corpo. As palavras ditas serão parte do vocabulário daquele corpo, compondo assim também sua identidade, mesmo que provisória.

DISCURSO E CORPO, QUEM APRISIONA QUEM? TALVEZ UMA INSTÂNCIA TENHA SE AMALGAMADO A OUTRA. A VOZ PERCEBE QUE ESTÁ TENDO SENSAÇÕES JAMAIS VIVIDAS, SE ACALMA E AGRADECE AO CORPO.

Em seguida, a voz encerra subitamente a sessão de repetição de palavras com a plateia e diz para o corpo que habita: “**(Para o corpo que habita)** Pronto, companheira, é o suficiente, quero sair daqui. Chega. Acabou”.

Neste momento, a luz volta ao contraluz inicial, aquele mesmo refletor do início: “*Eu quero sair, tem espaço lá fora, me deixa sair... Nada acontece*”. O corpo caminha em direção à plateia, abre-se suavemente um contraluz sobre todo o palco, enquanto a voz tenta convencer o corpo de que precisa sair dele. “*Eu vou ficar gritando aqui, até você não me suportar! Nada acontece. (...) Isso é um absurdo, onde está o meu direito de ir e vir. (...) Nada acontece.*” É a primeira vez que vemos o corpo se deslocar no espaço, ele se desloca em passos ora sincopados, ora sinuosos, os ombros se mexem, a bacia rebola, os ombros giram, todos esses movimentos se harmonizam como uma dança lenta, porém contínua, na qual não sabemos quem exatamente está no controle, a voz ou o corpo. Segue nessa dança, caminha entre as cadeiras, segurando nas mãos dos espectadores como quem se apoia, como quem pede ajuda, a plateia já está iluminada, o palco todo está iluminado, vão se somando ruídos que afirmam o ritmo dos movimentos do corpo. A voz insiste que quer sair dali: “*Eu sei o que você quer, eu sei bem o que você quer, você quer me aprisionar, você quer que eu seja uma mera representação de você, carne, você é patética. (...) Você me quer como uma ilustração disso que você chama de vida. (...) Você é pura mídia! Você me quer como um coerente espelho barato! Quer que eu te ajude a ser a imagem que o outro quer ver*”. E assim, Grace reforça a questão da representação da imagem e critica a conformidade esperada entre corpo e discurso. A resistência, de qualquer que seja o lado, voz ou corpo, provoca desvios que se relacionam em mão dupla, a recusa de um ao outro parece causar atrito suficiente para o colapso da representação pretendida. Caminhando ainda entre as cadeiras da plateia, a voz diz: “*Não! Eu não sou uma mulher andando entre corpos humanos. Eu só estou presa aqui. Eu me recuso a entrar nesse sistema, nessa ilusão*”.

Discurso e corpo, quem aprisiona quem? Talvez uma instância tenha se amalgamado a outra. A voz percebe que está tendo sensações jamais vividas, se acalma e agradece ao corpo.

Ela se diz seduzida pelo corpo, quer voar dentro dele, quer tomar banho nos seus líquidos e diz que gostaria de fazer o corpo gozar. Segue nessa espécie de encantamento até que descobre, dentro do corpo, um feto: “*tem um feto aqui dentro, é sério isso, mulher; sim é um feto*”. Comemora, “*vamos abrir alguma coisa para brindar, eu tenho certeza, é um feto, tim tim!*”. Gritando, a voz pede alguma reação da mulher, “*Uma criança, reage mulher*”, em seguida se desculpa por ter gritado: “**Silêncio.** *Nós vamos ter um filho! Silêncio. Quer dizer, você vai ter um filho, me desculpa...*”. Emocionada, canta uma canção de ninar, neste momento outro corpo atravessa a cena com objetiva tranquilidade e senta à bateria, podemos ver somente o seu vulto, a luz está reduzida ao corpo da mulher, que agora fuma, uma luz vinda do chão atrás da bateria se acende, o público então pode ver melhor o outro corpo que começa a fazer pequenos e suaves sons no prato da bateria.

Após a descoberta da existência do feto, a voz diz que agora não vai poder sair do corpo, terá que ficar: “*E, escuta, vou ter que ficar aqui por mais tempo. Não dá pra deixar ele aqui, assim, sozinho, entende? Não, porque eu tenho responsabilidade, sou uma mulher, não vou deixar meu repolhinho viver de qualquer jeito nesse mundo do capeta, com bichos ferozes...*” Conversa com o corpo sobre possíveis nomes que podem dar ao bebê, diz que vai precisar ensinar coisas pra ele: “*Ela vai ter o seu próprio corpo. Precisamos ensinar a ela. Ensinar, não sei, ensinar. Ensinar que eu estou aqui, porque eu estou aqui.* **Aponta alguém na plateia.** *Que ela está ali.(...) Que isto é um chão. Que isto é um teto, que isto são luzes, que isto é um teatro, que isto são cadeiras (...)*” É curioso notar que a primeira lista de coisas que a voz diz que vai ensinar ao bebê é justamente a mesma apresentada ao público no início do espetáculo, os objetos da sala de teatro, a própria sala, incluindo ela mesma, que agora já é voz e corpo. E, sem omitir nenhum desses objetos, a voz diz: “*vamos ter que ensiná-la que isso é uma pessoa tocando um instrumento*”, neste momento a atriz sai de cena e deixa a baterista sozinha por alguns segundos, tocando. Grace volta ao palco: “*ensiná-la que se eu levanto a mão, eu sou responsável, que se eu grito, eu sou responsável, se nada falo, eu sou responsável e que nada tem o direito de invadir o seu corpo e que se alguma coisa invadir o seu corpo, que lhe peça licença, que lhe peça licença, que lhe peça licença! Silêncio*”. A baterista, sai então do palco, do mesmo modo como entrou, com objetiva tranquilidade. A atriz está de novo sozinha, ou melhor, ela e a voz. Esse último trecho é dito em tom veemente, aqui, Grace tem olhar e gestos de grande eloquência, de quem se coloca em palanque para falar para muitos ouvintes. A voz ganha o tom de quem diz coisas urgentes. Para mim, é nesse trecho que mais aparece o que Grace explica, em entrevista dada ao programa *Metrópolis*, publicada em 2017, o motivo de ter escolhido o corpo de uma mulher como suporte dessa voz: “*Acho que uma das coisas mais*

urgentes da nossa sociedade é enxergar e lidar com o corpo, e sobretudo com corpo da mulher como um lugar de liberdade, liberdade profunda, não como um lugar de aprisionamento ou posse”.

Já se aproximando ao fim do espetáculo, a voz diz: *“me desculpem, mas eu preciso ir embora, não é culpa dessa mulher, é que aqui...”*, descreve uma espécie de apego ao corpo, compara então aos outros corpos que já habitou.

“Entre um dia no corpo de um cachorro e no primeiro latido eu já estava cuspidos no mundo. Mas aqui não, aqui a gente se agarra nas paredes...” Grace, então, num truque barato, pega um cano e o enfia por debaixo do peito, perto das costelas e gira-o fazendo sair dele um líquido, parecido com o líquido que vimos o corpo vomitar em sua primeira aparição. A cena carrega aspectos *nonsense* ou até *clownescos*. Em seguida, se entristece ao perceber que está deixando aquele corpo, aquele lugar, e por que não dizer, aquela memória. *“Está tudo mais deserto. E vazio. (...) As palavras também, minha capacidade de contorná-las, está tudo indo embora”*. Nossa escuta também se agarra à voz naquele espaço. Nossa escuta, agora, é apegada tanto quanto aquele corpo. **“Para o público. Agora vocês esquecerão minhas palavras?”**

Corpo e voz, ou mais precisamente, mulher e voz, parecem sofrer agora do mesmo mal, a falta de palavras que possam identificá-las, que possam fazê-las pertencer uma a outra, enquanto o corpo se esvazia a voz perde o discurso, *“onde estão as palavras?, talvez...”*, neste momento, um repentino blecaute se faz na cena, no escuro, a voz grita *“Espera!”*; uma forte luz se acende, cegando a plateia. A voz então diz que já sabe, enfim, quem é aquela mulher, diz que ela é negra, é quando outro blecaute se faz repentinamente. Grita de novo *“Espera!”*, a luz forte se acende mais uma vez, a voz diz: *“Eu já sei! Ela está aqui hoje, diante de vocês e ela gostaria de dizer que...”* cai a luz pela última vez, antes que a frase se conclua. Não ouvimos e nem vemos mais nada.

Referências

BARTHES, Roland. A escuta. In: *O Obvio e o Obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 217-229.

KANTOR, Tadeusz. O Teatro Impossível. In: BABLET, Denis. *O Teatro da Morte*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008, p. 185-192.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático, doze anos depois*. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 859-878, set./dez. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/39703>. Acesso em: 24 de maio de 2018.

PASSÔ, Grace. Entrevista: *Metrópolis Vaga Carne*. 18 de janeiro de 2018. Canal Metrópolis. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wMht5jfGEGY>. Acesso em: julho de 2018.

PASSÔ, Grace. *Vaga Carne*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2018.

PESSOA, Patrick. *Peça de resistência: carta para Grace Passô sobre a peça Vaga Carne*. Site Questão de Crítica. 12 de outubro de 2016. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2016/10/vaga-carne/#more-6068>. Acesso em: 9 de maio de 2018.

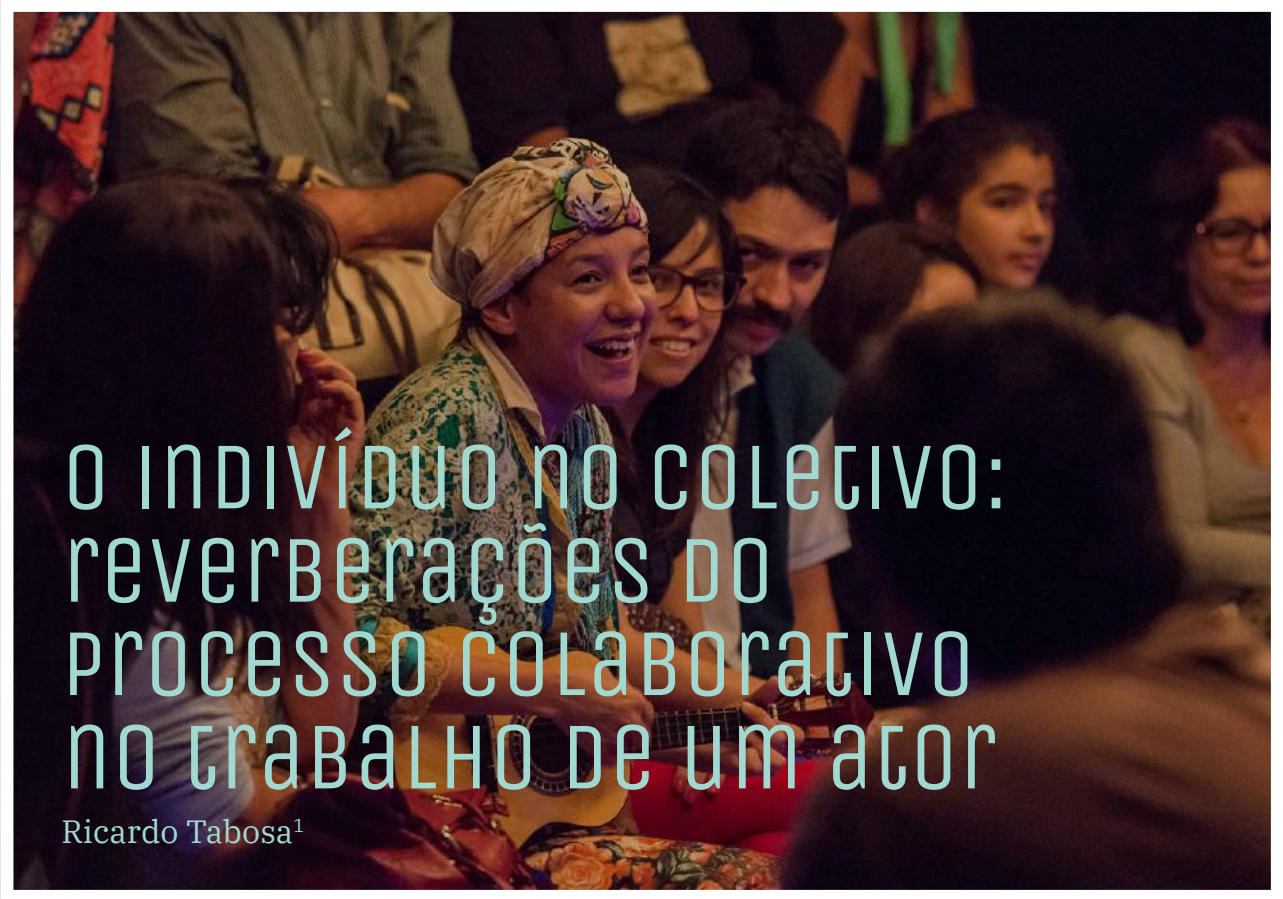
PINTO, Joana Plaza. *O Percurso da performatividade*. 12 de junho 2014. Disponível em: <http://colunastortas.com.br/o-percurso-da-performatividade/>. Acesso em: 25 de maio de 2018.

ZUMTHOR, Paul. O empenho do corpo. In: *Performance, percepção e leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

A woman in traditional Brazilian folk costume, including a white headscarf with a colorful pattern and a green and white patterned blouse with blue and yellow accents, is performing theater. She has her eyes closed and her hands are raised in a gesture. The background is dark and out of focus.

GRUPO BAGACEIRA DE TEATRO

FORTALEZA (CE)



O INDIVÍDUO NO COLETIVO: REVERBERAÇÕES DO PROCESSO COLABORATIVO NO TRABALHO DE UM ATOR

Ricardo Tabosa¹

INTRODUÇÃO

Neste ensaio, pretendo refletir sobre o trabalho do ator em processos colaborativos, ao mesmo tempo em que busco levantar questionamentos sobre o lugar do indivíduo no teatro de grupo. Através da explicitação da minha própria trajetória, enquanto ator e integrante de um coletivo teatral com mais de duas décadas de história, apresento uma linha do tempo que mostra o caminho que trilhei até chegar ao ponto atual de investigação a que me proponho em minha prática artística e acadêmica.

Nos últimos anos, tenho amadurecido um pensamento de uma questão aparentemente paradoxal: o quanto o trabalho em coletivo me faz encarar também a minha própria individualidade? Após um longo período como integrante do Grupo Bagaceira de Teatro² – em um funcionamento essencialmente feito para o coletivo, com uma perspectiva de poética de grupo continuada e com a manutenção de um corpo de integrantes com funções estáveis no trabalho artístico –, busco entender possíveis

1 Ator. Integra o Grupo Bagaceira de Teatro e desenvolve trabalhos independentes do coletivo. Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

2 Grupo de teatro fundado em 2000 e sediado na cidade de Fortaleza (CE). Consolidou seu público e linguagem como coletivo de teatro por meio de espetáculos autorais com uma linguagem cênica peculiar. Dirigido por Yuri Yamamoto, se apresentou em mais de 20 estados brasileiros e em festivais pelo Brasil e exterior, assim como conquistou importantes premiações. Nos últimos anos, ampliou o espectro abrangendo produções em cinema, como o longa-metragem *Inferninho*. A Casa da Esquina, em Fortaleza, é a sede do grupo e espaço de apresentações. Formação atual: Rafael Martins, Ricardo Tabosa, Rogério Mesquita, Tatiana Amorim e Yuri Yamamoto.

estratégias para a construção de uma poética própria. Procuro averiguar como se dá o nascimento e a elaboração, pelo ator, de um discurso pessoal, de tomada de fala, de entoação da própria realidade, da capacidade de expressar novos modos de existência, de agir, de sentir e de se colocar no mundo – seja em projetos individuais, seja como participante colaborador em um processo criativo de grupo.

Trago aqui mais perguntas que respostas. Questionamentos de um ator formado na lida do teatro de grupo, na pesquisa prática, e que agora inicia uma jornada na academia. O que lanço aqui são pensamentos, dúvidas, interesses e reflexões sobre o trabalho do ator, sobre poética em coletivo e poética de si.

O texto está construído a partir da articulação da tríade *sujeito-trajeto-objeto*, onde apresento brevemente a mim mesmo como indivíduo, minha trajetória artística e como ela me encaminhou até o objeto de estudo que apresento aqui.

SUJEITO: FORMAÇÃO NA PRÁTICA DO TEATRO DE GRUPO

Defino minha atividade principalmente enquanto ator. Embora já tenha realizado alguns trabalhos enquanto diretor, *performer* e produtor, é como ator que desenvolvo mais frequentemente o exercício das artes cênicas. E é como ator onde foco mais fortemente meus desejos de realização na prática e na pesquisa.

Natural de Fortaleza, Ceará, trabalho profissionalmente desde 2002, quando ingressei no Grupo Bagaceira de Teatro, do qual faço parte até hoje. Minha formação acadêmica, na graduação, é de bacharel em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, pela Universidade de Fortaleza (UFC).

Meu registro profissional de ator foi regulamentado pela comprovação de experiência de trabalhos, após várias realizações no Bagaceira. Parte do coletivo desde muito jovem (estreei no Bagaceira aos 16 anos, assim me formei (e me formo) ator: na prática contínua da atividade em experiência de teatro de grupo.

A criação no Bagaceira sempre aconteceu de forma mais empírica. Com integrantes com formações e referências distintas, trabalhamos sempre com criações autorais (escritas, dirigidas, produzidas e encenadas por

nós mesmos) e com técnicas que surgiam em função de um projeto artístico específico. Dessa forma, técnicas e estudos entravam em nossa rotina sempre a serviço de uma poética, culminando em um processo de formação compartilhado e a longo prazo.

Além de ensaios, apresentações, temporadas e leituras; a experiência em grupo proporcionou também uma visão do acontecimento teatral como um todo, promovendo experiências em outras funções, seja na técnica de luz e som, na produção, na elaboração de oficinas etc. Isso se considerarmos somente o trabalho dentro do grupo. Para além do coletivo, há a participação em festivais, oficinas, intercâmbios com outros grupos e artistas e com movimentos de articulação de políticas públicas para a cultura, dentre várias outras atividades que enriquecem a experiência de um artista pelo exercício da prática.

TRAJETO: APROFUNDAMENTO EM PROCESSOS COLABORATIVOS DE CRIAÇÃO

É nesse contexto de coletivo que desenvolvo a maior parte dos meus trabalhos como ator. Falar da minha trajetória enquanto ator é falar da minha trajetória no Bagaceira.

No grupo, trabalhávamos, inicialmente, com uma forma de criação mais tradicional, em que o dramaturgo apresentava uma proposta de texto e o diretor cuidava da encenação. Aos atores, cabia aguardar por uma escalação e, somente então, após esse momento, ensaiar e apresentar o espetáculo.

Um caráter de criação colaborativo sempre esteve presente, mesmo que em um grau ainda pequeno: o dramaturgo, que também é membro do grupo, apresentava um texto pensado para aqueles atores, havia leituras e modificações realizadas no texto a partir de experimentações em sala de ensaio etc. Mas as experiências de colaboração ainda eram tímidas.

Com experimentos assim, em menor ou maior grau de participação dos atores no processo embrionário de criação, mas ainda nesse período inicial de uma colaboração menos presente, o grupo montou alguns dos seus mais reconhecidos espetáculos nos primeiros anos de vida, como: *Lesados* (2004), *O Realejo* (2005), *Meire Love* (2006).

Com o passar dos anos, foi crescendo uma necessidade de maior democratização dos meios de criação. O ponto de virada foi o processo

criativo do espetáculo *InCerto* (2009). Já com uma sede própria, a Casa da Esquina, e, portanto, com uma melhor estrutura para criação e autossustentação, foi quando começamos uma investigação mais profunda de um termo que passou a ser recorrente na nossa rotina: o processo colaborativo.

NO PROCESSO COLABORATIVO, a pesquisa cênica é realizada coletivamente, através de cenas criadas pelos atores, porém, ao contrário da criação coletiva, a finalização do texto é realizada por um dramaturgo; a encenação cabe ao diretor; o desenho do cenário, ao cenógrafo; e assim por diante, ou seja, são mantidas as funções de uma equipe de criação do espetáculo teatral. Porém, o conceito da escritura do texto e da encenação é pesquisado em sala de ensaio, a partir da elaboração coletiva sobre um tema, um mito, uma obra literária ou qualquer matéria original a ser adaptada para o teatro, que é desconstruída e reconstruída cenicamente. Normalmente o procedimento de reconstrução parte de workshops realizados pelos atores durante a primeira fase do processo de trabalho. Esses workshops são cenas combinadas ou improvisadas que pressupõem um conceito, uma proposta pessoal idealizada por um ator que, nesse momento da criação, pode propor uma cenografia, uma luz ou uma adaptação textual própria, urdidos da forma que o autor da cena considerar importante para a plena comunicação de sua ideia cênica. Em um segundo momento, o dramaturgo e/ou o encenador realiza seu trabalho de criação, lançando mão da pesquisa realizada por todos. Dessa forma, por exemplo, costumamos dizer que o texto é escrito pelo dramaturgo, em processo colaborativo com um grupo ou coletivo de teatro. Exatamente por ser uma prática realizada por grupos de teatro que têm um trabalho continuado, cada grupo acaba desenvolvendo procedimentos específicos de trabalho em processo colaborativo. Em quase todos os casos, por mais que a finalização do espetáculo dependa dos diferentes criadores, em suas funções determinadas, o conceito do trabalho é coletivo. (FORJAZ, 2015, P. 31)

E foi exatamente assim que realizamos o processo de criação de *InCerto*. Por meio de tentativas, mudanças, possíveis erros e acertos, o processo colaborativo foi se instaurando nos procedimentos criativos do grupo cada vez mais e de diferentes maneiras. *Interior* (2013), *Fishman* (2015)

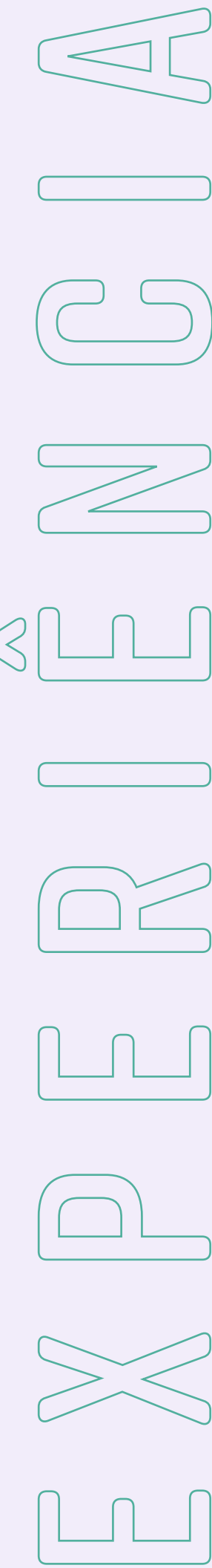
e até mesmo *Inferninho* (2018) – experiência no cinema, em parceria com as produtoras Marrevolto Filmes e Tardo Filmes – são algumas das obras frutos de processos colaborativos no Grupo Bagaceira.

OBJETO: O PROCESSO CRIATIVO DE UM ATOR EM BUSCA DA PRÓPRIA VOZ

A partir dessas experiências com o processo colaborativo, busquei, a cada tentativa, entender melhor de que forma as minhas contribuições como ator poderiam ser mais relevantes e, de fato, mais colaborativas para o nascimento de uma obra. Como o ator poderia alimentar o trabalho do dramaturgo, do encenador, do iluminador, do figurinista? Até onde minha interferência poderia ir e em que momento ceder? O que eu tinha necessidade de falar, de comunicar? Por quais técnicas e instrumentos? Qual a minha poética enquanto ator? Essas questões e muitas outras me mostraram que o trabalho em coletivo acabou por provocar com que eu encarasse a mim mesmo.

Os efeitos produzidos por esses exercícios colaborativos indicaram em mim uma certa crise de identidade, ou melhor, uma maior capacidade de ampliação de subjetividades. Entendi que, nesse tipo de processo, torna-se fundamental para o trabalho do ator uma noção de escuta de si, de alteridade, de processos que se constituam como via de acesso a uma experiência transformadora do sujeito.

O QUE MAIS TEM ME CHAMADO À ATENÇÃO SÃO AQUELAS EXPERIÊNCIAS NAS QUAIS O PROCESSO CRIATIVO É AO MESMO TEMPO UMA INDAGAÇÃO SOBRE DIFERENTES MODOS DE SER NO MUNDO, SOBRE POSSÍVEIS MODOS DE SUBJETIVAÇÃO, UMA INDAGAÇÃO SOBRE ESTA GENTE DE HOJE QUE SOMOS NÓS. E, QUEM É ESSA GENTE DE HOJE QUE SOMOS NÓS? PARECE QUE ESTA É A PERGUNTA QUE CERTOS PROCESSOS CRIATIVOS E PEDAGÓGICOS ATOAIS PERSEGUEM [...] POIS É DESTA GENTE QUE NÃO SABE COM PRECISÃO O QUE É, NEM CONHECE O SENTIDO ÚLTIMO DAS COISAS QUE ESTAMOS FALANDO, GENTE EM PESQUISA DE SI MESMO, EM OBSERVAÇÃO DE SI MESMO E, CONSEQUENTEMENTE, EM DEVANEIOS, ILUSÕES, ESPERANÇAS, EPIFANIAS E FRACASSOS. (LIMA, 2009, P. 28)



Importante ressaltar que o pronome *si* é usado também em caráter de alteridade. A pesquisa de *si* não deve ser umbilical, ensimesmada. Ao contrário: vai em busca de se opor à posição de sujeito hegemônico. Um processo que desvia de caminhos tradicionais para encontrar outras vozes, antes silenciadas, outros caminhos, outros modos de existências.

E foi essa reflexão, que nasce de tantos anos de trabalho em grupo, que me levou a buscar agora, na academia (estou no primeiro semestre do curso de mestrado), um maior aprofundamento no desenvolvimento de um pensamento teórico-prático de um trabalho solo: *Metendo a Boca*.³ Trata-se de um projeto que realizo fora do Grupo Bagaceira, uma série de *videoperformances* onde investigo o recurso da dublagem⁴ (*lip sync*). São vídeos curtos, criados anualmente, desde 2017, para serem exibidos no For Rainbow – Festival de Cinema e Cultura da Diversidade Sexual e de Gênero.⁵

O objetivo do estudo é refletir sobre procedimentos de composição dramática e cênica que se desviam de poéticas tradicionais em busca de uma expressão própria, a partir da análise da obra audiovisual *Metendo a Boca*, e da continuidade da sua investigação via processo de criação de um espetáculo teatral solo.

O estudo teórico será amparado principalmente na pesquisa *Poéticas de desvio: estratégias contemporâneas de criação em Artes Cênicas*, desenvolvida pelo professor dr. João Alberto Lima Sanches na UFBA, que segue uma metodologia de análise centrada na noção de *desvio* proposta pelo teórico Jean-Pierre Sarrazac, que dialoga com conceitos da Teoria do Drama, da Pragmática e da Semiologia Teatral. Em linhas gerais, a pesquisa de Sanches entende desvio como qualquer aspecto ou estratégia criativa que contrarie poéticas tradicionais ou expectativas majoritárias de recepção. A perspectiva teórico-metodológica se baseia também nas noções de performatividade e teatralidade na cena contemporânea as quais, por sua vez, transitam em diferentes campos do conhecimento como a antropologia, a linguística e a sociologia.

A intenção da pesquisa que inicio é de investigar não só voz, discurso, oralidade, como também corpo, presença, desvios. De que maneira as estratégias de desvio podem contribuir

³ A obra pode ser visualizada por vários vídeos disponíveis em: <https://www.youtube.com/RicardoTabosa/playlists>.

⁴ Recurso mais comumente conhecido por ser utilizado por artistas transformistas ou drag queens. Refere-se à performance dublada de um material vocal. O termo em inglês quer dizer “sincronia de lábios”.

⁵ Um dos mais tradicionais festivais de cinema de Fortaleza (CE). Ocorre todos os anos desde 2007 e celebra a diversidade sexual e de gênero em uma programação multilinguagens.

em um processo criativo que busca o reconhecimento e a expressão da própria voz? Quais elementos que motivaram o surgimento da pesquisa podem ser identificados como componentes de desvio? Como surgem essas estratégias de desvio? A partir de quais necessidades? Como as estratégias de desvio se relacionam com os discursos de *Metendo a Boca*, com a voz do *ator/performer*? Quais suas implicâncias éticas, poéticas e políticas?

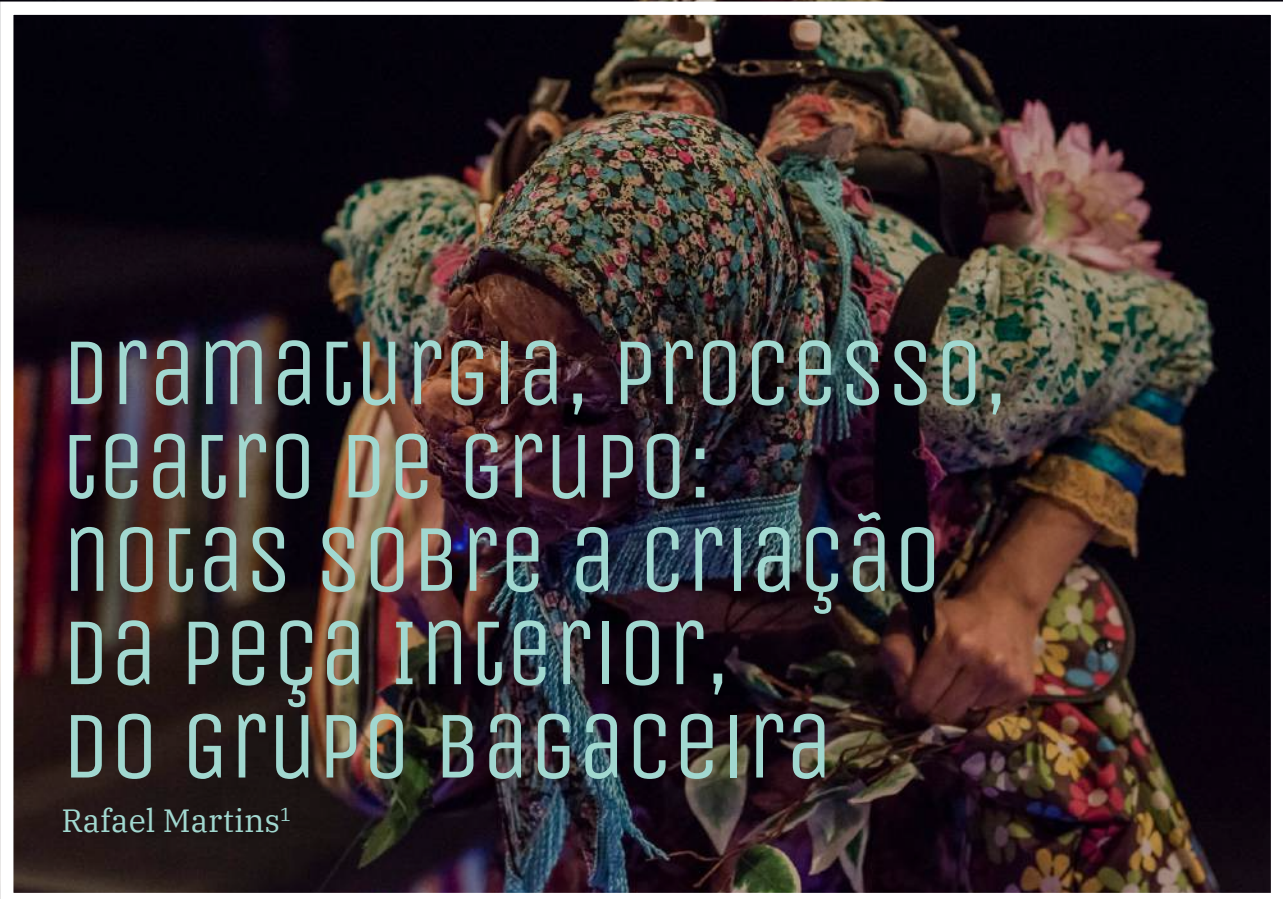
Dessa forma é que venho entendendo o meu trabalho como ator atualmente. Seja em processos no Grupo Bagaceira, seja em experiências fora do grupo. O maior desafio, para mim, é buscar um trabalho que deve sempre colocar em questão nossa própria prática enquanto artistas, buscando nossa poética, nossa voz, nosso lugar no mundo, mas sempre tendo em vista que não somos um eu fixo; somos e estamos sempre em interação, em modificação, em afetação e em colaboração.

Referências

FORJAZ, Cibele. **O papel do encenador: das vanguardas modernas ao processo colaborativo. Notas rápidas sobre a função do diretor de teatro.** Revista Subtexto – Teatro do Galpão Cine Horto, Belo Horizonte, ano XII, n. 11, out. 2015.

LIMA, Tatiana Motta. **Atenção, porosidade e vetorização: por onde anda o ator contemporâneo?** Revista Subtexto – Teatro do Galpão Cine Horto, Belo Horizonte, ano VI, n. 6, dez. 2009.

SANCHES, João. **Teatro, performance e desvio: processos artísticos de fronteira.** In: ENICECULT, 2., 2019, Santo Amaro da Purificação. Anais eletrônicos... Santo Amaro: Editora da UFRB, 2019. v. 1. p. 377-402. Disponível em: encurtador.com.br/gqrFP. Acesso em: 2 abr. 2021.



DRAMATURGIA, PROCESSO, TEATRO DE GRUPO: NOTAS SOBRE A CRIAÇÃO DA PEÇA INTERIOR, DO GRUPO BAGACEIRA

Rafael Martins¹

UM SALTO NA INCERTEZA

No Grupo Bagaceira de Teatro, todos somos atores. Fora isso, exercemos outras funções, conforme as inclinações particulares de cada integrante. Estou no grupo desde a fundação e sou o dramaturgo da maior parte dos espetáculos.

Em 2010, comemoramos os dez anos do Bagaceira e estreamos *InCerto*,² resultado de um processo criativo longo, turbulento, difícil, mas extremamente fecundo e necessário ao grupo. Em meio a uma crise

¹ É dramaturgo, roteirista e ator; integrante do Grupo Bagaceira. Mestrando em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA).

² *InCerto* (2010). Dramaturgia de Rafael Martins e direção de Yuri Yamamoto. Elenco: Démick Lopes, Rafael Martins, Rogério Mesquita, Samya de Lavor, Tatiana Amorim, Yuri Yamamoto. Projeto contemplado pelo Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz 2009. Após dez anos trajetória, foi a primeira vez que o grupo teve uma montagem inteiramente financiada por verba pública.

de relações sem precedentes, a proposta era: criar um espetáculo em processo colaborativo, partindo do zero. Sobre processo colaborativo, Antônio Araújo³ explica:

TAL DINÂMICA, SE FÔSSEMOS DEFINI-LA SUCINTAMENTE, CONSTITUI-SE NUMA METODOLOGIA DE CRIAÇÃO EM QUE TODOS OS INTEGRANTES, A PARTIR DE SUAS FUNÇÕES ARTÍSTICAS ESPECÍFICAS, TÊM IGUAL ESPAÇO PROPOSITIVO, TRABALHANDO SEM HIERARQUIAS – OU COM HIERARQUIAS MÓVEIS, A DEPENDER DO MOMENTO DO PROCESSO – E PRODUZINDO UMA OBRA CUJA AUTORIA É COMPARTILHADA POR TODOS. (ARAÚJO, 2006, P. 127)

E se vamos usar o termo “metodologia”, podemos entendê-lo como método fluido, sem protocolos fixos, que não é feito para ser aplicado. Método a ser inventado e reinventado durante o percurso. Aproxima-se do que pensava Edgar Morin (1977, p. 24) ao colocar: “o que aprende a aprender é o método”; portanto, muitos colaborativos são possíveis. Por trás da ideia de processo colaborativo, há uma ética da criação à qual correspondem múltiplas poéticas.

A partir de nossa crise enquanto grupalidade, sugeri que olhássemos para dentro: os dilemas de cada um consigo mesmo, as dificuldades com o grupo e as incertezas quanto ao ofício de artista. Como dramaturgo, tentei cartografar afetos. Inquietações humanas e artísticas. O que estávamos pensando? O que estávamos vivendo? Qual o assunto que nos interessava? O que tínhamos a dizer? Como estava a nossa relação com o grupo e, sobretudo, com o fazer artístico naquele momento? Tudo isso foi alimento e inspiração para a dramaturgia. *InCerto* foi como um ritual de transição e amadurecimento; envolveu uma reorganização profunda do próprio Bagaceira e a conquista de processos criativos mais horizontalizados.

Nada está isolado. Após *InCerto*, nos encorajamos a dar mais um salto na incerteza. Todos largaram os empregos e/ou atividades profissionais externas para viver exclusivamente do Bagaceira. E é aí que *Interior* entra na história.

O PROJETO

Em dezembro daquele mesmo ano, já estávamos vivendo o processo criativo do espetáculo seguinte,⁴ quando recebemos a notícia de que havíamos sido contemplados pelo Programa Petrobras Cultural, na categoria Manutenção de Grupos. Dois anos de patrocínio com boas

³ Diretor do Teatro da Vertigem e professor do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), com o dramaturgo Luís Alberto de Abreu, um dos primeiros a formalizar o processo colaborativo.

⁴ *Por que a gente não é assim? Ou Por que a gente é Assado?* (2011). Dramaturgia de Rafael Martins e direção de Yuri Yamamoto. Elenco: Démick Lopes, Rafael Martins, Rogério Mesquita, Samya de Lavor, Tatiana Amorim, Yuri Yamamoto. Foi nosso primeiro espetáculo feito na rua, mais uma vez em processo colaborativo e com todos os integrantes do grupo em cena. A peça estreou no começo de 2011, antes de assinarmos contrato com a Petrobras.

condições de trabalho e um grande suporte para realizar o nosso projeto, que se chamava *Interior*. O projeto culminaria com a estreia de um espetáculo, ainda sem nome (acabou tendo o mesmo nome do projeto).

O Programa Petrobras Cultural foi a rede de proteção para que pudéssemos dar o salto definitivo. Proporcionou uma experiência absolutamente inédita para nós. Durante dois anos, pudemos viver a profissão da maneira mais intensa possível, com dedicação absoluta e segurança de que a manutenção da estrutura do grupo (incluindo o sustento dos integrantes) estaria garantida. O contrato foi assinado em algum momento de 2011, finalizando em meados de 2013, com a estreia da peça.

Importante elucidar que o projeto não se resumia à montagem do espetáculo. Era feito de muitas ações em diversas esferas ao longo de vinte e quatro meses; composto por intercâmbios, apresentações no interior, mostra de repertório em Fortaleza,⁵ manutenção da sede do grupo, dentre outras diversas atividades.

Aqui, atenho-me ao processo do espetáculo. Havia uma divisão básica do tempo. Primeiro ano: ir a campo, viver experiências, colher/produzir material. Segundo ano: partir, de fato, para a criação de um espetáculo a partir de tudo o que foi vivido. Novamente, trabalharíamos em processo colaborativo e daríamos continuidade à pesquisa de *InCerto*. Retomaríamos todas aquelas indagações a respeito da vida e do fazer artístico que havíamos feito a nós mesmos, mas agora sairíamos do contexto autocentrado e olharíamos para fora. Buscaríamos essas questões na vida de outros artistas, em agrupamentos diferentes do nosso, com poéticas bem distintas e outras condições de trabalho.

Todas as ações do projeto se concentravam no Ceará, pois viajávamos sempre pelo Brasil, mas tínhamos poucas oportunidades de circular em nosso próprio estado. O conhecimento que tínhamos a respeito das manifestações artísticas (sobretudo as mais tradicionais) do interior do Ceará também era superficial. Não sabíamos com o corpo, era um saber sem experiência, “pensamento de sobrevoos”, como diria Merleau-Ponty. Não havíamos despertado para isso. Estávamos, de certa forma, capturados pela estrutura e pelo discurso vigente em nosso nicho cultural, muitas vezes circunscrito em rótulos como conceitual, experimental, contemporâneo, autoral e outros. Estávamos frequentemente (pré) ocupados com as instâncias de legitimação e consagração de nosso circuito (o Programa Petrobras Cultural era, certamente, uma dessas chancelas), tentando perseverar no escasso mercado da cultura.

⁵ REBAGAÇA – Mostra de Repertório Bagaceira (2012). A mostra foi criada como uma das ações do grupo pelo Programa Petrobras Cultural. Depois disso, ganhou vida própria, sendo reapresentada em outras ocasiões em Fortaleza (CE) e fora do estado.

Estamos em uma sociedade capitalista, isso é o que nos cerca e é dentro dessas condições que vamos ensaiando viver de arte. Uma sociedade é também, como lembrou Safatle (2016), um circuito de afetos. No atual regime sociopolítico-econômico, há sempre um perigo de escassez que nos assusta e nos acelera, um excesso de estímulos que demandam respostas rápidas. Assim, somos reduzidos aos mesmos encontros e ao mesmo modo de afetar e sermos afetados. Focados em nossa sobrevivência, em nosso circuito, em nossas “verdades”, seguíamos como burros de viseira,⁶ olhando sempre para a frente, e não nos dávamos conta de quanta beleza havia bem ao lado. A cultura de um Brasil profundo; a arte tomando o seu espaço, mesmo em condições tão precárias, como a de muitas daquelas pessoas.

A PESQUISA

Dois anos de pesquisa, mas aqui precisamos entender pesquisa como experiência, como afetar e ser afetado. Nesse período, dividimos nossa rotina de sempre (ensaios, temporadas, reuniões etc.) com idas a algumas cidades do interior do Ceará, promovendo trocas com artistas e agrupamentos artísticos desses lugares. Beberibe, Icó, Itarema e Tauá: vivemos esses encontros nesses quatro municípios e seus arredores.

Não há como contextualizar cada encontro, cada experiência nessas poucas páginas. Em síntese, foi um período de grande convivência com outros artistas, conhecendo pessoas e histórias, bebendo da potência artística e humana que viria a inspirar o espetáculo. Nessa imersão, o Bagaceira conheceu brincantes de reisado, dramistas, coletivos de teatro, povos indígenas e tanto mais. Tivemos contato com outros artistas, mas os principais encontros estabelecidos se deram com o Grupo de Teatro Arte da Ribeira, de Icó; a Companhia Artes Cínicas, de Tauá; a Casa das Dramistas, de Beberibe; a comunidade indígena Tremembé, em Itarema (no distrito de Almofala); e o assentamento Lagoa do Mineiro, também na cidade de Itarema.

Como nos relacionar com cada artista? Como interagir com cada agrupamento? Assisti-los? Apresentar nossas peças? Criar algo coletivamente? Entrar em sala de ensaio? Promover residências? Visitá-los em suas casas? Participar de festas e festejos? Simplesmente conversar? Sentarmo-nos no chão e ouvi-los por horas a fio? Entrevistá-los?

⁶ Viseira (também chamada de antolho) é um acessório colocado na cabeça de alguns animais de carga ou montaria, obstruindo a visão das laterais, forçando-os a olhar sempre para a frente. Tal acessório impede que o animal se distraia olhando para os lados ou desobedeça aos comandos, mudando de direção.

Bater papo em um bar da cidade, varando a madrugada? Não havia método fechado, não cabia rigidez. Fizemos tudo isso e muito mais porque íamos sentindo o que era conveniente a cada instante. Tudo acontecia quando era necessário e oportuno.

E como registrar toda aquela vastidão de acontecimentos, informações, falas, imagens e afetos? Fotografar? Filmar? Gravar? Anotar no caderno? Tudo isso era feito, mas nada era suficiente. Eu fazia anotações quando possível: ideias, frases soltas, pequenas informações, palavras-chave jogadas no papel para lembrar depois. Mas não havia tempo de organizar, não havia diário de bordo possível.

Tudo era pesquisa o tempo inteiro. Logo nos demos conta de que a pesquisa ia além dos encontros com os artistas. A cidade, as cadeiras na calçada, as histórias de vida, o bolo gostoso, a hospitalidade das senhoras, a rezadeira da região, a igreja, a praça, os velhinhos ouvindo rádio, a vegetação, as estampas, os cheiros, as paradas no meio da viagem, as luzes de *led*, o rústico e o tecnológico misturados, as músicas, as lendas, a bebida preparada pelos indígenas, o olhar profundo de cada pessoa. Tudo era pesquisa, tudo era matéria de arte.

Viver é insubstituível. Ao colocarmos os pés e a alma no interior, percebemos que a arte produzida por aquelas pessoas está muito à frente do que apreendemos com esse tipo de raciocínio que temos, com essas ondas e conceitos. Performático, performativo, pós-dramático, inter/multi/transdisciplinar, eles talvez sejam tudo isso muito antes dessas palavras existirem. São porque são. Existe explicação melhor?

Alguns dos momentos mais emocionantes se deram quando nos enfiamos nas entranhas desses municípios em busca de outros públicos. Peças acostumadas ao chão de linóleo dos grandes festivais foram então adaptadas para localidades onde sequer havia asfalto. Palco improvisado em chão de areia e piçarra. Céu aberto, sol castigando, ventania derrubando o cenário, areia nos olhos, som falhando e lá estávamos nós, sem nicho e sem mercado. Lá onde autoral, experimental e contemporâneo são apenas palavras vazias.

Como não sair transformado? Essa é a força da experiência. Para Jorge Larrosa,⁷ (2017, p. 21) “é experiência aquilo que “nos passa”, ou que nos toca, ou que nos acontece, e, ao nos passar, nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação” (2002, pp. 25-26). Sempre voltávamos a Fortaleza com o corpo banhado de suor e piçarra das terras por onde pisamos.

⁷ Doutor em Filosofia da Educação e professor da Universidade de Barcelona.

NESTA PERSPECTIVA, O PESQUISADOR IN-MUNDO EMARANHA-SE, MISTURA-SE, AFETA-SE COM O PROCESSO DE PESQUISA, DILUINDO O PRÓPRIO OBJETO, UMA VEZ QUE SE DEIXA CONTAMINAR COM ESSE PROCESSO, E SE SUJANDO DE MUNDO, É ATRAVESSADO E INUNDADO PELOS ENCONTROS. COMO CONECTOR E NA BUSCA PELO INCREMENTO DO COEFICIENTE DE TRANSVERSALIDADE, ELE É ATRAVESSADO.

Atravessando cidades, fomos atravessados por elas.

A MONTAGEM

Na segunda fase do projeto, transformados por tantas experiências, trabalhamos para fazer nascer a obra teatral. O ator francês Maurice Durozier⁸ (*Théâtre du Soleil*) e a atriz e diretora paulistana Georgette Fadel⁹ estiveram conosco em momentos diferentes, trazendo provocações e contribuindo para a montagem da peça. Ambos foram fundamentais.

Maurice esteve conosco por algumas semanas, quando estávamos dando início à montagem. Com ele, pegamos novamente a estrada e vivemos mais experiências nas cidades do interior. De volta à Fortaleza, tivemos a companhia de Maurice por mais alguns dias, enquanto íamos descobrindo as primeiras pistas para o espetáculo. Georgette veio em uma fase mais adiantada do processo, quando já tínhamos um norte, mas havíamos ficado presos em um grande emaranhado de tentativas, sobretudo na composição física das personagens. Com Georgette, as personagens finalmente ganharam corpo, voz, partitura, energia.

Às vezes precisamos viajar para descobrir o que temos em casa. Minha avó, Dona Moça, sempre foi figura central na minha vida. Ela me criou e tínhamos um vínculo muito especial. Nasceu no interior do Piauí e nunca esqueceu de sua terra. Suas histórias, costumes, gostos, comidas, seus dizeres, seus remédios caseiros, sua conexão com a natureza, tudo nela era marcado pelo interior. Durante o processo, fui despertando para a imensidão de sua sabedoria, para a preciosidade de sua cultura. Graças à peça, pude mergulhar nisso tudo enquanto ela ainda estava viva.

Além de mim, outros integrantes do grupo tiveram laços fortes com suas avós. Durante as viagens, estávamos sempre falando delas. Em sala de ensaio, enquanto tateávamos o que viria a ser o espetáculo, alguns exercícios cênicos individuais remetiam às nossas avós. Parecia ser um

⁸ Ator da companhia francesa Théâtre du Soleil, onde ingressou em 1981, Maurice é também dramaturgo, diretor e professor.

⁹ Atriz e diretora formada pela Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (EAD/ECA/USP). Professora de Interpretação na Escola Livre de Teatro (ELT) de Santo André-SP. Fundadora da Cia. São Jorge de Variedades.

ponto de convergência. O que paira em comum é sempre um indício, uma pista interessante a ser investigada.

Compreendemos, então, que a avó (não uma avó específica, mas a figura da avó) costuma vir acompanhada de um imaginário que envolve carinho, nostalgia, sabedoria, comida gostosa, raízes, partilha, conforto. Isso tinha tudo a ver com o que havíamos vivenciado no interior do Ceará. Assim, a figura da avó se firmou na dramaturgia e contemplou, também, a outra faceta da palavra “interior”: trata-se de uma via de acesso ao interior de nós mesmos. A partir dessas pistas sensíveis, o trabalho foi se desenvolvendo.

Quando nós, pessoas de teatro, falamos em processo colaborativo talvez venha à mente toda aquela dinâmica de improvisos, discussões, propostas, criação de exercícios cênicos individuais e coletivos, rodadas e mais rodadas de criação de cenas, catalogação desse material, com o dramaturgo trabalhando, escrevendo, as páginas chegando aos poucos, as coisas sendo feitas, refeitas, desfeitas, escritas e reescritas, as cenas trocando de lugar e assim por diante.

Boa parte dessa dinâmica chegou a acontecer no processo de *Interior*. No entanto, quanto mais criávamos cenas e levantávamos material, mais éramos tomados por um descontentamento, sensação de ainda não estar no rumo certo, de não ter começado a criar a peça realmente. Depois de tudo o que foi vivido na primeira etapa, lá no interior, depois de tanto encantamento, queríamos fazer algo que, de alguma forma, contemplasse aquelas experiências todas.

Eu tinha acesso a muitos registros, acumulavam-se as informações de tudo o que havia se passado no processo, nas viagens (primeira fase), e na sala de ensaio (segunda fase). Em uma pesquisa de dois anos, o volume de registros produzidos é imensurável. São tantos vídeos, gravações de áudio, músicas, imagens, textos, mensagens. Tantos registros que se torna praticamente impossível (e, em alguns casos, desnecessário) rever, reouvir, reler, visitar minuciosamente todo o material em tempo hábil, antes de partir para a escrita da peça.

Essa abundância muitas vezes se torna um problema, um território propenso ao desnordeio, um labirinto que nos faz perder a noção do tempo. Além disso, “uma das críticas mais recorrentes ao resultado dramático do processo colaborativo é o excesso” (NICOLETE, p. 37). Como contemplar tantas experiências sem produzir um espetáculo excessivo no pior sentido? Percepção adquirida na prática: contemplar “o todo” não é contemplar “tudo”. É preciso saber se movimentar pelo

O QUE VIMOS NASCER DIZIA RESPEITO A TUDO O QUE HAVÍAMOS VIVIDO E À FORÇA DO INTERIOR. DIZIA RESPEITO A NÓS E NOS ULTRAPASSAVA.

material. Minha estratégia: ir sobretudo aos pontos onde algo pulsou mais forte, reverberou, nos abalou, transformou, nos fez vibrar juntos. Não ser excessivo, mas ser transbordante.

Não se tratava, ao menos naquele caso, de um mapeamento científico, descritivo, jornalístico ou produção de relatórios. Tinha mais a ver com cartografia afetiva, mapeamento das vibrações. As variações de intensidade do processo. Isso, obviamente, também envolve tempo, organização, pensamento, encadeamento de ideias.

O tempo foi passando e a dramaturgia não se resolvia. Com o prazo de conclusão do projeto quase terminando, tive a sensação desesperadora de ter perdido o controle. Então, dias antes da estreia, de forma quase impulsiva, tudo começou a se organizar, a se conectar, a ganhar forma. A velocidade da escrita atropelou as elucubrações e a dramaturgia foi se definindo. Alguns pedaços de texto e de cena que havíamos construído nos exercícios também foram retomados, retrabalhados e ressignificados. O que vimos nascer dizia respeito a tudo o que havíamos vivido e à força do interior. Dizia respeito a nós e nos ultrapassava.

Não se trata de contar sobre o processo, mas de, por meio do encontro com o público, atualizar as forças que nos atravessaram, a potência do que foi vivido. Organizar uma experiência que levasse o público a experimentar as mesmas variações de intensidade, as mesmas emoções que experimentamos nas viagens. Ir junto com o público nessa viagem intensiva: comover. Segundo Deleuze e Guattari, as melhores viagens são feitas sem que saíamos do lugar. Viagem imóvel. Sair do circuito de afetos ao qual estamos submetidos em nossas rotinas. Abrir espaço para que o público também dê vazão às intensidades que estavam esmagadas,

através desse encontro sempre inédito que é o teatro: “trata-se sempre de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo num combate incerto” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 222). Desanestésiar.

Depois do longo tempo improdutivo, com a escrita atravancada e a criação em aparente inércia, a obra nasceu. Acredito, portanto, que exista uma participação considerável do inconsciente na “gestação” da obra, operando em zonas que a razão não é capaz de abarcar. A obra, no entanto, não seria gestada se não fosse esse aparente tempo de inércia e incertezas, pois “para lidar com a criação, necessário se faz provocar e suportar as incertezas, não se livrar delas, produzir experiências de múltiplas tentativas, chegar aos limites, lidar com a sobra e com a sombra, com o lixo e com as perdas” (RANGEL, 2006, p. 4). Tudo é parte de uma coisa só, do mesmo movimento criador.

Estreamos no interior, voltando às quatro cidades para partilhar o espetáculo com o público e os artistas.

A PEÇA

Duas pequenas arquibancadas, dispostas uma frente à outra, com um estreito corredor no meio. Duas velhinhas sentadas junto ao público. Não existe palco. Essas duas velhinhas do interior já atravessaram muitas gerações e insistem em não morrer. Cheias de fogo e de vida, vão conversando com o público, lembrando o passado, contando suas histórias fantásticas, absurdas. Contra a lógica natural das coisas, elas vão fazendo planos para o futuro, para daqui a cinquenta anos, talvez. As pessoas ali presentes vão ficando à vontade e são levadas a lembrar suas avós, falar delas e de suas histórias. O riso, o choro, a saudade, o amor, tudo vai sendo compartilhado. A vida vai sendo celebrada através da arte, dos artistas, de nossas avós, de todos aqueles que vieram antes de nós e jamais serão ultrapassados. Ao final, o público e as atrizes já estão cantando juntos, comemorando e fazendo planos para daqui a cinquenta anos.

Tudo em *Interior* foi pensado a partir dos afetos que queríamos produzir no encontro com o público, prazeroso, de profunda intimidade. Sensação de conversa na calçada entrando pela noite, varando a madrugada. Gosto de bolo de avó. Um convite a viajar por outros tempos e espaços. Uma grande partilha, um mergulho sublime na condição humana. Uma contemplação da estética da existência. A compreensão da vida enquanto

obra de arte. Uma peça sem separação clara entre o espaço das atrizes e do público. Uma dramaturgia com muitos espaços abertos por onde o público possa entrar com suas histórias e ser, também, autor do acontecimento.

Nestes tempos de biopoder e necropolítica, as duas velhinhas nos fazem questionar se estamos vivos de fato. É preciso sair da anestesia, criando espaços de respiração. Desconectados do mundo virtual, radicalmente presentes, poderemos contar nossas histórias e reencontrar coletivamente as forças que nos constituem.

NOSSO TEMPO É ESPECIALISTA EM CRIAR AUSÊNCIAS: DO SENTIDO DE VIVER EM SOCIEDADE, DO PRÓPRIO SENTIDO DA EXPERIÊNCIA DA VIDA. ISSO GERA UMA INTOLERÂNCIA MUITO GRANDE COM RELAÇÃO A QUEM AINDA É CAPAZ DE EXPERIMENTAR O PRAZER DE ESTAR VIVO, DE DANÇAR, DE CANTAR. E ESTÁ CHEIO DE PEQUENAS CONSTELAÇÕES DE GENTE ESPALHADA PELO MUNDO QUE DANÇA, CANTA, FAZ CHOVER. O TIPO DE HUMANIDADE ZUMBI QUE ESTAMOS SENDO CONVOCADOS A INTEGRAR NÃO TOLERA TANTO PRAZER, TANTA FRUIÇÃO DE VIDA. ENTÃO, PREGAM O FIM DO MUNDO COMO UMA POSSIBILIDADE DE FAZER A GENTE DESISTIR DOS NOSSOS PRÓPRIOS SONHOS. E A MINHA PROVOCÇÃO SOBRE ADIAR O FIM DO MUNDO É EXATAMENTE SEMPRE PODER CONTAR MAIS UMA HISTÓRIA. SE PUDERMOS FAZER ISSO, ESTAREMOS ADIANDO O FIM. (KRENAK, 2019, P. 27)

Com *Interior*, buscamos uma suspensão do cotidiano, um momento de ruptura na vida automática e rebaixada que temos levado. Uma celebração, uma renovação, um reabastecimento da vida pelo encontro com o outro. E no outro, nos encontramos também: “se não saís de ti, não chegas a saber quem és” (SARAMAGO, 1998, p. 8).

Referências

ABRAHÃO, Ana Lúcia et al. O pesquisador in-mundo e o processo de produção de outras formas de investigação em saúde. **Lugar comum**, v. 39, p. 133-44, 2013.

ARAÚJO, Antônio. **O processo colaborativo no Teatro da Vertigem**. Sala Preta, [S. l.], v. 6, p. 127-133, 2006. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v6i0p127-133. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57302>. Acesso em: 2 ago. 2021.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Jr. Prado e Alberto Alonso Munoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia da Letras, 2019.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber experiência. In: **Tremores: escritos sobre experiência**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. Edição Kindle.

MORIN, E. **O Método 1: a natureza da natureza**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1977.

RANGEL, S. Processos de criação: atividade de fronteira. **Territórios e Fronteiras da Cena**, São Paulo, n. 1, 2006. p. 1-6.

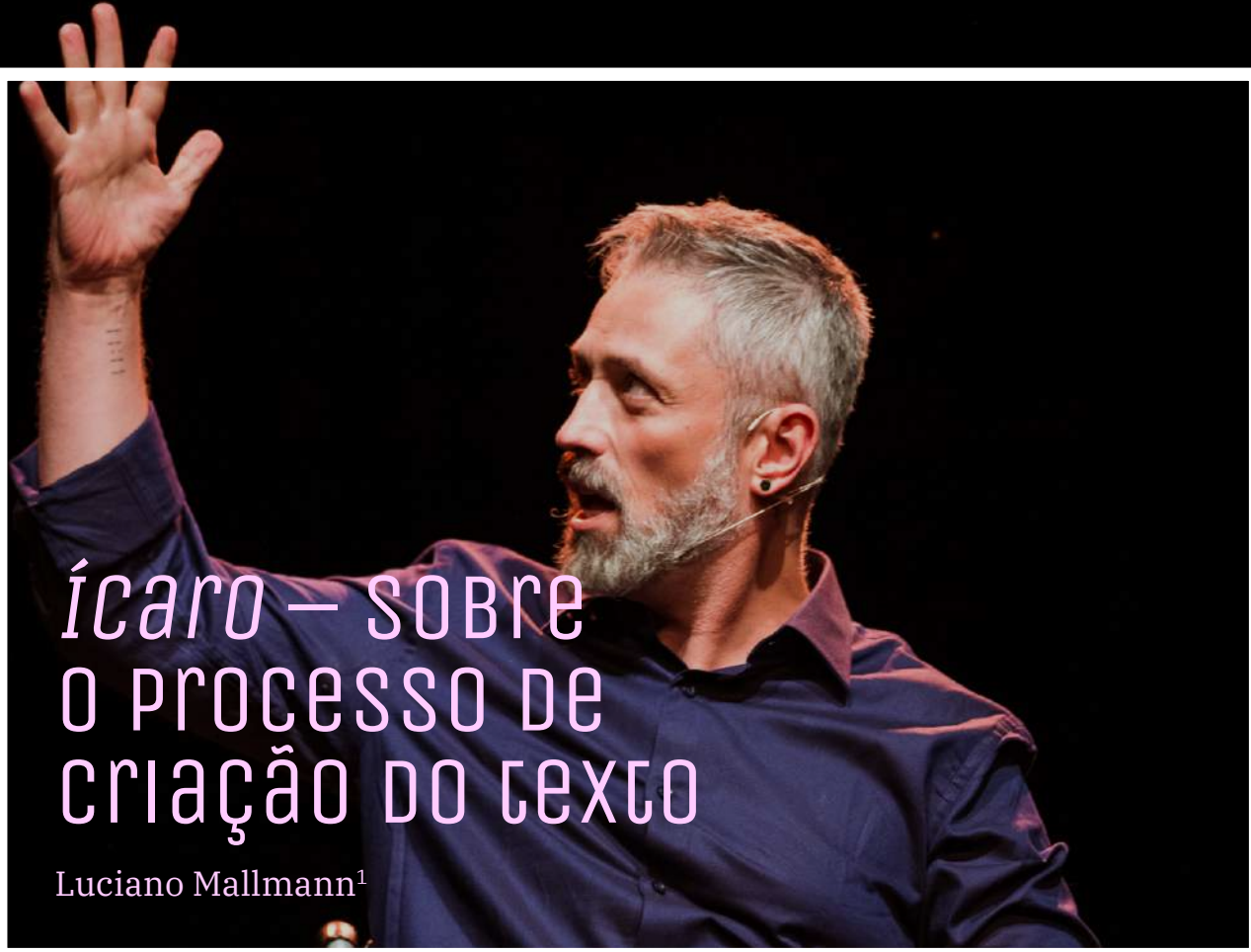
SAFATLE, V. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. ISBN 978-85-8217-871-3. Edição Kindle.

SARAMAGO, José. **O Conto da Ilha Desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LM PRODUÇÕES

PORTO ALEGRE (RS)





Ícaro – sobre O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO TEXTO

Luciano Mallmann¹

Ícaro é um monólogo teatral que estreou em Porto Alegre (RS) em março de 2017. No espetáculo, estou em cena dirigido por Liane Venturella, e interpreto depoimentos ficcionais de diferentes personagens que são cadeirantes como eu por terem lesão medular. O texto foi escrito por mim, baseado nas experiências e percepções que tenho sobre a deficiência e inspirado em histórias de outras pessoas que também usam cadeira de rodas e que conheci desde que me acidentei.

Este é o primeiro texto teatral que escrevo e a iniciativa surgiu a partir do meu desejo e necessidade de atuar. Quando me tornei cadeirante, em 2004, as oportunidades para trabalhar como ator diminuíram. Infelizmente, a grande maioria dos diretores e produtores não consideram a possibilidade de um ator com deficiência interpretar um personagem que não tenha essa indicação na rubrica de sua descrição. O lado positivo disso foi que eu mesmo comecei a realizar os meus trabalhos, ampliando minhas possibilidades profissionais enquanto artista e me tornando também produtor.

¹ Ator, autor e produtor do espetáculo *Ícaro*.

Escrevi o texto de *Ícaro* tendo em mente que queria abordar o tema da deficiência e compartilhar de forma artística a minha visão sobre o assunto a partir do meu lugar de fala. Nunca fui um militante ativo sobre a inclusão. Acreditava que a minha contribuição acontecia no simples fato de eu tocar a minha vida adiante, aproximando o universo da deficiência (no meu caso a lesão medular) das pessoas com quem convivesse. Quem era próximo a mim, depois de um tempo se acostumava com o fato de eu usar cadeira de rodas e começava a prestar atenção e a se preocupar com as questões de acessibilidade. Consciente disso, da responsabilidade e do poder que tenho enquanto artista, resolvi produzir uma peça de teatro onde pudesse impactar um número maior de pessoas.

Ícaro mistura realidade e ficção, e quero compartilhar com vocês um pouco do processo criativo de escrever as seis cenas que compõem o texto do espetáculo. A começar pelo título.

O TÍTULO DA PEÇA

Muitas pessoas me perguntam por que a peça se chama *Ícaro*, já que em nenhum momento do espetáculo este nome é pronunciado e nem feita nenhuma alusão direta ao mito grego.

Quando comecei os ensaios, ainda não sabia que nome daria ao texto. Sabia que o título poderia surgir no decorrer do processo e quando eu o escutasse não teria dúvidas de ser o certo. Pensei em várias possibilidades e nenhuma delas era forte o suficiente. Tinha esperanças que em algum momento uma palavra ou frase perdida no texto passasse a fazer um sentido tão grande a ponto de ser o título do espetáculo. Eu já tinha revirado o texto de cima a baixo e nada de descobrir a tal palavra. A cada ensaio eu pensava em algum título aleatório, mas nenhum deles permanecia. O fato é que já estávamos a uma semana da estreia e me angustiava a peça ainda não ter um nome.

A diretora do espetáculo é a Liane Venturella, uma das pessoas mais sensíveis que conheço e uma das maiores referências que tenho como artista. Em uma manhã de ensaio, conversando com ela sobre o quanto estava angustiado pela peça ainda não ter um nome, de repente ela me pergunta:

– Por que você não coloca *Ícaro*?

O

T

N

E

M

I

V

O

M

Fiquei em silêncio e depois de alguns instantes tive a certeza de que o problema havia sido resolvido. Eu me acidentei em um treino de acrobacia aérea de circo, e assim como o Ícaro da mitologia grega, de certa forma, caí tentando voar. Eu menciono a minha queda no texto e falo sobre os tombos que todo mundo já levou na vida. A metáfora do mito grego fazia total sentido e *Ícaro* era o título perfeito.

CENA I - TOMBO

O personagem da cena de abertura da peça é o que mais se aproxima de mim. É nesta cena que me apresento e estabeleço um pacto com o público, contando como tive a ideia de escrever o texto e explicando quase que didaticamente o que é uma lesão medular.

Eu começo a cena falando sobre um tombo que levei e que se tornou importante na minha vida. Num primeiro momento, imagina-se que estou me referindo à queda durante um treino de acrobacia aérea, quando sofri a lesão medular. Mas, na verdade, estou falando sobre um tombo específico dos muitos que já levei da minha cadeira de rodas.

Certa madrugada, eu estava sozinho em casa e, por não estar bem alimentado, me senti tonto, acabei desmaiando e batendo com a cabeça no chão com toda a força. Como a minha cama é alta, foi necessário juntar todos os meus travesseiros e almofadas que estavam no quarto para conseguir subir de volta. Este meu esforço levou quase meia hora e foi tempo suficiente para eu refletir sobre a minha condição. Gravei no celular o que tinha acontecido e sobre como estava, como me sentia impotente de não conseguir subir na própria cama. Na manhã seguinte, quando escutei o que tinha gravado, percebi o tom dramático da minha voz e foi aí que surgiu a ideia de fazer uma peça de teatro.

A sensação era de que um portal tinha se aberto e naquele mesmo dia comecei a escrever o texto.

CENA 2 - MODELO

A segunda cena do espetáculo é o depoimento de uma menina que tem vinte e poucos anos e desde criança sempre teve problemas de relacionamento com a mãe. Em seu relato ela conta sobre o acidente que a deixou tetraplégica, e como essa relação se transformou a partir do momento que sua mãe foi morar com ela para ajudar em sua reabilitação. Ela nos expõe os difíceis momentos que passou após o acidente, o abandono do namorado, os esforços da mãe para tirá-la da depressão e como acabou se tornando modelo profissional mesmo depois de tetraplégica.

Apesar de minha medula ter sido machucada na altura de uma das vértebras cervicais, eu tenho pouco comprometimento nos membros superiores e consigo levar a vida sem necessitar da assistência de outras pessoas. Como não tenho total propriedade sobre o assunto, para criar esta história me inspirei em duas amigas minhas que são tetraplégicas e que me deram várias opiniões sobre o texto, principalmente sobre o processo de reabilitação da personagem após seu acidente.

Quando decidi escrever uma peça de teatro formada por diferentes depoimentos ficcionais, outra motivação que tive foi a oportunidade de interpretar personagens completamente diferentes de mim, descobrir possibilidades e caminhos que me fizessem crescer como ator. Este é o primeiro personagem feminino do espetáculo e sabia que seria um grande desafio para mim.

CENA 3 - SUICÍDIO ASSISTIDO

Quando contei para uma de minhas amigas sobre a ideia do espetáculo, ela me sugeriu que eu abordasse o tema do suicídio assistido em uma das histórias. Existe uma clínica na Suíça onde a pessoa pode se inscrever e caso seja aprovada após uma série de entrevistas e testes, recebe o passaporte para fazer a eutanásia. Ela comentou sobre um amigo que havia se associado à clínica e que seria interessante eu conhecê-lo para trocar ideias sobre o assunto.

Como o objetivo principal do texto que estava criando era expor diversos pontos de vista sobre a lesão medular, me interessei pela sugestão de minha amiga e fui pesquisar sobre o tema. Para minha surpresa, encontrei de imediato na internet uma entrevista com vários brasileiros que eram sócios da clínica e explicavam as razões que os fizeram decidir pelo suicídio. Nessa matéria, a identidade das pessoas era preservada e o relato de um jovem tetraplégico me chamou a atenção. Escrevi a cena baseado nas considerações que ele havia feito.

Para receber a validação do que havia escrito, marquei um encontro com a pessoa que minha amiga havia falado. Após escutar a minha leitura da cena, ele sorriu e me revelou que o depoimento da reportagem em que eu havia me inspirado era dele.

Esta coincidência me fez ter certeza de que estava no caminho certo.

CENA 4 – COMA/LUTADOR

A cirurgia após meu acidente durou oito horas e os médicos optaram por me deixar em coma induzido, evitando assim o sofrimento durante minha recuperação. Fiquei dormindo por onze dias e tive muitas alucinações causadas pelo efeito dos remédios. As visões eram todas naquele ambiente de hospital, e tudo parecia muito surreal e colorido. O enfermeiro tinha cabelo azul, atrás da minha cama havia um telefone do Mickey e a janela do meu quarto era um espelho igual aos das salas de interrogatório dos filmes policiais.

A quarta cena do espetáculo é sobre um personagem que está em coma, e muito do que vivi naqueles dias no CTI está no texto. O personagem desta cena é um lutador que está entre a vida e morte por ter sofrido uma grave lesão medular após uma de suas lutas. No decorrer da cena, percebemos em suas falas que ele está longe de ser uma boa pessoa, e, apesar da situação frágil que se encontra, destrata todos que se aproximam com comentários violentos, machistas e homofóbicos.

Sempre me incomodou o fato de algumas pessoas acharem que estamos acima do bem e do mal, que a deficiência é a redenção de todos os pecados. Fiz questão de criar um personagem com essas características na esperança de provocar uma reflexão sobre este preconceito.

CENA 5 - GRÁVIDA

Escrever o depoimento de uma mulher que tivesse engravidado depois de ter se tornado uma pessoa com deficiência foi uma das primeiras ideias que tive. Conheci algumas meninas cadeirantes que tiveram filho e sempre as admirei por isso. Esta cena foi a minha forma de homenageá-las.

Como não sou mulher, esse universo está longe da minha realidade e para escrever o depoimento com propriedade e sem cometer nenhuma besteira, me inspirei no texto que uma amiga havia escrito em seu blog. Nesse relato, ela expõe todas as dificuldades que enfrentou durante o processo de gestação e parto, sendo mãe com lesão medular.

Criei um personagem completamente diferente da minha amiga. A jovem no texto possui uma origem mais humilde, foi abandonada pela mãe quando criança e perdeu o movimento das pernas porque teve uma inflamação espontânea na medula. No texto, ela conta também como conheceu o pai de seu filho, como se apaixonaram e a alegria de descobrir que havia engravidado. Para tornar tudo mais dramático e teatral, o andamento da cena estabelece um suspense que nos leva a acreditar que ela havia perdido o filho no parto.

Para mim, de todos os depoimentos do texto, este é o que mais me emociona.

CENA FINAL - LAUDO


Durante o processo de ensaios, assim como o título da peça, também não tinha ideia de como terminaria o texto. Queria criar um depoimento que retomasse o personagem da primeira cena e a minha maior preocupação era algo que não fosse a “mensagem final” ou “moral da história”.

Um dia falando sobre o projeto com um amigo ao telefone, ele ficou curioso e perguntou mais detalhes sobre a minha lesão medular. Para ser mais preciso na minha explicação, resolvi ler o meu laudo médico para ele. E foi aí que tive a ideia de como encerrar o espetáculo.

O último depoimento da peça é a leitura de meu diagnóstico para o público, exatamente como o médico escreveu.

Quando comecei a escrever o texto de *Ícaro*, sabia que seria um projeto especial, principalmente pelo tema da peça e pela forma como é abordado. Mas não tinha ideia do real impacto que o espetáculo teria sobre público.

No decorrer desses quatro anos, desde sua estreia, eu recebi inúmeras mensagens me parabenizando sobre o trabalho, falando das identificações que tiveram com os personagens e com as histórias da peça. Fico muito feliz de ter conseguido aproximar este universo das pessoas e permitir, pela arte, que a deficiência seja vista com menos preconceito. Tenho certeza de que este espetáculo fará parte do meu repertório enquanto eu ainda tiver forças para encená-lo.



Ícaro – sobre O PROCESSO DE encenação

Eu nunca havia escrito nada para o teatro. Depois de pronto, li o texto de *Ícaro* para vários amigos. O retorno positivo que recebia após cada leitura, me fazia ter certeza de que estava no caminho certo para produzir um espetáculo e voltar a atuar. Desde o início, eu sabia que seria o ator da peça e já escrevi as cenas pensando na melhor forma de dizer cada frase. As leituras me possibilitaram fazer pequenos ajustes no texto e deixar tudo mais fluido e natural na minha voz, no meu jeito de falar.

Encorajado pelos meus amigos, já era uma certeza de que iria produzir o espetáculo.

O próximo passo seria reunir a equipe para me acompanhar nessa jornada. Em primeiro lugar, deveria encontrar alguém para me dirigir. Além de ser uma pessoa em quem eu confiasse e cujo trabalho admirasse, precisava ser um diretor que entrasse no projeto com a mesma motivação que eu estava para fazer tudo acontecer.

A Liane Venturella é atriz e diretora de teatro, e uma grande amiga. Uma vez me sugeriu que eu fizesse uma palestra para compartilhar o meu modo de ver a vida com as pessoas, sendo eu cadeirante. Ela acompanhou todo o meu processo de reabilitação e sempre falou que me admirava pela forma que eu lidava com tudo isso. Fui resistente a essa ideia, nunca me considerei um exemplo de superação, e me recusava a me colocar nesta posição. Muitas vezes as pessoas com deficiência são reduzidas apenas a sua deficiência e por esse motivo eu não me sentia à vontade de criar uma palestra para falar simplesmente sobre o que tinha acontecido comigo e não ter nenhuma outra conquista que não estivesse diretamente ligada ao tema para contar.

Mas, por outro lado, nunca fui uma pessoa ligada às causas da inclusão e da acessibilidade, e de certa forma me sentia culpado por isso. Com essa minha autocobrança e tendo em mente a sugestão da Liane, tive a ideia de criar e produzir um espetáculo para o teatro. Foi aí que nasceu *Ícaro*, um monólogo que escrevi inspirado na linha do teatro documental. Criei vários depoimentos ficcionais de personagens cadeirantes, em que misturo realidade e ficção, e conto um pouco da minha vida e de minhas experiências com essas histórias.

Por questões de agenda, a última pessoa para quem eu li o texto foi a Liane.

QUANDO EU FALEI PARA O LUCIANO FAZER UMA PALESTRA, NÃO ERA SIMPLEMENTE PELA CONDIÇÃO DE ELE ESTAR NUMA CADEIRA DE RODAS. A VISÃO QUE ELE TEM DE MUNDO É MUITO INTERESSANTE E SERIA IMPORTANTE COMPARTILHAR ESSE MODO DE VER A VIDA COM AS OUTRAS PESSOAS. DEPOIS DE UM TEMPO, ELE ME LIGOU DIZENDO QUE PRECISAVA MOSTRAR ALGO QUE ELE HAVIA ESCRITO. QUANDO EU ASSISTI À LEITURA DO TEXTO DE *Ícaro*, EU FIQUEI IMPRESSIONADA. O TEXTO ME TOCOU DE UMA FORMA... COMO ELE FOI ESPERTO, DE UMA INTELIGÊNCIA! ELE HAVIA FEITO MUITO MAIS DO QUE UMA PALESTRA. ELE FEZ TEATRO! (LIANE VENTURELLA)

Percebendo a empolgação de Liane após a leitura, ficou claro que ela seria a pessoa certa para me dirigir e marcamos de iniciar os ensaios logo em seguida. Em total sintonia, concordamos que o espetáculo deveria ter uma encenação simples, no qual o foco principal seria a minha atuação. Mesmo sendo o texto inspirado nas minhas experiências de vida, o meu trabalho de ator deveria estar à frente de tudo. A essência do teatro é um ator contando uma história, e era isso que iríamos trabalhar.

Ensaíamos durante cinco meses. Os ensaios foram todos na minha casa, pela manhã. Para cada ensaio eu deveria decorar dois parágrafos e somente em cima desse trecho nos concentraríamos. Como já estava familiarizado com o texto, não foi uma tarefa difícil. Percebi durante os ensaios que sabia praticamente quase tudo de cor em função das várias leituras que havia feito.

A primeira cena da peça é o depoimento do personagem que mais se aproxima de mim. Nessa cena eu conto como surgiu a ideia do projeto, falo de algumas experiências pessoais e compartilho meu ponto de vista sobre a lesão medular. Liane sugeriu que eu estivesse no palco já na entrada do público, observando as pessoas entrarem e as recebendo de forma simpática, sem falar nada. Depois que todos se acomodassem, a luz do teatro diminuiria e aí então o espetáculo iria começar.

Já ensaiando esta primeira cena, percebemos que não havia necessidade de ter grandes movimentações. A Liane se concentrou em dirigir principalmente as intenções do texto e todo o gesto que eu fazia. Por menor que fosse, cada gesto era marcado com muita precisão e delicadeza. Essa estrutura se manteve em todas as cenas seguintes. Durante toda a peça, não existe nenhum deslocamento com a minha cadeira pelo palco e eu interpreto todas as histórias parado no mesmo lugar.

Para compor a trilha original do espetáculo, convidamos a Monica Tomasi. Liane já havia trabalhado com ela e tinha ótimas referências. Eu não a conhecia pessoalmente e desde o primeiro momento em que a vi, tive a intuição de que daria certo. Ela foi assistir a um ensaio na minha casa e, assim que terminamos, nos falou que não admitiria outra pessoa além dela para compor a música da peça. A partir daquele dia, a Monica começou a acompanhar nossos ensaios e a fazer parte do nosso time.

A trilha sonora de *Ícaro* foi composta para os momentos de transição entre os personagens e para valorizar os pontos mais dramáticos de cada depoimento. Monica entendeu de imediato a ideia da encenação e criou uma música sensível e delicada que não iria interferir diretamente na cena, somente pontuar os momentos de maior emoção. Era como se a música estivesse sendo tocada ao vivo e saindo de dentro da cabeça de cada um dos personagens. Utilizamos apenas uma pequena caixa de som, posicionada no palco, atrás da minha cadeira, que valorizava ainda mais esta ideia.

FOI COM IMENSA ALEGRIA QUE RECEBI O CONVITE PARA CRIAR A TRILHA DESTE ESPETÁCULO. QUANDO A LIANE VENTURELLA ME LIGOU, NÃO ME DEU MUITOS DETALHES DO QUE SERIA A PEÇA, TAMPOUCO SABIA A HISTÓRIA DO LUCIANO. COMBINAMOS UM DIA PARA EU ASSISTIR UM ENSAIO NA CASA DELE. O ESPETÁCULO AINDA ESTAVA SENDO CRIADO, E NA CONDIÇÃO DE ESPECTADORA, FIQUEI ALI OUVINDO AQUELAS HISTÓRIAS QUE ME IMPRESSIONARAM MUITO E ACEITEI DE IMEDIATO O CONVITE. (...) À MEDIDA QUE FUI ACOMPANHANDO OS ENSAIOS, ME ENVOLVIA CADA VEZ MAIS COM OS PERSONAGENS E ACABOU SURTINDO UMA MELODIA QUE PASSOU A SER O FIO CONDUTOR DA TRILHA SONORA E RECORRENTE EM TODA A PEÇA. UM DOS CUIDADOS QUE TIVE FOI CRIAR UMA TRILHA QUE NÃO INTERFERISSE E NEM CHAMASSE MAIS A ATENÇÃO DO QUE O TEXTO QUE ESTAVA SENDO DITO. (MONICA TOMASI)

Na segunda cena, eu interpreto o primeiro personagem feminino da peça. É o depoimento de uma jovem que nos conta sobre o acidente que a tornou tetraplégica e como a conturbada relação com a mãe se transformou em função disso.

Mesmo sabendo que eu seria o ator da peça, quando escrevi este depoimento não tinha ideia de como iria interpretá-lo. Tinha muito medo de criar um personagem estereotipado, sem credibilidade. Consciente disso, Liane me orientou a buscar em primeiro lugar a verdade e a me preocupar apenas em falar o texto da forma mais sincera possível.

Para a postura corporal desse personagem, me inspirei nas minhas amigas cadeirantes. Elas geralmente ficam com as pernas cruzadas quando estão sentadas e sugeri que, se talvez eu ficasse nesta posição, isso poderia automaticamente trazer uma energia mais feminina para o personagem, o que acabou dando certo. Aos poucos conseguimos compor essa menina de forma que não ficasse caricata, sem trejeitos e afetações que desviassem a atenção e enfraquecessem a história.

No depoimento seguinte, a cena aborda o tema do suicídio. O personagem desta cena também é tetraplégico, não move nenhuma parte do corpo a não ser os olhos e só consegue respirar com a ajuda de um respirador. Ele nos conta sobre o acidente e expõe as razões que o levaram a optar pelo suicídio assistido.

O ritmo da cena tem como base o som do aparelho respirador, que fica de fundo durante todo o tempo. O texto é falado pausadamente, sem pressa e as frases são pronunciadas respeitando os intervalos entre a inspiração e a expiração mecânicas do som do aparelho.

Para evidenciar ainda mais a limitação de movimentos do personagem, Liane pediu para eu virar a cadeira de lado e inclinar levemente minha cabeça para trás. Eu fico de perfil para o público durante todo o depoimento. A iluminação criada para a cena complementa e fortalece esta proposta.

Para compor a luz do espetáculo, convidei o Fabrício Simões, com quem já havia trabalhado. Fabrício criou um lindo desenho de luz, que contribuiu de forma delicada para estabelecer as diferenças e a temperatura de cada depoimento.

ÍCARO FOI UM DOS TRABALHOS MAIS SIMPLES E BONITOS QUE EU JÁ FIZ DURANTE TODA A MINHA TRAJETÓRIA ENQUANTO ILUMINADOR. MESMO ANTES DE TERMINAR A LEITURA QUE O LUCIANO FEZ PARA ME APRESENTAR O TRABALHO, EU FUI TOMADO PELA EMOÇÃO E SABIA QUE ACEITARIA O CONVITE. (...) NA CENA DO SUICÍDIO ASSISTIDO EU COMEÇO A TRABALHAR ESCONDENDO ALGUMAS PARTES DO CORPO DO LUCIANO, AS DEIXANDO NO ESCURO. UTILIZEI O ELIPSOIDAL PARA RECORTÁ-LO E ILUMINAR O SEU CORPO APENAS DA CINTURA PARA CIMA. COMO CONTRALUZ EU USEI O FILTRO CONGO BLUE QUE DESTACAVA A CADEIRA, OU SEJA, A SITUAÇÃO DAQUELE PERSONAGEM. (FABRÍCIO SIMÕES)

No quarto depoimento, eu interpreto um lutador que está em coma por ter sofrido uma grave lesão medular em uma de suas lutas. Ele expõe para o público os delírios que tem em um quarto de CTI, consequentes do coma induzido em que se encontra. Apesar de sua frágil condição, o personagem vai se revelando uma pessoa arrogante, que assedia as enfermeiras através de comentários machistas e agressivos.

No palco, somente o meu rosto está iluminado e a trilha sonora de fundo é o apito constante de um aparelho de um quarto de hospital. No final da cena, ele tem a visão de que está voando ao encontro do Sol e chama por seu pai. É o único momento do espetáculo em que o texto faz uma referência mais direta ao mito grego de Ícaro.

Na cena seguinte, interpreto novamente uma mulher. Ela é de origem humilde e engravidou depois de já ter se tornado cadeirante. Em seu depoimento, ela nos conta todas as dificuldades do processo de gravidez e seu parto. Minha maior dificuldade foi criar novamente um personagem feminino e que apresentasse características diferentes da menina que interpreto na segunda cena.

Por ser esse personagem ser uma mulher mais simples, Liane me orientou a pronunciar o texto com um volume mais baixo, num ritmo um pouco mais lento e mais pausadamente. Todos os movimentos da jovem eram pequenos, delicados e mais discretos. Tivemos uma atenção ainda maior de marcar cada gesto com muito cuidado.

No decorrer da cena cria-se uma expectativa para saber se o bebê sobreviveu às intercorrências que aconteceram durante o parto. O tom emocionante que valoriza a narrativa é fortalecido pelas pausas precisas que foram marcadas pela direção e pela trilha sonora que invade a cena de forma sensível quebrando os silêncios estabelecidos.

Este é o personagem que mais se distancia de mim. Por mais que eu me esforce, nunca terei a ideia do que realmente sente uma mulher que engravida e dá à luz uma criança. Por outro lado, o mais curioso disso tudo é que esta cena sempre é a que mais me emociona. Muitas vezes, nos ensaios, começava a chorar e não conseguia continuar dizendo o texto. Precisei de alguns dias para atingir um equilíbrio entre a técnica e a emoção, que garantisse a execução da cena e não compromettesse o ritmo do espetáculo.

Na última cena, finalizo a peça com a leitura do meu laudo médico. Tiro uma folha de papel dobrada do bolso, onde está escrito meu diagnóstico com todos os detalhes e informações sobre o tipo de lesão medular que tenho. Quando abro o papel, o palco fica escuro e a cena é iluminada apenas por um elipsoidal que, recortado na folha, gera a luz refletida que chega até o meu rosto. Faço a leitura como se estivesse lendo uma partitura musical, tendo como base a trilha sonora que foi criada respeitando o tempo de cada frase escrita pelo médico.

Ícaro estreou em 2017, e desde então realizei temporadas em Porto Alegre (RS), Rio de Janeiro (RJ) e São Paulo (SP), participei dos maiores festivais de teatro do país e apresentei o espetáculo por quase todo o Brasil. Recebi o Prêmio Açorianos de Melhor Dramaturgia, em 2017 (prêmio promovido pela prefeitura de Porto Alegre), indicações para outras premiações e muitas críticas positivas sobre o trabalho.

Tenho muito orgulho de ter produzido o espetáculo. Apesar de ser um monólogo, em nenhum momento durante o processo de criação estive sozinho. Mesmo depois, quando estou em cena, me sinto sempre muito bem acompanhado e amparado por todos que fizeram parte da equipe. Reunimos um time talentoso e sensível, que desde o início respirou junto e trabalhou com muita dedicação e carinho pelo projeto. Sou extremamente agradecido a todos que assistiram, acompanharam ou participaram de alguma forma da trajetória do espetáculo.

Ícaro me tornou um artista melhor e me fez ter a certeza de que sou capaz de criar e produzir meus próprios trabalhos no teatro.



LUME TEATRO

CAMPINAS (SP)

087

Album de
1973

Fotos



COLETORES DE MEMÓRIAS PERDIDAS

Ana Cristina Colla¹

Somos quatro: duas atrizes e dois atores. Quatro criadores que trabalham juntos há exatos trinta e um anos (1990-2021). Viemos de partes distintas deste imenso país e nos encontramos em Campinas, como estudantes deslumbrados e assustados durante nossa graduação em Artes Cênicas, na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Ali firmamos um acordo afetivo, nunca nomeado em voz alta, mas experimentado dia a dia, durante as últimas três décadas, de vivermos a vida em parceria e criação. Juntos nos formamos na universidade e passamos a integrar o corpo de pesquisadores do Lume Teatro. Assim, vieram espetáculos, viagens, filhos, muitos encontros e alguns desencontros, sem que a parceria se rompesse.

O tema da memória sempre foi recorrente em nossos processos de criação. Ao utilizar como guia o procedimento da Mímesis Corpórea, recriamos corporeidades e memórias de pessoas, animais, paisagens, palavras, imagens, sons e de tudo que nosso olhar pôde alcançar. O encontro com outros territórios, indo além da pesquisa encerrada, entre quatro paredes, sempre foi um potente disparador de nossos processos, afinando uma escuta porosa.

¹ Apresenta espetáculos e ministra palestras, demonstrações e pesquisas sobre o trabalho desenvolvido no Lume Teatro. Com ênfase na prática como pesquisa, é apaixonada pelos temas atuação, mímesis corpórea, dança pessoal, dança butoh e desmontagem. No plano da escrita, persegue a pergunta: qual é o verbo da/o atriz/ator? É autora dos livros *Da minha janela vejo...* – Relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume (2006), *Caminhante, não há caminho. Só rastros* (2013) e *Práticas teatrais: sobre presenças, treinamentos, dramaturgias e processos* (2020).

Pessoas em situação de vulnerabilidade que vivem nas ruas das grandes cidades, povos ribeirinhos e comunidades indígenas dos estados do Amazonas e do Pará, trabalhadores aposentados de uma extinta fábrica de chapéus, idosos contadores de causos e lendas do sertão de Minas Gerais, Tocantins e Goiás, macacos e babuínos confinados em zoológicos, florestas, sertões e rios foram encontros que nos confrontaram com modos de vida e narrativas singulares, nos desacomodando de tal modo que cada novo processo de criação, cada tema inaugurado é transpassado pelo desejo de aproximação de um novo território. Foi uma das maneiras que encontramos de nos manter vivos, em constante movimento.

O campo vasto de pesquisa envolvendo a Mimesis Corpórea tem sido constantemente atualizado e lapidado no coletivo, e por cada um dos pesquisadores envolvidos, que acabam por imprimir aspectos singulares, desdobrando os procedimentos formalizados coletivamente. Cada novo processo de criação é, portanto, a possibilidade de aprofundamento, expansão e criação de novas abordagens, determinadas pelas particularidades do campo e da temática pesquisados, pressionando a reinvenção de estratégias de contato, de dispositivos de registro e de documentação, de procedimentos técnicos que auxiliam na corporificação das afetações geradas pelas observações e vivências, somado ao desafio de criar poéticas cênicas que deem conta de sustentar todos os pressionamentos e desejos vislumbrados.

Eu me lembro de...

1. Eu me lembro da espera fria na sala de recepção do consultório médico, as folhas de uma revista entre as mãos para espantar o tédio. Minutos interessantes com a *Superinteressante*, era o esperado na sala de espera. Foi a primeira vez que ouvi falar em Angostura, pequeno povoado da Colômbia incrustado na Cordilheira dos Andes. Março de 2012.
2. Eu me lembro de esconder a revista na bolsa, medo de pedir emprestado e dizerem não. Queria mostrar Angostura aos demais, as estatísticas e os gráficos, e o primeiro casal que para lá se mudou em 1745 em busca de ouro e levou consigo o cromossomo 14, que, em sua mutação E280A, foi capaz de produzir uma enfermidade disseminada de geração em geração, até chegar a herdeira Doña Glória, com quem conversamos num final de tarde de 2019, embaixo de um caramanchão, anos depois de eu ter colocado a revista na bolsa.
3. Eu me lembro de nós quatro (Renato, Raquel, Jesser e Cris) sentados na sala branca do Lume, abrindo desejos e firmando estratégias para sonhar juntos nosso próximo espetáculo coletivo, tendo a memória,

mais especificamente o esquecimento gerado por Alzheimer, como deflagrador do processo criativo. A *Superinteressante* aberta sobre a mesa e as imagens de Angostura e do dr. Lopera – o povoado com o maior número de Alzheimer precoce e hereditário do mundo e o médico que há anos ambiciona domar a enfermidade – saltando das páginas.

No começo, perseguíamos um desejo: mergulhar no mundo do Alzheimer, doença degenerativa que acomete a capacidade de memória. Trabalhá-lo, portanto, seria um misto de memória-lembranças com esquecimento-desaparecimento. Visitamos pacientes com demência, conversamos com especialistas, ao mesmo tempo que o país mergulhava cada vez mais na obscuridade e irracionalidade de políticas gravíssimas.

4. Eu me lembro da primeira visita ao Edson, do seu sorriso leve e olhar flutuante. Do sorriso da Sônia, a esposa, da sua ansiedade em nos receber e proteger o seu amado, preenchendo lacunas, impedindo silêncios, nos contando histórias do casal quando a vida ainda era possível, para que o amássemos também, a ele, ao Edson, o único amor da sua vida, seu parceiro que agora começava a se esquecer de que ela era o amor da sua vida. Setembro de 2017.

5. Eu me lembro do gosto do bolo de fubá sobre a mesa, do suco de laranja de garrafa, que acompanhavam nossas tardes e visitas. Nossa singela oferta àqueles(as) que nos abriam suas casas e memórias. Juntos(as) éramos coletores(as) de memórias perdidas.

Em março de 2018, convidamos o diretor argentino Emílio García Wehbi e o dramaturgo Pedro Kosovski para trabalharem conosco. Iniciamos nosso primeiro encontro narrando todo o percurso da pesquisa até aquela data: experimentações realizadas em módulos de investigação com diferentes artistas (Jussara Miller, Flávio Rabelo, Janete El Haouli e José Augusto Mannis), pesquisa de campo e suas reverberações, entrevistas e visitas ao setor de demências do Hospital das Clínicas da Unicamp, conversas com especialistas, estudos teóricos sobre o Alzheimer com a condução da dra. Adriana Samara, diversos documentários assistidos relacionados ao tema, várias músicas e ideias de composições cênicas, nossa peça sonora produzida no encontro com a Janete e o Mannis e a exposição de um vasto arquivo documental no formato de diários, revistas, livros, folhetos, objetos e fotos coletados nos meses anteriores.

Logo percebemos que já estávamos produzindo memória. Por meio dos arquivos armazenados já era possível mapearmos uma linha do tempo que abarcava nossas histórias pessoais e conjuntas como artistas criadores. Éramos cúmplices diretos de grandes transformações ocorridas

em nossas vidas pessoais e em nossa vida coletiva no Lume Teatro. Éramos uma espécie de guardiões da memória uns dos outros. Aos 18 anos, ingressamos juntos na graduação em Artes Cênicas na Unicamp, vindos de cidades e vidas muito distintas e, desde então, partilhamos a criação de um vasto repertório de espetáculos, viajamos por muitos países, sofremos a perda de nosso mentor artístico e de familiares, compartilhamos o nascimento de nossos filhos e filhas, discordamos em diversas situações, fomos para direções diferentes sempre juntos, vimos surgir os primeiros cabelos brancos e a transformação constante de nossos corpos. Partilhar uma memória é estabelecer uma relação ética com o outro. Nossas memórias entrelaçadas formavam um imenso arquivo pessoal e coletivo. Intuímos que de alguma maneira esse material poderia vir a compor a criação cênica final.

Nos debruçamos, assim, no levantamento dessas memórias em sua materialidade. Os objetos se transformaram na síntese deflagradora de nossas lembranças. Foram trazidos para o centro da cena, em toda a sua complexidade, carregados de metáforas, indo além de suas funções utilitárias e/ou funcionais.

O Alzheimer permaneceu presente, mais como metáfora do que como patologia, e mergulhamos em nossas sombras pessoais, grupais, sociais para que pudéssemos compor uma obra de autoficção, ao mesmo tempo simples, direta e política, baseada em uma singularidade que deseja se coletivizar.

TENTAMOS NOS APROXIMAR DA IDEIA DE UMA MEMÓRIA NÃO LINEAR NEM BUCÓLICA, MAS SIM UMA MEMÓRIA QUE APRESENTA O GESTO DA VONTADE NO ATO DE LEMBRAR. PARA NÓS, A MEMÓRIA NÃO É NEM MONUMENTALISTA NEM AUTOCOMPLACENTE; É SIM UM EXERCÍCIO DO PRESENTE PARA REVISITAR AS CRISES PASSADAS, OS ERROS COMETIDOS, AS CICATRIZES – PESSOAIS E COLETIVAS – QUE A HISTÓRIA NOS DEIXOU E, ASSIM, CORRIGIR O NOSSO FUTURO; É O REENCONTRO COM A DOR COMO ATO DE SUPERAÇÃO. (WEHBI, 2019, PROGRAMA DO ESPETÁCULO *KINTSUGI, 100 MEMÓRIAS*)

Em *Kintsugi, 100 memórias*, o ato de narrar nossas memórias foi uma maneira de não esquecermos as marcas e os rastros que nos compõem. Mais do que recontar acontecimentos passados, o desejo era revelá-los a partir do presente em que eram narrados.

Nessa escrita de si, a palavra ancorada no corpo-memória foi o suporte para recriarmos os acontecimentos, oscilando entre a tentativa de nos

A

aproximar o mais perto possível da imagem residual do fato que originou a narrativa e as demais variantes ou possibilidades de ação que um mesmo fato poderia desencadear, indo da versão mais realista à mais delirante.

I

Os objetos eleitos (após uma fina peneira seletiva) para a composição final do espetáculo, em sua maioria, poderiam ser lixo. Um gravador de fita cassete, um livro com páginas grudadas, moedas e notas velhas, cartões-postais usados, sapatos gastos e disformes, figurinos de espetáculos extintos. Sem função, descartáveis, lixo, se mirados com o olhar utilitário e capitalista do presente. Em nossa trama, não só escapam do lixo, como ganham lugar de luxo, foco e destaque. Por intermédio deles, nossas memórias se atualizam e nossas vidas, gente e coisa, se entrelaçam. Objetos carregados de imagens, histórias, fragmentos de vida. Objetos que irradiam, pela simples presença silenciosa e imóvel, um tempo extinto, abrindo fissuras no presente de algo que se foi ou se perdeu e que se quer manter. Os objetos sobrevivem a nós, perdem função, se tornam obsoletos, mas permanecem como testemunhas de um tempo que se foi, de pessoas que com eles se relacionaram, atravessando gerações (o óculos de grau do pai falecido, a caixa de costura da avó herdada pela mãe e presenteada à filha, a coleção de fotos de entes falecidos e nunca conhecidos), ganhando novos usos e sentidos.

R

6. Eu me lembro de revirar armários e caixas à procura dos objetos. Eles estavam lá, à minha espera ou, simplesmente, à espera de alguém, qualquer um que os trouxesse para a vida.

O

Os objetos aparecem como rastros deixados pelo passado, condutores da nossa narrativa, âncoras deflagradoras de memória. E como algo pode ser rastro e âncora ao mesmo tempo? Algo feito de vestígios, uma presença, passagem de algo que não existe mais, ser ao mesmo tempo, terra de ancoragem? Presença de um passado que se foi e porto de um presente múltiplo que se cria no agora?

M

No início do espetáculo, os objetos estão todos alinhados nas duas laterais, fora do espaço cênico, mas visíveis aos olhos do público, como uma presença por vir. Um a um, no decorrer da obra, vão sendo apresentados. Uma camisola, um par de óculos, um quadro, uma faca, uma garrafa vazia, uma máscara

E

M

de zebra. E para cada um deles, uma lembrança, um rastro de memória, da criança que fomos, dos amores que se perderam, dos desejos não realizados, da fugacidade da vida. No chão do quadrado de 5 x 5 metros, que compõe nosso espaço cênico, pouco a pouco, uma constelação de objetos se constrói, multiplicando sentidos. As memórias se acumulam,



Kintsugi, 100 Memórias. Espaço cênico ao final do espetáculo.
Foto de Alessandro Poeta Soares.

sobrepondo-se, alinhando-se, contrapondo-se, pairando por sobre cartas, papéis, diários, jornais velhos, quadros, fotos, copos, charutos, dominando o espaço com sua presença, a ponto de tornar o espaço intransitável, só possível de cruzar com passos atentos e cuidadosos, por entre brechas de vazios.

Muitos dos objetos, como já pontuado, são obsoletos ou ultrapassados, sem utilidade aparente (uma caixa de costura para uma mulher que não sabe e nem deseja costurar, um gravador com várias fitas cassetes usadas, uma pequena caixa de metal com seringa de vidro). E aparecem

em contraste com os objetos modernos e utilitários (um *Time Capsule*, um barbeador elétrico, uma faca de cozinha recém-comprada), parte de um cotidiano veloz, em que as coisas existem para nos servir e resolver nossas necessidades, descartáveis, quando perdem a função, fabricadas cada vez mais de maneira precária, são jogadas fora sem apego e substituídas por outras.

As pessoas se foram e os objetos que cercaram suas vidas e fizeram parte de suas histórias permaneceram, nos lembrando que um dia também iremos e deixaremos de herança uma seringa velha, nossos diários e escritos, nossos livros preciosos que talvez nem sejam lidos por aqueles que amamos e que sequer intuem o quanto nos conheceriam melhor se seguissem os rastros de nossas leituras.

O que guardamos e o que jogamos fora? Por que guardamos determinado objeto e não outro? Por que guardamos determinado bilhete ou carta e jogamos as demais fora? Essa eleição, selecionando uns e eliminando outros, já diz muito de quem somos, pelos rastros que escolhemos deixar. No caso da narrativa construída por meio dos objetos em *Kintsugi, 100 memórias*, nos deparamos com a dificuldade em selecionar quais deles comporiam a obra final. Permaneceram os objetos que inauguravam, pela narrativa que os acompanhavam, temas específicos que fossem capazes de atualizar a memória no presente, que ainda fizessem sentido no agora. Focamos muito na relação entre o pessoal e o político, já que os objetos estavam conectados à nossa biografia pessoal, mas entendemos que só faria sentido manter os objetos que pudessem vir a gerar ecos e reverberações que extrapolassem o âmbito pessoal.

Se pensarmos os objetos como rastros de ausências temos um espaço repleto de presenças.

POR QUE A REFLEXÃO SOBRE A MEMÓRIA UTILIZA TÃO FREQUENTEMENTE A IMAGEM – O CONCEITO – DE RASTRO? PORQUE A MEMÓRIA VIVE ESSA TENSÃO ENTRE A PRESENÇA E A AUSÊNCIA, PRESENÇA DO PRESENTE QUE SE LEMBRA DO PASSADO DESAPARECIDO, MAS TAMBÉM PRESENÇA DO PASSADO DESAPARECIDO QUE FAZ SUA IRUPÇÃO EM UM PRESENTE EVANESCENTE. (GAGNEBIN, 2006, P. 44)

Os objetos-memória, ao trazerem com sua presença os rastros do que se foi, também nos confrontam com a fugacidade da palavra que rememora e atualiza o rastro que o objeto representa com a sua presença, contrapondo a fragilidade das imagens que dão corpo à memória e à materialidade

concreta da presença do objeto. Coloca-nos frente a frente, com a morte e a transitoriedade da vida, na impotência de nossa luta contra o esquecimento, evidente na fragilidade de nosso relato, na palavra que se esvai, na fugacidade do próprio encontro que o teatro proporciona, cada dia um, único. Nosso ritual de rememoração talvez seja um misto de celebração da vida (da nossa, da dos que se foram, da dos que vieram ao nosso encontro, da dos que cruzaram o nosso caminho) e um ritual de luto, de reconhecimento da morte, da nossa passagem pela vida. Nossos mortos ressurgindo para a vida, assim como nossos objetos renasceram do fundo de nossos armários e gavetas. Eles permanecerão presentes, mesmo após nossa passagem e, muitos deles – aqueles que não tiverem como destino o lixo –, seguirão sua história com as próximas gerações, testemunhas silenciosas de um tempo que se perdeu.

A queima dos rastros, o descaso público com a manutenção do patrimônio histórico nacional que culminou no incêndio do Museu Nacional do Rio de Janeiro (coincidentemente no mesmo dia em que iniciávamos o processo de criação do nosso espetáculo), a queima dos corpos e documentos em Auschwitz mesmo após o fim da guerra, apagamentos voluntários de nossa história de país e da humanidade que se processam de forma violenta, usurpando nosso direito de lembrar do passado que perdura no presente, para termos a chance de criarmos, no agora, algo que seja minimamente verdadeiro.

Nosso ritual cênico se repete e, a cada dia ou noite de apresentação, a repetição de um mesmo pequeno recorte de memória, dia após dia, nos desafia a não cristalizar e enrijecer o fluxo natural das imagens que compõem as lembranças. Quando isso acontecer, elas se tornarão estéreis e perderão o sentido de estarem presentes. Relatos vazios de corpos ausentes.

Nosso exercício de narrar, durante o processo de aproximação com os objetos e os documentos, nos exigiu cuidados e uma escuta refinada para que pudéssemos nos conectar com um outro tempo de nós mesmos que se mantinha na imagem daquele objeto. O objeto como testemunha de um tempo em que nós mesmos sequer intuíamos o futuro que estávamos construindo, trazendo em si a imagem de outros corpos e presenças. Nessa relação fez-se necessário um corpo poroso e aberto a ser penetrado pelas infinitas camadas de sensações e pelos cruzamentos de percepções, de espaços e de tempos, do agora, do que já se foi, de quem se é, de quem se era, que o encontro com cada objeto inaugurava. O corpo, assim como os objetos, como testemunha, como espaço de trânsito, transpassado pelo

tempo e pelos acontecimentos. O corpo carne, corpo também documento, com suas fissuras, marcas do tempo, cicatrizes visíveis e invisíveis. E o objeto, também corpo, que apresenta a si mesmo, silencioso, mas marcante com sua presença, emanando vida.

CORPO OBJETO OBJETO CORPO

Nesse momento da pesquisa, a potência estava na relação entre os corpos e as coisas e na relação inesperada que a composição entre os diferentes e múltiplos campos se estabelecia. Composição entre corpo e objetos, entre corpos e corpos, entre objetos e objetos, entre afetos, criando uma teia de relações, evocando uma proximidade material vibrátil. Corpos em estado de jogo, abertos para o encontro.

Llansol, escritora portuguesa, nos fala sobre “uma forma de comunicação fulgurante e generalizada entre todos os intervenientes ou figuras, sem nenhum privilégio para os humanos” (2011, p. 11). O trecho destacado faz parte de uma reflexão da autora sobre o estranhamento que a palavra “civilização” lhe causa, ao colocar os animais, as plantas e os seus elementos numa posição de subordinação frente ao homem. E, ao se referir aos seus escritos literários, apresenta uma reflexão que cabe na relação que estamos tentando estabelecer entre os objetos e os corpos e a nossa relação pretendida com a memória. Ela se diz convencida de que, se há um lugar onde a imaginação exista, nunca será um “lugar imaginário”, mas, talvez, um “lugar imaginante”. Assim, nesse “espaço imaginante” criamos nosso encontro com os objetos-memória e com nossas lembranças do passado, gerando um lugar onde a imaginação se alia ao vivido.

Narrar com o objeto, aberto aos planos de memória deflagrados por ele, requer uma intimidade profunda. Estar “com”, atravessado “por”. Observar sinais através de um pensamento imagético, emotivo, vibrante. O objeto não está no lugar de algo, representando uma memória que já se foi ou comprovando os fatos apresentados. Sua presença vai além do caráter documental. Ele está ali para “ser”, ele, objeto, presença no tempo presente, abrindo, disparando novas relações com o espectador que o vê e que por ventura possa vir a reconhecê-los também como seus, pela ressonância produzida pela evocação das memórias.

Referências

GAGNEBIN, Jean Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.



DO CAMPO à cena

Raquel Scotti Hirson¹

Angostura chamou nossa atenção por ser um município colombiano de número robusto de um tipo raro de Alzheimer, que atinge cerca de 12% da população com idade média entre 35 e 55 anos. O esquecimento toma seus corpos de forma tão avassaladora, que os transforma, os enfraquece, os define e os deixa acamados, afásicos e disfágicos em poucos anos. Em continuidade ao nosso interesse pelas questões que atravessam memória e esquecimento, queríamos entender, com todos os sentidos, o que se passa ali. O inusitado que assolou aquela comunidade no século XVIII, que se pôs a tatear um invisível que levava seus entes queridos a um mundo outro, também nos convocou.

Saímos de Campinas em direção ao pequeno povoado, incrustado na cordilheira colombiana, em outubro de 2019, com abertura aos encontros e com algumas âncoras: contato com o setor de comunicação e cultura da cidade, hotel reservado e encontro marcado com um aluno-amigo-ator-performer-guardião colombiano.²

¹ É atriz-pesquisadora, coordenadora do Lume-Unicamp e professora permanente do PPG Artes da Cena do IA, Unicamp. Apresenta espetáculos, demonstrações técnicas e ministra workshops em diversas cidades brasileiras e no exterior. Também é autora da tese “Alphonsus de Guimaraens: Reconstruções da Memória e Recriações no Corpo” e autora dos livros *Tal qual apanhei do pé: uma atriz do Lume em pesquisa* (2006) e *Práticas teatrais: sobre presenças, treinamentos, dramaturgias e processos* (2020).

² Contamos com dois parceiros valiosos, Danny Perez (aluno egresso do mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp) e César Augusto Molina (comunicador institucional da Prefeitura Municipal de Angostura), ambos colombianos e que nos acompanharam durante nossa estadia no povoado.

O deslocamento é a primeira desestabilização necessária para nos desgarrarmos um pouco da vida cotidiana, do trabalho e da família. As preocupações com bagagem, documentação, recursos financeiros e meios de transporte nos conduzem imediatamente a um futuro em fluxo de expectativas. As acomodações, cama, banheiro, comidas, temperos, fazem com que o corpo todo esteja outro; em contato com diferentes objetos, desperto a diferentes sensações. Observa-se tudo, ainda que se queira distrair o foco, pois não são os olhos que observam, e sim tudo que faz estremecer as bases, em campos relacionais criados nos encontros com a paisagem, as pessoas, a cultura.

DE SÃO PAULO A MEDELLÍN/ DE MEDELLÍN A ANGOSTURA

Hora-cedo-cedíssimo sono ansiedade intestino não funciona, café da manhã é queijinho, transporte aplicativo, tentativas de comunicação na bela cidade vermelha toda montanha, toda cordilheira. Velocidades, decisões, viagem em pequeno grupo – aconchego. Rodoviária não se entende, outro idioma, a porta é a verde, talvez direita, talvez esquerda, fundo, escondida nos passantes seguros de seus destinos. Movimentam-se. A rodoviária se movimenta rápido. O cedo é tarde, é relógio pulsante, a respiração ofegante, o xixi para garantir. Olhares, velocidades, o menino ajuda com as malas, carinho, desconfiança, criança-mundo, ser-de-outro-país, fronteiras na pele gritando forte. Puro arrepio-prazer-interrogações-nenhuma-imagem à frente. Estrada é linha curva, linhas curvas, precipício saudade do que ficou para trás, lembranças chegam abruptamente e escapam, montanha-russa micro-ônibus. Registros em máquinas obsoletas, máquina-pessoa-gente, registros estão e não-estão, máquina-pessoa perde tudo em seu país para lá ficam mãe, tia, sogro, dinheiro. Dor dureza no peito e nada a fazer, aceitar um biscoito. Comer é saúde e doença, micróbios vivem mais, vivem muito, vivem. Chacoalhar-se no micro-ônibus chacoalha tudo, de futuro-passado-presente, entes. Uma hora, duas horas, três horas, quatro horas, bexiga-rim-uretra-orifício corre e volta, se perder desespero solidão tudo é outro. Beleza infinita coração aquecido um tamanho de imensidão inacreditável, alguma imagem de futuro, mas qual? O futuro é presente casinhas coloridas floridas floreiras flores sempre juntas, juntos, monumentos e gentes e grupo. Seres. Furacão. Praça, homem carrega materiais não é menino,

homem velho, senhor, tudo passa rápido, feito rápido, pressa para não se sabe o quê, o lugar ali está, Angostura. Tontura não deve ser verdade sonho. É revista-superinteressante anos se passam não é crível é reportagem é o momento real que já é. É tudo tão perto, hotel, ciclerone, almoço, abacate, *plátano*, da janela se vê. Falação, ruído prazeroso, ruído asqueroso, halloween, outra fronteira, gente, gente, gente, procissão padre halloween fantasia comida, chuva, chuva, chuva, lava a expectativa, flui-emoção-antimemoria-alzheimer. Deus exército metralhadora sitiada cidade em oração olhar e não olhar guerrilha. Da praça uma rua, outra rua, outra rua, morro, morro, morro, acaba. Veredas adiante longe Escobar, temor, *patacones* estômago refazer FARC, memórias esquecidas esquecidos conflito. Padre-Marianito-intacto-exumação-Papa-Santidade. Grito grave barata sonho. Tudo é todo é tudo é junto-separado-uno-múltiplos.



Angostura. Foto de Raquel Scotti Hirson.

Assim chegamos, sem julgamentos ou pressupostos, e entramos em estado perceptivo, abertos aos desvios e linhas de fuga, tanto de nossas existências como do que a própria pesquisa poderia revelar.

Não diferente de outras viagens a campo, fomos em busca dos silenciados, daqueles dos quais, por motivos diversos, foram sacados os direitos de fala. Com mais ou menos consciência, com mais ou menos lutas, com mais ou menos gritos, ficaram à margem e, mesmo que gritem, suas vozes são lançadas a um espaço de vácuo. Foi assim com os idosos sertanejos, com os caboclos e indígenas ribeirinhos da Amazônia, os que vivem em situação de rua, os que passaram a vida como operários de fábrica.

Por meio dos diversos encontros, que se deram nos anos de 1993, 1997, 1999 e 2006, compreendemos que saíamos em busca de micro-histórias, pois aquilo que não é contado em larga escala histórica tem potência de adentrar em territórios sutis que nos avizinham – e avizinham as histórias recriadas nas obras teatrais – das pessoas que assistem aos nossos trabalhos. Vê-se que o nosso objetivo não é de revisão histórica, porém os espetáculos adquirem essa camada ao trazerem, por exemplo, conteúdos que redimensionam a história pessoal e singular de uma senhora indígena da etnia Dessana, do Alto Rio Negro (Amazonas), que verbaliza, chora e canta sua tristeza por ter visto roubada a sua dignidade e a de seus parentes. Em outro caso, pensamentos de uma travesti em situação de rua que faz um discurso esquizofrênico e cósmico, contextualizando a própria existência em um suposto real pouquíssimo acolhedor. Há outro que conta em detalhes como se davam os funerais dos operários chapeleiros de uma fábrica de Campinas (SP), quando percorriam as ruas da cidade, embriagados, carregando o caixão.

São histórias invisibilizadas e, por nós, não contadas, pois não se trata de contar, mas de poetizar cenicamente as histórias e os encontros que as geraram. Não é maior ou melhor que contar ou escrever, mas faz-se concomitantemente a uma camada de performatividade que comunica de modos diferentes. O como se apresenta, a história é o foco da criação cênica e de suas reverberações.

As famílias que sofrem com a hereditariedade do Alzheimer naquela região são o foco de atenção de médicos, cientistas e pesquisadores, ao mesmo tempo, são pessoas invisibilizadas, escondidas e afastadas, pois passam pelo preconceito de serem os “bobos” (*los bobos*, vítimas de uma doença desconhecida que tratavam por *la bobera* antes de saberem que era o mal de Alzheimer). Há uma espécie de fenômeno de mimetização contagiante entre aqueles da comunidade que os rechaçam e invalidam

suas presenças de forma indiferenciada (MENDONZA-ÁLVAREZ, 2016). O acontecimento é instigante: as pessoas invisibilizadas de suas presenças são aquelas cujas presenças na sociedade se esvaem junto com suas perdas de memória de todos os órgãos. É uma dupla subtração.

Nesse ponto, nossa condição de viajantes/passantes é de alguém que não faz parte da comunidade e de seus processos miméticos intrínsecos de exclusão. Isso faz com que possamos construir relações baseadas em uma doação mais amorosa e distanciada do medo de uma doença hereditária que assola a população. Não somente em Angostura, mas na Amazônia e em pequenas cidades do interior de Minas Gerais, Goiás e Tocantins, por onde andamos, nossa postura sempre foi de ouvintes. Nossas passagens são fugazes e se configuram em ações micropolíticas, do encontro privado, das falas e cantorias reservadas, da valorização das relações amorosas. É possível que isto baste para que suas vozes ecoem mais audíveis após a nossa partida, mas não há intenção e nem garantia de que isso ocorra.

Nas Veredas (campo, área rural ao redor de Angostura), nos deparamos com comportamentos semelhantes aos dos indígenas na Amazônia. Pessoas mais calmas, mais silentes, que travam suas relações por sinais talvez irreconhecíveis para a nossa cultura. Entretanto, com tempo e com delicadeza, adentram no campo das lembranças, adquirem confiança e abrem suas histórias. Observamos uma formação cultural que vem, também carregada, muito provavelmente, de fatores políticos. Em Angostura, histórias de assassinatos, ataques da guerrilha colombiana e a forte presença militar. Vê-se muito medo. Na Amazônia, a relação doída com os brancos, dos quais somos representantes. O que pudemos observar, no tempo largo transcorrido, é o que aconteceu nas relações estabelecidas na pesquisa de campo na Amazônia (1997): relações ancoradas em um espaço de pouca fala e muito afeto. Ficamos 21 anos sem vê-los e sem trocar cartas ou mensagens. Quando os reencontramos, em 2018, recebemos abraços calorosos e apertados como jamais experimentados.

A reportagem da revista *Superinteressante*, de 15 de janeiro de 2012, responsável por despertar nosso desejo de conhecer Angostura e de dar continuidade aos estudos sobre memória, já mostrava a pesquisa do cientista e médico colombiano dr. Francisco Lopera. Estando em Angostura, questionamos algumas pessoas sobre a pesquisa, mas as informações nos chegavam desfalcadas, estilhaçadas. Ninguém nos contou, por exemplo, da existência de uma senhora que se tornou a grande chave da pesquisa do dr. Lopera por ser portadora do gene que resulta em 99,9% de probabilidade de desenvolver a doença a partir

dos 40 anos, e ter chegado aos 72 anos sem sintomas. Faleceu em novembro de 2020, aos 77 anos, vítima de câncer, com sintomas leves de Alzheimer. Ela morava nas Veredas, segundo uma das reportagens, com vista panorâmica da cidade, bem perto de onde estivemos. O desejo do anonimato é muito presente nas famílias que possuem a mutação genética e é respeitado pela população.

DURANTE GERAÇÕES, MILHARES DE HABITANTES DA REGIÃO COLOMBIANA DE ANTIOQUIA VIVERAM UMA DAS PIORES MALDIÇÕES QUE SE PODE IMAGINAR. TODOS ELES TÊM UMA MUTAÇÃO NO GENE DA PRESENILINA 1 QUE RESULTA EM 99,9% DE PROBABILIDADE DE DESENVOLVEREM A DOENÇA DE ALZHEIMER LOGO APÓS COMPLETAREM 40 ANOS. O FATO DE GRANDE PARTE DA REGIÃO TER DIFÍCIL ACESSO POR SÉCULOS FAVORECEU O ISOLAMENTO DE SEUS HABITANTES E ESPALHOU A DOENÇA PORQUE MUITOS SÃO PARENTES. DESDE QUE O NEUROLOGISTA COLOMBIANO FRANCISCO LOPERA DESCOBRIU ESSA SITUAÇÃO HÁ 30 ANOS, ESSE DEPARTAMENTO DA COLÔMBIA SE TORNOU O EPICENTRO DA BUSCA PELO PRIMEIRO TRATAMENTO EFICAZ CONTRA O ALZHEIMER HEREDITÁRIO E, POSSIVELMENTE, TAMBÉM CONTRA SUA VARIANTE ESPORÁDICA, A MAIS COMUM.

[...]

“NA COLÔMBIA JÁ CONHECEMOS CERCA DE 6.000 MEMBROS DA MESMA FAMÍLIA, TODOS APARENTADOS, QUE TÊM ESSA MUTAÇÃO, DE MODO QUE PODEMOS REALIZAR ESTUDOS ESTATISTICAMENTE SIGNIFICATIVOS PARA DEMONSTRAR SE UM MEDICAMENTO CONTRA A DOENÇA DE ALZHEIMER FUNCIONA OU NÃO”, EXPLICA KENNETH KOSIK, PESQUISADOR DA UNIVERSIDADE DE CALIFÓRNIA, EM SANTA BARBARA. EM 2013, TEVE INÍCIO EM ANTIOQUIA UM ENSAIO CLÍNICO COM QUASE 300 PESSOAS, ALGUMAS COM A MUTAÇÃO, OUTRAS SEM ELA, PARA VERIFICAR SE O FÁRMACO CRENEZUMAB, DESENVOLVIDO PELA BIOTECNOLÓGICA CALIFORNIANA GENENTECH, DE PROPRIEDADE DA ROCHE, PODE EVITAR A DOENÇA DE ALZHEIMER. É UM ESTUDO QUASE IMPOSSÍVEL DE SER REALIZADO EM QUALQUER OUTRO LUGAR DO MUNDO. AQUI, OS MÉDICOS SABEM QUEM DESENVOLVERÁ A DOENÇA DE ALZHEIMER COM QUASE TOTAL SEGURANÇA. OS RESULTADOS SÃO ESPERADOS PARA 2022, MAS, GRAÇAS À ANÁLISE MÉDICA DOS PARTICIPANTES, FOI IDENTIFICADA A ÚNICA PESSOA RESISTENTE À MUTAÇÃO PATOLÓGICA E À DOENÇA QUE ELA PROVOCA.

É uma mulher que agora tem 73 anos, a primeira entre 6.000 portadores conhecidos da mutação, que chegou aos 70 anos sem vestígios do Alzheimer, explicam Lopera, Kosik e outros pesquisadores da Colômbia e dos EUA, em um estudo publicado nesta segunda-feira na *Nature Medicine*. A mulher pediu a médicos e cientistas para não revelar sua identidade porque quer manter o anonimato. (EL PAÍS, 2019)

Quando entramos nos espaços privados das pessoas, percebemos que, talvez pela transparência com a qual nos apresentamos, em pouco tempo vemos pessoas abrindo seus corações, se emocionando, deixando-se fotografar e filmar. Esses encontros sempre foram fundamentais para a pesquisa em Mimesis Corpórea³ e para a criação de espetáculos, pois nosso olhar para o micro, para o singular, para o invisível, potencializava a universalidade contida neste “pequeno”. Não há nada de pequeno em uma existência e nem em um dia de trocas e convívio. Nossos caminhos difíceis por localidades longínquas ou de histórias dolorosas de apagamentos sociais foram as bases para as maneiras de criar e para as estéticas resultantes de cada poética.



Angostura. Foto de Danny Perez.

³ Linha de pesquisa do Lume que norteia vários trabalhos do núcleo na busca da poetização e teatralização dos encontros afetivos entre atadores-observadores e corpos/matérias/imagens/palavras.

Nossa passagem por Angostura foi rápida e não temos pretensão de ter causado transformações significativas na cidade, embora saibamos que nossa intervenção tocou algumas pessoas e mudou algo em suas jornadas, assim como voltamos transformados para nossas casas.

Entretanto, nossa pesquisa de campo começou antes da viagem a Angostura, em Campinas mesmo, a cidade em que vivemos.

QUAL A MEMÓRIA QUE VOCÊ NÃO GOSTARIA DE ESQUECER?

Essa pergunta foi o principal mote disparador que nos acompanhou nas diferentes visitas a portadores de Alzheimer e seus familiares/cuidadores.

Dessa vez, não estávamos em outra cidade e nem em outro país. Não sabíamos quem seriam nossos interlocutores na pesquisa e na criação do espetáculo. Não sabíamos de que maneira abordar a mimesis corpórea, mas queríamos que o trabalho fosse permeado por traços de seus procedimentos, para que seguissemos alguns trilhos, mas não nos aprisionássemos em estruturas prévias, sem rasgos, ferrugens, infiltrações e desvios. Queríamos nos colocar em risco apostando que isto nos desestabilizaria, ajudaria a criar e a olhar para dentro, *a posteriori*, em sobrevoo.

Sônia, esposa do Edson, foi a primeira a aceitar a nossa visita.

Como iríamos?

Abertos, disponíveis, porosos, receptivos, carinhosos, preparados para o que quer que nos fosse apresentado, mas com as rédeas frouxas, prontos para NÃO conduzir. Decidimos que bolo com suco seria um bom cartão de visitas. Lembrava-nos dos lanches no Lume, nas confraternizações, nos momentos de aniversário, de encerramento de projetos ou mesmo pequenos respiros no meio da tarde. Bolo de fubá com goiabada e suco de laranja. Deu certo e não alteramos mais o cardápio, para “não mexer em time que estava ganhando”.

Fomos bem despojados de equipamentos: tínhamos nossos celulares e cadernetas de anotação. Novamente, e a cada nova visita, corações palpitantes, frescor, medo e curiosidade. Cada um com sua maneira própria de estar em relação e observação, mas ao mesmo tempo, sabendo que esta maneira própria, atualmente, é misturada com o que observamos e aprendemos da outra, do outro. Raquel-Jesser-Cris-Renato,⁴ corpos singulares-coletivos em pesquisa há 30 anos.

⁴ Raquel Scotti Hirson, Jesser de Souza, Ana Cristina Colla e Renato Ferracini – atrizes e atores do Lume Teatro.

O corpo é inteiro observação: desde a hora que preparamos a visita, combinamos horário, entramos no carro; até os acontecimentos do caminho, a chegada, os primeiros olhares, as pessoas, a casa, o lanche. Combinamos entrar nesse espaço de observação e pronto! Sem saber onde daria. Disponibilizamos-nos a ver o que não estaria visível.

Edson:

Passa o pão, corta a manteiga; corta a manteiga, passa o pão.

Eu nasci em 54

Eu nasci em 74

Eu tenho...

Eu tenho 60 anos.

Eu não queria esquecer meus amiguinhos. A gente tomava banho no riacho.

É?

Eu falei isso?

Eu fiz isso?

Escondeu a doença.

Errou muito, por anos, na contabilidade da empresa. Perderam tudo.

A esposa Sônia nos conta:

Começou com uns zumbidos no ouvido e uma dor no topo da cabeça. Depois disso desligou-se um botão, e ele mudou da água pro vinho. Deixou de construir frases. Deixou de compreender frases mais longas. Coisas começaram a sumir na casa... Deixou se se vestir sozinho.

UM SUJEITO PÓS-traumático é, deste modo, uma vítima que, por assim dizer, sobrevive à própria morte. TODAS AS DIFERENTES FORMAS DE ENCONTROS traumáticos, INDEPENDENTEMENTE DE SUA NATUREZA ESPECÍFICA (SOCIAL, NATURAL, BIOLÓGICA, SIMBÓLICA), LEVAM AO MESMO RESULTADO: SURGE UM NOVO SUJEITO QUE SOBREVIVE À MORTE (REVOGAÇÃO) DE SUA IDENTIDADE SIMBÓLICA. NÃO HÁ CONTINUIDADE ENTRE ESSE NOVO SUJEITO PÓS-traumático (DIGAMOS, A VÍTIMA DO ALZHEIMER) E SUA ANTIGA IDENTIDADE: DEPOIS DO CHOQUE SURGE LITERALMENTE UM NOVO SUJEITO. (ŽIŽEK, 2017, P. 920).

Sônia choraminga:

O meu menino foi embora...

O meu protetor, o meu provedor, foi embora, e eu fiquei, sozinha. Então é dor, dor amarga aqui. A Sônia não está conseguindo viver, só está cobrindo espaços.

Rosa não se lembra de detalhes de eventos recém-ocorridos, do livro que acaba de ler, por exemplo, ou o motivo de nossa visita. Mas conta com detalhes todos os fatos vividos na época da ditadura militar no Brasil.

Tem uma memória que está retida e outra que eu não estou nem aí.

Usa o afirmativo. O cérebro não aceita o NÃO. Recomendou que pensássemos positivo no espetáculo que estava sendo preparado: visualizar o teatro lotado e ótimas reportagens. Já foi atriz, e a filha a levou para assistir à nossa peça, *Café com Queijo*.

Regina é professora aposentada de linguística, diagnosticada com Alzheimer havia 9 anos. Aos 63 anos, percebeu as falhas de memória e parou de aceitar convites. Tem síndrome do pôr do sol: fica agoniada, não sabe onde está, quer ir para casa (mas está em casa...).

Minha mãe cantava nos casamentos! – conta animada.

Minha mãe cantava nos casamentos! – repete animada minutos depois.

Minha mãe cantava nos casamentos! – conta a grande novidade.

Fazemos parte de uma rede de interdependência e ir à casa dessas pessoas nos fazia aprender sobre estruturas de resistência e resiliência. Rosa resistirá como memória de um tempo de censura e tortura enquanto puder, Sônia receberá o impacto das perdas velozes e continuadas de Edson, seu marido, com a resiliência de uma raposa. Regina encontrará alegria no não saber mais. Aprendemos que estes fatores deveriam estar em nossa criação. Somos dependentes enquanto grupo e somos dependentes de nossas memórias, mesmo das mais dolorosas.

Durante o trabalho de criação de *Kintsugi, 100 memórias*, com o diretor Emilio García Wehbi e o dramaturgo Pedro Kosovski, compreendemos que nosso trabalho de observação se daria sobre nós mesmos. Os observados fomos nós! Observamos de que maneira estivemos nos encontros, de que maneira eles nos afetaram, de que maneira anotamos e percebemos as corporeidades e os textos das pessoas com as quais estivemos.

Dessa forma, os textos criados para o espetáculo passaram sempre por nós, ou seja, não é a Rosa, mas é a poetização da maneira como vimos e descrevemos a Rosa e nosso encontro com ela. Relatos sintéticos, porém, com a densidade daquilo que mais nos interessava apontar.

O espetáculo foi criado como uma autoficção na qual nos pusemos a criar tensionamentos poéticos sobre as memórias de nossa própria pesquisa sobre memória e esquecimento. No caso do Edson, da Rosa e da Regina, nossos encontros se transformaram em relatos e uma fotografia de cada um foi ampliada e mostrada no espetáculo, como documento de um possível real.

Mas de que real se fala? Žižek (2017) sugere que, no teatro, o real possa transpirar pela própria ilusão. Ou seja, ele supõe que a tentativa de trazer o real para a cena – que neste caso se daria pela exposição das fotografias – pode ser uma fuga daquele real exalado da ilusão criada no teatro, pois não conseguiríamos entender aquilo como real.

Os registros da pesquisa fazem com que o tempo inteiro estejamos nos observando no ato de observar. Os diários de trabalho são lugares para relatar os medos, as dores, as conquistas, as sensações térmicas, as indignações socioeconômicas e políticas, as comidas, o relevo, a vegetação, os desconfortos da posição de pesquisadoras, as rasteiras da imperfeição ética. O registro fotográfico coloca-nos dentro da situação; faz gritar, quando nos olhamos reveladas, o quanto nossos corpos, roupas e acessórios destoam. Tudo isso aparece compartilhado nos textos que escrevemos, nas falas públicas, nas demonstrações de trabalho e na própria atuação. Rastros de autobiografias plurais. Com esses procedimentos, jogamos feixes de luz nas existências daquelas pessoas e lugares e em nossas próprias existências.

Os procedimentos de observação da mimesis corpórea geram recriações de um real observado em um outro corpo real que atua, gerando uma matriz corpóreo-vocal que tem algo dos dois reais. Entenda-se aqui que o

real é composto por intensidades de virtualizações e imagens. A memória, que vai sendo recriada e da qual por vezes resta um fiozinho de lembrança, é sempre o apoio para a atuação. Isso se faz notar na mimesis corpórea e em sua aproximação do documento. A memória do vivido, atravessada pelos procedimentos de observação e construção de corporeidades, faz com que a vida de cada pessoa que cruzamos e observamos viva em zonas de vizinhança de nós mesmos, em estado de atuação cênica, recriadas a partir de nossos corpos-olhares.

Referências

MENDONZA-ÁLVAREZ, Carlos; JOBIM, José Luis; MENDÉZ-GALLARDO, Mariana org. *Mimesis e invisibilização social: a interdividualidade coletiva latino-americana*. Tradução Simone Campos. 1.ed. São Paulo: É Realizações, 2016.

ŽIŽEK, Slavoj. *Acontecimento: uma viagem filosófica através de um conceito*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. 1.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

“A mulher resistente ao Alzheimer”. *El País Brasil*, disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/04/ciencia/1572855611_669409.html. Acesso em: 4 nov. 2019.

“A cidade sem memória”. *Superinteressante*, disponível em: <https://super.abril.com.br/saude/a-cidade-sem-memoria/>. Acesso em: 15 jan. 2012. Atualizado em: 31 out. 2016.



ORUN SANTANA

RECIFE (PE)



Meia-noite: Fractos de memórias em espiral

Orun Santana¹

As histórias e as memórias do imaginário afro-brasileiro atuam direta e indiretamente na construção de imagens na formação do corpo negro que dança, dialoga com o reconhecimento de identidade enquanto indivíduo e enquanto grupo, entendido na relação das limitações (gerenciadas pelo poder hegemônico) com as tentativas de construção e reconhecimento do fazer artístico do artista negro no âmbito cultural brasileiro. Entendendo que o corpo e suas escolhas são marcados não só pela memória, mas também por sua trajetória, é possível buscar na história do Brasil locais que foram destinados à população negra, e, conseqüentemente, compreender que esses foram e são lugares que fundamentaram e fundamentam algumas escolhas, apontando para uma forma de percepção e de afecção particular, na arte, na dança. O presente texto busca encontrar caminhos de acesso às memórias que acionaram a criação do espetáculo intitulado *Meia-noite*, de minha concepção, interpretação e direção.

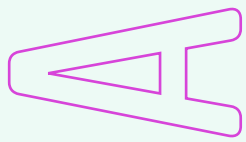
¹ É graduado em licenciatura em Dança pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), artista, bailarino, capoeirista, professor, pesquisador em dança e cultura afro de Recife (PE), formado pelo Centro de Educação e Cultura Daruê Malungo, pelos Mestre Meia-noite e Vilma Carijós. É diretor artístico da Cia. de dança Daruê Malungo e realiza o espetáculo solo intitulado *Meia-noite*. Com esse espetáculo, Orun recebeu o prêmio de melhor bailarino no festival Janeiro de grandes espetáculos.

Nas décadas de 1970 e 1980, período de redemocratização brasileira pós-período militar brasileiro, surgem movimentos precursores no promover de práticas afirmativas de arte e cultura negra em Pernambuco, em recorte Recife e Olinda, mais especificamente em algumas de suas comunidades periféricas, instigados pelo surgimento, espaço de ação e força do Movimento Negro Unificado (MNU). No Brasil e no estado, destacam-se o surgimento de grupos que articulavam movimentação política e cultural de forma simultânea, como grupos de capoeira, companhias de dança, conjuntos musicais e afoxés.

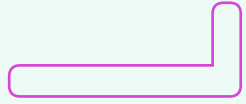
O NASCIMENTO DO MNU SIGNIFICOU UM MARCO NA HISTÓRIA DO PROTESTO NEGRO DO PAÍS, PORQUE, ENTRE OUTROS MOTIVOS, DESENVOLVEU-SE A PROPOSTA DE UNIFICAR A LUTA DE TODOS OS GRUPOS E ORGANIZAÇÕES ANTIRRACISTAS EM ESCALA NACIONAL. O OBJETIVO ERA FORTALECER O PODER POLÍTICO DO MOVIMENTO NEGRO. NESTA NOVA FASE, A ESTRATÉGIA QUE PREVALECEU NO MOVIMENTO FOI A DE COMBINAR A LUTA DO NEGRO COM A DE TODOS OS OPRIMIDOS DA SOCIEDADE. A TÔNICA ERA CONTESTAR A ORDEM SOCIAL VIGENTE E, SIMULTANEAMENTE, DESFERIR A DENÚNCIA PÚBLICA DO PROBLEMA DO RACISMO. PELA PRIMEIRA VEZ NA HISTÓRIA, O MOVIMENTO NEGRO APREGOAVA COMO UMA DE SUAS PALAVRAS DE ORDEM A CONSIGNA: NEGRO NO PODER! (DOMINGUES, PETRÔNIO, MOVIMENTO NEGRO BRASILEIRO: ALGUNS APONTAMENTOS HISTÓRICOS, 2006)

Gilson Santana, conhecido como Mestre Meia-noite, capoeirista, educador e bailarino com longa trajetória nacional e internacional com o Balé Popular do Recife, articulado com as propostas de ação do movimento negro pernambucano, funda com Vilma Carijós, bailarina e educadora com trajetória também pelo Balé Popular do Recife, e atual presidente da instituição, o Centro de Educação e Cultura Daruê Malungo, estabelecendo sede na comunidade de Chão de Estrelas, em 1988, realizando atividades como grupo desde 1985.

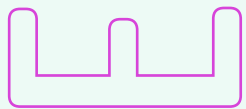
Desde o surgimento, o Daruê Malungo vem construindo uma história forte e consistente como centro formativo de bailarinos, músicos, educadores e artistas aliados às tradições culturais afro-brasileiras, tornando-se referência cultural da cidade e estimulando diversos artistas. O Daruê Malungo é uma organização não governamental (ONG) e ponto de cultura reconhecido pelo governo estadual e federal desde 2010, que nasceu com o objetivo de apresentar as expressões da cultura afro-pernambucana a crianças, adolescentes e jovens em situação de vulnerabilidade



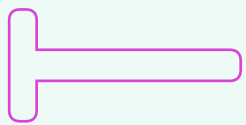
social das comunidades de Água Fria, Fundão, Beberibe e, principalmente, Chão de Estrelas, em Campina do Barreto, onde está instalado o centro. Trata-se de uma comunidade de baixa renda onde a maior parte da população é negra e muitas famílias são sustentadas pelas mulheres.



“O trabalho do centro contribui para o empoderamento da comunidade, ajudando a criar mais oportunidade de educação para crianças, adolescentes e jovens que, por meio da cultura negra, resgatam a autoestima para lutar por uma vida mais digna”, fala Vilma Carijós. O centro já atendeu mais de 300 famílias desde sua fundação e atualmente atende 30 crianças e adolescentes com idades entre 5 e 17 anos, que participam de aulas de dança afro, percussão e artes plásticas. O espaço abarca também o Maracatu Infantil Nação Estrelar, o Bloco Afro Daruê Malungo e a Cia. de Dança Afro Daruê Malungo. O projeto sobrevive de doações ou de recursos provenientes de projetos.

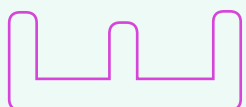


Sendo eu artista formado pelo Daruê Malungo, pude vivenciar experiências formativas afirmativas e empoderadoras desde tenra infância. Sendo filho de seus fundadores e mantenedores, Vilma Carijós e Gilson Santana (Mestre Meia-noite), pude incorporar uma pluralidade de experiências e crescer num espaço de natureza colaborativa que incorpora as tradições e culturas afro-brasileiras em seu cotidiano. Sobre esses processos de formação vividos, adentro meu próprio universo afetivo, com interesse também em compreender meus processos pessoais e influências do Daruê, relacioná-los e problematizá-los, dialogando com os atravessamentos estruturais e sociopolíticos e culturais vivenciados dentro e fora de meu quilombo, Chão de Estrelas.



TODA HISTÓRIA É SEMPRE SUA INVENÇÃO
E TODA MEMÓRIA UM HIATO NO VAZIO.
(LEDA MARIA MARTINS)

Quando lembro de mim criança pela primeira vez, uma das primeiras imagens que me vem à mente a minha criança negra sem camisa, de shorts, descalça e com as canelas cinzentas, brincando na rua não asfaltada em Chão de Estrelas. Meus amigos comigo tocando lata, jogando bola, festejando gol, dançando maracatu ou dando saltos



de capoeira em qualquer monte de areia ou na barreira perto do mangue, margens do encontro do rio Beberibe com o canal do Arruda. Essa imagem que me atravessa constrói nuances temporais com várias das outras crianças pretas do Brasil, lugares memórias presentes nos tempos que giram e espiralam em mim, em nós e sobre nós. Lembro-me também da minha avó, conhecida como Dona Moça, de nome Iracy, benzedeira de sua região, de mim e minha grande família, um galho de pião-roxo, reza baixa e de uma força tremenda. Era uma sábia das medicinas tradicionais e nossa grande cuidadora. A memória é corpo vivo e pulsante nas construções e escolhas dos caminhos e descaminhos do tempo.

(...) O TEMPO ESPIRALAR É UMA PERCEPÇÃO CÓSMICA E FILOSÓFICA QUE ENTRELAÇA, NO MESMO CIRCUITO DE SIGNIFICÂNCIA, A ANCESTRALIDADE E A MORTE. NELA O PASSADO HABITA O PRESENTE E O FUTURO, O QUE FAZ COM QUE OS EVENTOS, DESVESTIDOS DE UMA CRONOLOGIA LINEAR, ESTEJAM EM PROCESSO DE UMA PERENE TRANSFORMAÇÃO E, CONCOMITANTEMENTE, CORRELACIONADOS. (MARTINS, ORALICURA DA MEMÓRIA, 2000, P. 79)

Chão de Estrelas é uma região-território situada entre os bairros de Peixinhos e Campina do Barreto. No mapa do Recife não consta “Chão de Estrelas”, esse chão é uma grande invenção de quem um dia resolveu habitar um antigo terreno da Marinha do Brasil cuidada por Severino José de Santana, o Biu Preto, meu avô. Conta a história que toda a região era mato, mangue e cheia de muitos coqueiros, esses que por sua vez formavam no chão suas sombras, em forma de estrelas, logo, Chão de Estrelas. O lugar, no decorrer da década de 50 do século XX, foi sendo ocupado pela população preta pobre e necessitada de casa para morar. Logo, barracos, palafitas e pequenas casas estreavam ali suas moradas, começando uma constelação familiar que enreda em mim também suas histórias. Biu Preto, como diz o pseudônimo, era preto retinto, natural de Nazaré da Mata, zona da mata norte pernambucana, negociante de animais, tinha a sabedoria da medicina veterinária da vivência e era sempre requisitado no tratamento de cavalos, vacas, cabras e bois, mesmo sabendo escrever apenas seu nome. Chegava a prestar serviços para a Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), uma matemática invejável, segundo meu pai.

Quando nasci, em 1990, a comunidade já havia crescido bastante. Algumas casas, muitos barracos e palafitas, ainda rural, mas mais habitada. A pobreza e a vida difícil em diferentes aspectos aplicadas para

a população negra dessa e de várias outras comunidades pelo Brasil era e ainda é negra. As construções e a organização socioambiental seguem o padrão de precariedade imposto pela estrutura racista e colonial. Faz-se com o que tem, com muita criatividade, aprendida por séculos de memória ancestral escravizada, mas não só de precariedade a memória negra vive. A sobrevivência se mantém viva pelos saberes geracionais, oralidade que ensina como educar para sobrevivência, sabedorias africanas e indígenas, essas presentes em Iracy e Severino, em *Meia-noite* e em Vilma, e em mim também.

ESSES FAZERES NEGROS PRECISAM SER ENTENDIDOS EM SUA COMPLEXIDADE E VISLUMBRADOS EM SUAS CONTRADIÇÕES. AS PRÁTICAS DAS DANÇAS NEGRAS CONECTAM COM SENSOS DE ANCESTRALIDADE, POIS SÃO ELABORADAS A PARTIR DE SABERES E FAZERES DA TRADIÇÃO, REFERENCIAIS CONSTANTEMENTE ATUALIZADOS NO TEMPO PRESENTE. SEUS DIVERSOS USOS DO CORPO REFLETEM MODOS DE VIDA INCORPORADOS COLETIVAMENTE, FILOSOFIAS E RELAÇÕES DE RESPEITO COM OS MESTRES. OS REFERENCIAIS LEGADOS PRODUZIDOS POR ARTISTAS PIONEIROS SÃO CONSTANTEMENTE ATUALIZADOS PELA PRODUÇÃO INVENTIVA DE JOVENS COREÓGRAFOS QUE INSTAURAM E ATUALIZAM POLÍTICAS DE RESISTÊNCIA AO ESTABELECEER LINKS INTERGERACIONAIS. DESTA FORMA, A ANCESTRALIDADE SE REALIZA POR PRÁTICAS EDUCACIONAIS E SENSÍVEIS MARCADAS PELA ORALIDADE, FENÔMENO RELACIONAL E ÉTICO RESPONSÁVEL POR COMPARTILHAR OS SABERES E RENOVAR AS TRADIÇÕES. (FERRAZ, FERNANDO. *HISTÓRIAS NEGRAS: HISTORIOGRAFIA E MEMÓRIAS DE FUTURO*, 2018)

Para começar a adentrar o universo do espetáculo *Meia-noite*, as vielas são muitas, os caminhos são de pedras e cheios de atravessamentos, encruzas e topadas, remelexos de imagens-memória no desequilíbrio que ginga e teima não cair, assim como pensar reverberações das minhas memórias-corpo como realizações criadoras, uma tentativa de tradução da tradição, construção em dança negra contemporânea ancestral, jogo com o tempo.

Na capoeiragem, a ginga é movimento fundamental e primordial, segundo a qual sua tridimensionalidade física amplia-se também a outras dimensões relacionais, fazendo morada num conceito ampliado de corporalidade e significação. A partir da ginga, é possível criar e negociar com os corpos em relação espacial, simbólica, ritual e afetiva no jogo da vida. O pensar/agir educação e arte mais próximas a perspectivas ampliadas como a da capoeiragem no lugar da normatização institucionalizada das estruturas sociais mostra-se urgente enquanto

possível solução de sobrevivência de uma humanidade nas relações político-sociais que atravessam a contemporaneidade. Nesse jogo com o tempo, as permanências sobreviventes emergem como forças resilientes do processo esmagador colonizador.

Disse Tiganá Santana (2021) no ensaio “A capoeira do pensamento”:

PENSAR PODE SER TRANSITAR EM MEIO A ESSAS POÉTICAS; TRANSITAR ENTRE AS POSSIBILIDADES DE POÉTICAS (NO SENTIDO DE FAZEDURAS); TRANSITAR ENTRE AS POÉTICAS DAS POSSIBILIDADES; NÃO CHEGAR NUNCA POR JÁ SE TER CHEGADO DESDE O HAVER. A CAPOEIRA DO PENSAMENTO É A OCUPAÇÃO DO CORPO NO AR DO MUNDO DE FORMA SIMULTÂNEA À IRUPÇÃO DE UM MUNDO A PARTIR DE UM CORPO – A PARTIR, PORTANTO, DA ENCARNAÇÃO DA MOBILIDADE DO QUE VIVE: AS PASSAGENS DE FORA DÃO-SE DENTRO, NUM DUPLO QUE OPERA NO FAZER EXISTIR. ASSIM, A PERGUNTA DE PASTINHA E A AFIRMAÇÃO DE BIMBA NÃO SÃO VOLTADAS A RESPOSTAS – O QUE SERIA ANTI-FILOSOFIA –, MAS JOGO DE RESPIRAÇÃO NOS PULMÕES A QUE SE CHAMA DE EXPERIÊNCIA. (SANTANA, TIGANÁ. 2021)

Pensar novas possibilidades de poéticas abre questões, um lugar para ser, questionar o ser e a forma de ser, aceitando também as rasteiras e as bênçãos como possibilidades de jogo, buscando possíveis respostas em comunhão com as dimensões envolvidas, muito mais interessadas nas perguntas que nas respostas. O convite vem a ser sobre o viver a experiência.

O espetáculo *Meia-noite* chega para mim num momento cruço de vida, encruzilhada fêmea, onde o caminho bifurca e o ato de escolha instaura transmutação. Pego meus patuás e me preparo para o inevitável, abraçar as dores e jogar o corpo no abismo sem saber voar, certo de que durante a queda algo vai acontecer para que eu sinta os pés de volta a meu chão de estrelas.

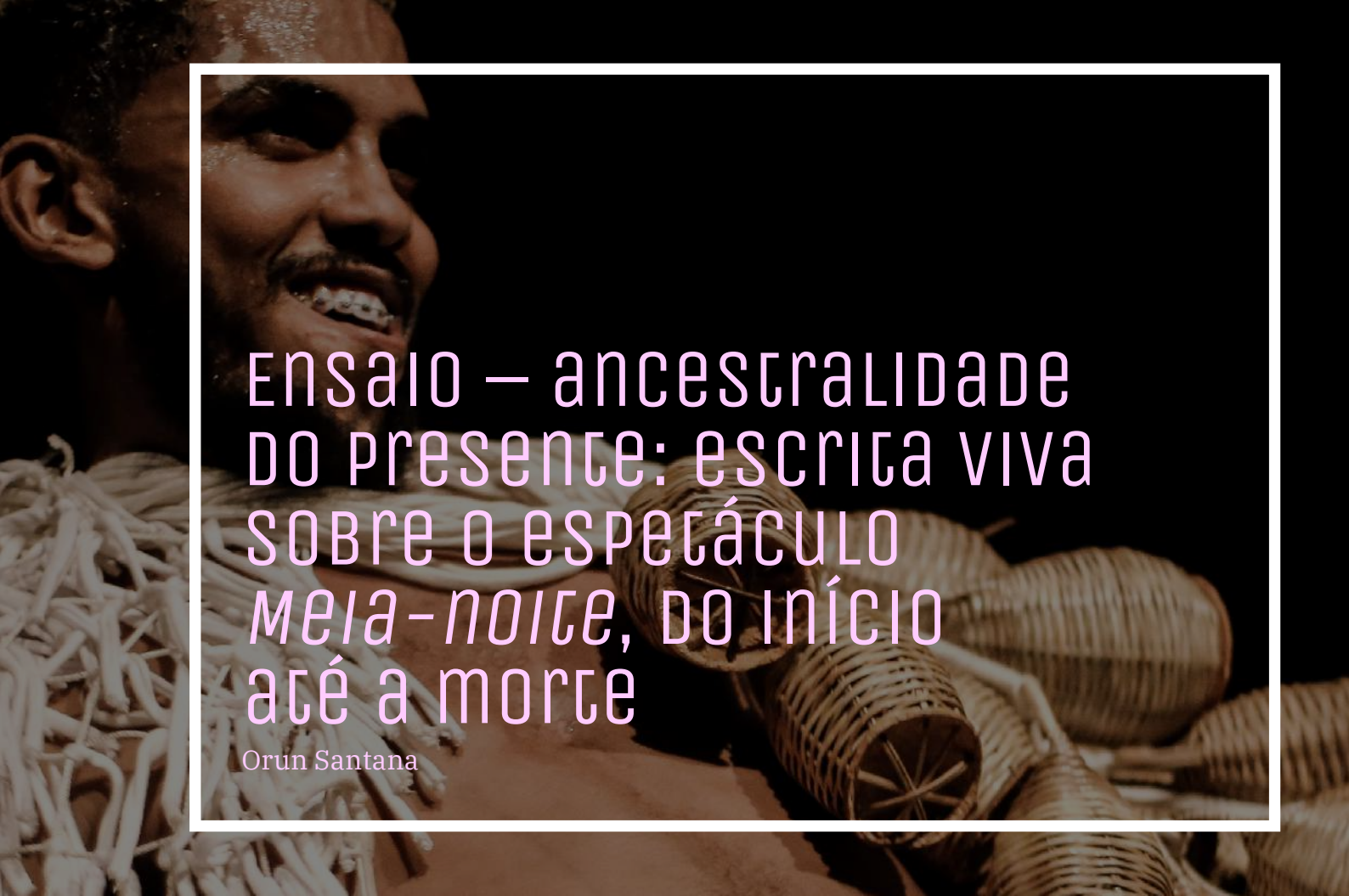
Referências

DOMINGUES, Petrônio. *Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos*, 2006.

FERRAZ, Fernando. *Histórias negras: historiografia e memórias de futuro*, 2018.

MARTINS, Leda Maria. *Oralíтурas da memória*, 2000.

SANTANA, Tiganá. Ensaio “A capoeira do pensamento”, 2021.



ENSAIO – ANCESTRALIDADE DO PRESENTE: ESCRITA VIVA SOBRE O ESPETÁCULO *Meia-noite*, DO INÍCIO ATÉ A MORTE

Orun Santana

O público chega, uma recepção. Estou lá agachado, em acesso internamente àquela figura do menino de canelas cinzentas, olhar vivo, no pé da calçada, na encruzilhada. Meu eu Exu, orixá dos caminhos. Observo sinais das estradas que cada um, cada uma trouxe até ali para mim, o que vieram fazer? O que vieram ver? Expectativas. Enquanto olho os pés através dos olhos, também me conecto ao meu próprio trajeto do dia presente. Antes de estar aqui aonde estive e aonde estou? Vivo esse estado de relação com quem veio e o que trouxeram, quem trouxeram? Estar presente no tempo momento do permeável perene. Estabelece-se o lugar de troca, quem chegou deu o que tinha de dar para Exu, vamos trabalhar.

A cabaça na mão inicia a construção da história contada por meio do pó branco de Oxalá reluzente no linóleo preto, uma espiral, caracol, iniciado do centro e indo à extremidade que dissolve ao fim virando fumaça. Olhar para minha própria história me colocando no fim, porque tudo tem um fim, a fim de ser novamente começo. Poeira espacial sonha ser planeta, enquanto os planetas espiralam querendo encontro, abraço. Entro na

espiral do tempo, me ocorre estrar num labirinto de memórias-tempo, minhas e dos que me constituem, entrando e entrando fundo, adentrando e encontrando a primeira célula embrionária. O pó que constitui meu caminho, o caminho da minha vida, uma espiral, mas também um vórtice que me atravessa durante o espetáculo. Uma espiral que sobe e desce, é assim a capoeira, feita de torções que se espiralam para cima, para baixo ou para os lados, de acordo com a necessidade. O tempo é o que estabelece a criação dessa linha desenhada pelo movimento.

Nascimento. Quando foi a primeira ginga? Na capoeiragem há jogo de dentro, assim faço agora, movendo pra fora voltado para dentro jogo em minha cabaça ancestral pessoal, no útero de minha mãe, esse que me acolhe, guarda e banha de amor e afeto com água. Eu me arrisco um mover semente, crescer de dentro para dentro, um mover ser embrionário, honrar o bio e crescer ali o melhor dos que vieram antes de mim, pedir licença e chegar ao mundo um aú cabeça, movendo a moleira saúdo meu Orí.

O jogo com o tempo começa ou continua. Os primeiros anos de vida-jogo são rascunhos de movimento dos grandes saltos do futuro, um futuro do subjuntivo que agita o pó temporal e cria novas atmosferas, borra o presente, cria os abismos necessários para o jogo tornar-se bom de ser jogado. Sendo esse embrião, eu levanto, danço o silêncio, olho para a frente e me mostro quem sou agora, neste momento, neste presente.

Enquanto danço com o silêncio e me olho no espelho, outro corpo dança. A luz corta e recorta nuances desse corpo, os focos de luz parecem dar um zoom, proporcionados por chases luminescentes, a revelar parte por parte, isoladamente, os centros deslocados que compõem esse corpo. E aí, movendo, pouco a pouco, encontro minha parceira na luz e dançamos juntos. Os rascunhos de movimento voltam, em crescimento, abrindo e indo mundo afora, expandindo a roda, aprendendo mais a ser sendo, a buscar variações das bases constitutivas dos movimentos iniciais. Novos centros sendo acionados e fazendo parte do jogo. Maturidade.

A ambiência sonora, que me acompanha desde o pó, constrói até então conteúdo importantíssimo para o mergulho gradual dos elementos fundamentais do espetáculo, mas, a partir deste momento, as ranhuras e estalos encontram o ritmo do corpo. O berimbau gravado improvisado previamente em estúdio dá o tom de vácuos, quedas, abismos e posteriores vórtices corporais. Pouco a pouco, vou desfazendo às voltas da espiral com os pés do centro para fora, avançando e crescendo a cada camada descamada. Volta a volta, parte por parte, abrindo a roda enquanto cresce a movimentação, expande do centro corporal para as

extremidades, até que com uma sequência de aús em velocidade, o berimbau e eu rasgamos o ar, finalizando esse primeiro quinto do espetáculo nesse súbito estridente, deixando o silêncio encontrar o espaço cênico.

Quebra de cena. Saio de cena e visto a calça branca do meu pai.

Vestido e na busca de encarnar, presentificar e escancarar o que tantos dizem da minha semelhança com ele e que tanto me atormentou em parte da infância e início da juventude, caminho em direção aos mestres berimbaus, Gunga, Médio e Viola, respectivamente, tocados e reverberados no corpo, criando uma nova célula de movimento a cada toque, mantidos em *looping* um após o outro. O berimbau Gunga é o grande sábio, tocado pelos mestres nas rodas, cabaça grande e som grave (avô). O berimbau médio sustenta o ritmo e conduz o tom que equilibra e medeia as relações (pai). A viola é espevitada, vira e revira, ataca e salta, sua sonoridade é ágil e agida (filho). Suas sonoridades vão sendo sobrepostas, assim como as células coreográficas experimentadas no corpo. Assim como chegam, vivem um tempo e saem de cena, primeiro sai a Viola, depois o médio e por último o Gunga. Na tradição, o respeito aos tempos de vida mostra-se muitíssimo importante, cada um deles tem sua importância fundamental para o exercício de suas funções na roda. Para mim, estabeleço paralelo também às minhas relações familiares, avô, pai e filho, entendendo a mim nesses momentos, assim como meu pai, avô e filho em seus momentos presente, passado e futuro. Encaro o berimbau como símbolo fálico representante das figuras masculinas no espetáculo, encaro-os de frente, pois são meus desafios também nessa vida, a necessidade do encontro de mim enquanto homem com minha ancestralidade masculina e sua cura.

Ao fim da última batida do Gunga, chego aos pés do berimbau de meu pai, agacho e o pego. A luz vai construindo uma rua estreita onde corta meu corpo e ilumina o berimbau à minha frente, inicio lentamente. Começo tocando o toque de angola (é o primeiro momento no espetáculo em que o ritmo é definitivamente capoeira), sigo somando outras sonoridades que acionam moveres. Enquanto caminho para a frente, caminham com a luz que vai alargando a rua enquanto avanço, samba, maracatu e ciranda. Chegando ao proscênio toco o toque de Iúna, toque fúnebre na capoeira. Sinto, aos poucos, que vou acelerando o toque, trazendo ranhuras e improvisando. Acionamos o *reverb*, eco e distorção ao microfone acoplado ao berimbau, trazendo a raiva e a força no toque, enquanto agacho visualizando um Jimi Hendrix do berimbau envolto na emoção da dor trazida com o toque de Iúna e anunciando o que vem depois.

Parada súbita, *reverb* e eco soam alto. Abaixo o berimbau ao chão, recortado por luz a pino, tiro um lenço branco bordado de vermelho, a escrita de “MOA VIVE”. Levanto acima da cabeça para ser lido, fico, desço lentamente até colocá-lo para cobrir o corpo “morto” do berimbau no chão, observo atônito. Recuo arrastando os pés no chão, resquícios do pó inicial desenham o apagamento dessa memória antes viva, as luzes da “rua” vão se apagando enquanto recuo. Após recuar quase até o início do caminho, mergulho de corpo inteiro num torpor que me toma. Chamo essa próxima cena de perseguição, a ideia principal do momento é continuar gingando, mas as interferências de som e luz me perseguem. Passos atrás de mim, pessoas me olham, vultos que me assombram. Entro numa noia, sou perseguido por entre as matas, dentro de supermercados, até que reajo, solto rabo de arraia, meia-lua, saio na esquiva, me sinto, sinto-me bêbado, de alguma maneira tudo a minha volta me joga num beco sem saída, até que sou encontrado e enquadrado. Levanto os braços acima da cabeça, mãos abertas, olhos arregalados, medo, luz vermelha, a polícia me achou, me apontou e me atirou, oitenta tiros, levo, ainda vivo, olho raivoso, tiro final, caio morto no chão. Mais um jovem negro morto pela polícia, assim como tantos amigos de infância.

Irei até esse momento no tempo do espetáculo. Deixo essas dores aqui suspensas a planar no ar, girar sobre e dentro da espiral, sobre a morte, assassinato, e como constante e diariamente esse processo tem se tornado natural para jovens e velhos pretos. A representação disso, mesmo que de forma sutil, ainda me incomoda, porém ainda mostrou-se necessária, ainda é inevitável, ainda estamos em fuga.

Metade de *Meia-noite*, o meio do espetáculo, até aqui fomos à morte, daqui para a frente seremos renascimento, um presente.

A man with a beard and a brown hat looks upwards. A long green stem with a large, round cluster of red flowers is held in his mouth. The background is a plain, light-colored wall. The image is framed by white geometric shapes: a large rectangle at the top, a smaller one to the left, and another one below the left one.

RAPHA SANTACRUZ

RECIFE (PE)



COMO INVENTEI A RODA? ENSAIO AUTOBIOGRÁFICO DE UM PROCESSO DE CRIAÇÃO NA MÁGICA

Rapha Santacruz¹

PRÓLOGO

Pego a chave de cano para apertar os pedais da bicicleta antiga, que servia de decoração do salão de cabelereiro do meu pai em Caruaru (PE), até eu resolver dar “um melhor uso” para essa peça rara do século XIX. O vizinho da frente elogia, os pedestres que veem essa maravilha de antiguidade surpreendem-se e querem logo registrar uma foto da beldade com o celular: uma roda grande na frente e uma pequeninha atrás, a sela dura e o guidom alto fazem desse objeto um espetáculo à parte. O simples fato de andar com ela já é um acontecimento que chama a atenção, atrai e estabelece uma ambiência cênica, um clima de espetáculo, de ficção. Foi essa bicicletona o estopim responsável por acender em mim o desejo de experimentar-me como artista de rua.

Mas antes de contar essa história, deixa eu te falar de onde venho e como cheguei até aqui. Minha lembrança mais antiga da mágica é de quando eu

¹ É mágico profissional há mais de 20 anos e desenvolve uma linguagem cênica, mesclando ilusionismo com elementos do teatro, da palhaçaria, do circo e de outras áreas artísticas. Em 2015, criou seu primeiro trabalho para a rua, intitulado *Roda*. Neste ensaio, ele conta, de um jeito lúdico e poético, o processo de criação dessa obra, relatando suas ideias, conflitos e percepções sobre a mágica.

A

tinha em média sete anos de idade, foi na escola que um mágico se apresentou por lá. Não lembro o nome, mas ainda tenho alguns efeitos muito vivos na minha cabeça, como cordas em aro, bola *zombie* e aros chineses. A partir daí, a ideia de ser mágico foi só se fortalecendo. E, quando perguntavam o que eu queria ser quando crescesse, com muita certeza dizia: quero ser mágico!

E

Pouco tempo depois, meu pai me deu duas mágicas de presente e tudo que envolvia ilusionismo me interessava. Quando tinha uns 10 anos, conheci um mágico de rua que vendia números em um tabuleiro no centro de Caruaru, Max D'há, e passei a ser seu fiel cliente. Com o tempo, comprei todos os números que ele tinha na sua banquinha. E ele passou a me vender outras mágicas maiores, para palco. E, na sequência, a me vender mais do que aparelhos, me apresentar o conhecimento, me ensinar as técnicas do ilusionismo. Meu pai, vendo meu interesse, foi comigo buscar alguém que pudesse me ajudar. Soubemos da existência de um palhaço que também era mágico, Mr. Jackson (Zenaide), e fomos procurar de porta em porta mesmo, até achar o endereço certo dele.

I

Quando encontramos, compramos três números e combinamos de ele me ensinar a usá-los. A partir dali, com apenas 12 anos, comecei a me apresentar nas festinhas de família e amigos, com direito a um bom repertório de números, alguns aparelhos, figurino, trilha sonora, cachê e até cartões de visita que meu pai providenciou. Minha formação foi se dando com o fazer, na prática. Ficava muito tempo treinando aquele repertório que tinha aprendido e sempre que Max voltava à cidade, ele me ensinava coisas novas.

E

Já adulto, com o objetivo de viver “só de mágica”, me mudei primeiro para Porto de Galinhas (PE) e dois anos depois me estabeleci em Recife (PE). Então, teve início uma segunda fase da minha formação, quando tive acesso à teoria e vi que existiam muitos mágicos que produziam conteúdo teórico, filosófico e até mesmo prático, voltado para os mágicos. Aí comecei a ter outra visão, além de aprender novos efeitos, comecei a estudar a ciência por trás da mágica. Nessa época, comecei a frequentar congressos, festivais, e lá, participando de conferências e workshops, dei continuidade à minha formação, além de conhecer muitos mágicos do Brasil e da América Latina.

A

M

Morando na capital e em parceria com minha companheira Christianne Galdino, que era uma atuante produtora cultural e pesquisadora das artes cênicas, pude ir em busca de criar uma linguagem cênica autoral, um jeito original de colocar a arte mágica em cena. Nesse percurso, fiz formação em teatro, aprimorei as habilidades circenses e musicais que já tinha, e começamos a pôr em prática. Dessa mistura de elementos, e optando por uma dramaturgia sem texto, para construir uma poética focada em imagens e movimentos e ampliar o acesso, criamos o primeiro espetáculo, *Abracasabra* (2011), e com ele, começamos a participar do circuito de festivais e eventos das artes cênicas em Pernambuco e em outros estados nordestinos.

Dois anos depois, nos aprofundamos ainda mais neste processo de hibridização e construímos *Haru – A Primavera do Aprendiz* (2013/2021), dessa vez com direção teatral e de arte do genial Marcondes Lima. Continuamos optando por uma dramaturgia sem texto e ali já surgiu um interesse de pesquisar o universo da cultura popular nordestina, trazendo como pano de fundo e inspiração primeiro a Feira de Caruaru. Com *Haru*, conquistamos definitivamente um espaço nas artes cênicas e ganhamos projeção nacional do nosso trabalho, participando dos mais importantes festivais de teatro, circo e mágica do país, e indo literalmente além-mar, convidados para participar do Festival Sementes, em Portugal, em 2016.

FAZENDO A RODA GIRAR

Agora que você já conheceu o início da minha trajetória, voltemos à invenção dessa *Roda*. Juntei a vontade de fazer alguma coisa com aquela bicicletona linda que decorava o salão de painho, com o desejo de ter uma relação mais direta com o público nos espaços públicos e ainda com o corpo brincante das manifestações tradicionais que estava vivenciando, e com todo esse material na bagagem, comecei as experiências, indo fazer pequenas apresentações no Recife Antigo, geralmente aos domingos.

Senti necessidade de buscar uma movimentação própria para este personagem que estava surgindo, baseada no folguedo do Cavalo Marinho e em outras danças populares, mas trazendo a perspectiva da mistura. Busquei referências como Maria Paula Costa Rêgo e seu grupo Grial de Dança, Ângelo Madureira e Ana Catarina Vieira, Antônio Nóbrega,

mas também me inspirei no trabalho musical de bandas como Mestre Ambrósio e Chico Science e Nação Zumbi. Senti que precisava me apropriar melhor e iniciei uma preparação corporal a partir do método brasílica de dança, com Pedro Pernambuco. Em paralelo, comecei a frequentar os terreiros para participar das sambadas de Cavalinho. Aí sim, comecei a descobrir um corpo meu. E, junto com essa descoberta, veio a percepção de que essa minha fisicalidade própria produzia naturalmente o humor, que nunca havia conseguido gerar contando piadas ou tentando “fazer graça”.

A composição das mágicas seguiu o mesmo caminho, sempre relacionando clássico e popular. Nesse caso, parti de números do ilusionismo que já nem usava para ressignificá-los, escolhendo trabalhar com objetos simples do cotidiano, de fácil identificação para o público, e não com aparelhos específicos da mágica. E já que estudava instrumentos musicais populares, como o pífano, flauta de madeira tipicamente nordestina, e o pandeiro, trouxe-os para o enredo, dando a eles outras funções. Assim, o pífano virou varinha mágica, aparecendo na cena com as clássicas bolinhas de espuma e lenços de seda, e o pandeiro, em interação com argolas de alumínio, os chamados aros chineses.

E O PALHAÇO QUEM É?

Outro aspecto importante do processo criativo de *Roda* é a simbiose entre as “personas” do mágico e do palhaço, com energias contrárias, mas que se complementam. Trabalhar com os elementos da palhaçaria foi libertador e revelador para mim. Como já disse, tinha descoberto um corpo brincante que conseguia gerar uma comicidade natural nas ações físicas, mas que contrastava com a pomposa figura do mágico tradicional, detentor de poderes e que sempre ocupou um lugar de galã no universo do circo. Essa aura de sobrenatural que envolve os ilusionistas de alguma maneira o afasta do público, e isso me incomodava muito. Já vinha desconstruindo esse perfil e criando outras formas, mas foi com a dimensão humana da estética do palhaço que aprendi a verdadeira mágica. Expondo minhas limitações, defeitos e fragilidades na linguagem do humor, encontrei a força de minha identidade, minhas habilidades técnicas e cênicas só cresceram, e a conexão com o público foi imediata.

Chegar nas ruas nesse personagem me deu possibilidades de trazer os espectadores para dentro da minha história, pela ingenuidade e pelo riso de identificação que ele evocava. E o que é que conto? O roteiro é muito simples, o Matuto (nome que dei ao personagem no espetáculo seguinte) é um brincante que chega na cidade com fome, e, na tentativa de conseguir alimentos, começa a apresentar suas múltiplas habilidades: dança, canta, toca instrumentos e, em todas as cenas, a mágica acontece, como se brotasse surpreendentemente de cada novo elemento apresentado.


O jeito atrapalhado do “matuto” dialoga com o figurino e os objetos cênicos, mas a verdade é que essas peças foram criadas depois e inspiradas nas particularidades da própria trajetória de *Roda*. A única parte que veio antes foi o paletó amarelo queimado comprado a um vizinho estilista para improvisar um figurino, já que a estreia foi antecipada, quando recebemos o convite para participar do Festival de Inverno do Sesc no Rio de Janeiro. Fizemos mais algumas apresentações, até que minha companheira encontrou, em uma loja artesanal em Paraty (RJ), um chapéu e uma bolsa feitas de lona de caminhão. Mas antes mesmo de concluirmos a composição do traje do matuto, continuamos realizando o espetáculo.

E, um dia após uma dessas apresentações, quando já pedalava para sair de cena, uma criança segurou uma das latinhas amarradas na bicicleta e acabei caindo e derrubando a caixa de som e o pedestal. Resultado, a calça xadrez do figurino provisório rasgou de ponta a ponta na região do bumbum. Comentamos esse episódio tragicômico com Marcondes Lima, que já havia dado uma consultoria teatral e ia criar um figurino para o personagem, e quando, enfim, fomos pegar as peças complementares na casa da irmã dele, nossa costureira, Maria, ele tinha criado uma calça rasgada e uma cueca vermelha de bolinhas brancas para o figurino. Essas roupas típicas de palhaços tradicionais potencializaram os componentes de humor da dramaturgia e garantem até hoje muitas risadas, especialmente das crianças.

Roda me ensinou que mais importante que buscar sempre uma invenção inédita é descobrir formas originais e criativas de utilizar o material que já temos. Mas tem outra lição importante que sigo aprendendo com *Roda*, que é dar valor ao simples e não ter medo de me entregar por completo. Aí o público sente e entra na roda comigo para valer. E isso é o que me move a seguir reinventando a *Roda* a cada encontro.

Querida encontrar um figurino que conversasse com o personagem e o roteiro dramaturgicamente do espetáculo.

Estou aqui no Espaço Vila, galpão que mantenho como lugar de criação, embrião de escola, e sede da minha produtora.



AGORA É QUE SÃO ELAS: TRAÇOS E CURVAS DA RELAÇÃO ENTRE AS MULHERES E A MÁGICA

Christianne Galdino ¹

ERAM CINCO DA TARDE, QUANDO ELA CHEGOU MAIS UMA VEZ AO CAMARIM PARA SE PREPARAR PARA A APRESENTAÇÃO DO GRANDE MÁGICO, MISTER MISTERIUS, MARCADA PARA COMEÇAR ÀS NOVE DA NOITE. O PORTEIRO DA CASA DE SHOWS ESTRANHOU A ANTECEDÊNCIA, MAS AMÉLIA NÃO DEU MUITA EXPLICAÇÃO, RESPONDEU QUALQUER COISA E APRESSOU O PASSO. ALÉM DE VERIFICAR E PREPARAR OS EQUIPAMENTOS E LIMPAR AS GRANDES CAIXAS EM QUE FICAVA ENFIADA POR TANTO TEMPO DURANTE AS APRESENTAÇÕES, AINDA TINHA QUE COSTURAR AS ALÇAS DE UM FIGURINO QUE TINHAM SE SOLTADO NA ÚLTIMA SESSÃO. AS PALAVRAS DO GRANDE MÁGICO, DIZENDO QUE A CAUSA DO INCIDENTE COM A ROUPA ERAM OS QUILINHOS A MAIS DA ASSISTENTE, AINDA ECOAVAM NA SUA CABEÇA. E, APESAR DE FICAR POR HORAS EM FRENTE AO ESPELHO PROCURANDO (EM VÃO) ONDE ESTAVA ESSE SOBREPESO, AMÉLIA PREFERIA GASTAR SEU TEMPO REFORÇANDO A COSTURA DAS ALÇAS, DO QUE TER DE OUVIR DE NOVO AQUELAS REPREENSÕES DO “CHEFE”, QUE, ALIÁS, ERA TAMBÉM SEU MARIDO.²

¹ É jornalista, produtora cultural, pesquisadora das Artes Cênicas e doutora em Antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Este artigo é parte de sua pesquisa de doutorado intitulada “Além do segredo; Relações sociais, conhecimento e habilidades na produção da mágica”.

² Texto ficcional criado pela autora a partir de sua observação participante durante a pesquisa de campo.

A situação vivida por Amélia continua sendo um retrato fiel do que acontece no meio mágico tradicional, seja em circos, teatros, casas de show ou similares. Os aplausos e o lugar de protagonismo são dos homens, mesmo que muitas vezes o êxito da apresentação dependa do talento e da habilidade delas, que devem ser magras, flexíveis e ágeis o suficiente para executarem bem os números. Além de graciosas, elegantes e, preferencialmente, sensuais.

Pare um pouco e pense, quais as imagens que vem à sua mente quando ouve falar em shows de mágica? Pois é, a grande maioria vai visualizar um mágico de fraque e cartola, empunhando uma varinha e cerrando ao meio ou fazendo desaparecer sua assistente mulher, trajada em maiôs ou roupas coladas e brilhosas, que lembram as das vedetes.

Não julgo você por essa visão estereotipada, também fazia essa associação antes de mergulhar profundamente no universo do ilusionismo. E essa continua sendo a concepção de mágica da grande maioria. E é a partir desse lugar, que saio para descortinar a narrativa e perceber sua construção e tudo o que reforça o paradigma. Para depois, poder abrir possibilidades e apontar outros caminhos. Observando o panorama geral da arte mágica no Brasil e no mundo e, refletindo sobre isso, é fácil constatar que a mulher ainda é vista exclusivamente nesse papel de assistente ou *partner*. Esse fato, somado à minha condição de pesquisadora mulher, me fez ver a necessidade e a urgência de abrir a pauta de gênero no meio mágico. E para falar sobre gênero é fundamental reconhecer que esses estudos são uma conquista do feminismo.

ANTES DO FEMINISMO DOS ANOS SETENTA, A DIFERENÇA DE GÊNERO ERA A DIFERENÇA DE SEXO POSTA NO BIOLÓGICO; ERA A DIFERENÇA PERCEBIDA COMO INFERIORIDADE DO SEXO FEMININO OU COMO COMPLEMENTARIDADE DOS SEXOS NA DIVISÃO SEXUAL DO TRABALHO. NOS ANOS SESSENTA E SETENTA, ESPECIALMENTE COM O IMPACTO DO FEMINISMO INICIAL NOS ESTADOS UNIDOS, A REIVINDICAÇÃO DA IGUALDADE É FEITA EM NOME DAS MULHERES, CONSTRUINDO-SE ASSIM A IDEIA FORÇA DE QUE O LUGAR DAS MULHERES NA SOCIEDADE ERA DECORRENTE DAS RELAÇÕES SOCIAIS E QUE PODERIA E DEVERIA SER MUDADO, NÃO SE DEVENDO SEU LUGAR A UM DETERMINISMO BIOLÓGICO. (MACHADO: 2014-17)

POR MEIO DA CULTURA, USAMOS O GÊNERO PARA ORDENAR NOSSO PENSAMENTO PARA PENSAR O QUE É SER HOMEM E O QUE É SER MULHER, MAS NÃO APENAS ISSO. POR MEIO DO GÊNERO CLASSIFICAMOS MUITAS DIMENSÕES DA VIDA EM SOCIEDADE E DA NATUREZA. UMA DAS PRINCIPAIS IDENTIDADES DE UMA PESSOA É SUA IDENTIDADE DE GÊNERO COMO HOMEM E COMO MULHER. NESSE SENTIDO, GÊNERO CONFORMA NOSSA SUBJETIVIDADE. POR SER UM REFERENTE FUNDAMENTAL PARA A AFIRMAÇÃO DA IDENTIDADE, GÊNERO SE ESTABELECE DE FORMA RELACIONAL, UMA VEZ QUE TODA IDENTIDADE SE CONSTRÓI SEMPRE NA RELAÇÃO ENTRE UM E OUTRO. É A PARTIR DAS RELAÇÕES ENTRE HOMENS E MULHERES QUE CONSTITUÍMOS OS CONTEÚDOS CULTURAIS DE GÊNERO E, NESSE SENTIDO, PARA ESTUDAR AS MULHERES, OS HOMENS DEVEM SER CONSIDERADOS. (ALBERNAZ E LONGHI, 2009:81)

Esse viés relacional foi exatamente o que chamou minha atenção, quando comecei a frequentar congressos, festivais e eventos de ilusionismo. Nem preciso dizer que nós, mulheres, representávamos um insignificante percentual nesses lugares, e quase todas eram, como eu, classificadas na categoria de “acompanhante”. Uma nomenclatura muito sugestiva do que acontece naquela realidade. Por isso, a análise da relação entre homens e mulheres na arte mágica é o primeiro ponto que trago para iniciar nossa conversa. E já que estamos partindo daqui, ajudam as considerações de Lia Machado (2000:06):

[...] NADA HÁ DE UNIVERSAL NA CONFIGURAÇÃO DAS RELAÇÕES DE GÊNERO, A NÃO SER QUE SÃO SEMPRE CONSTRUÍDAS. TRATA-SE SEMPRE DE UMA CONSTRUÇÃO CULTURAL HISTÓRICA. SÃO O RESULTADO DE UM “ARBITRÁRIO CULTURAL”, ISTO É, NADA HÁ DE DETERMINANTE NO SEXO BIOLÓGICO QUE FAÇA COM QUE FEMININO E MASCULINO SE DEFINAM OU SE RELACIONEM DESTA FORMA. AS IDEIAS MESMAS DA DIFERENÇA SEXUAL SÃO ENGENDRADAS NO CAMPO SIMBÓLICO (CULTURAL E SOCIAL).

Lá em 1949, Simone de Beauvoir já afirmava, no seu *O Segundo Sexo*, que não se nascia mulher, que se tornava mulher. Ou seja, que o gênero era uma construção histórica. Mas, mesmo depois de tantos anos, ainda existe muita incompreensão, quando falamos em gênero e feminismo. Então, para aprofundar, trago a contextualização das antropólogas Lady Selma Ferreira Albernaz e Márcia Longhi (2009:76).

FEMINISMO É UM MOVIMENTO ORGANIZADO PELAS MULHERES, NO OCIDENTE MODERNO, QUE PROPÕE IGUALDADE NAS RELAÇÕES DELAS COM OS HOMENS, MEDIANTE MUDANÇA DE VALORES, DE COMPORTAMENTOS E DE ATITUDES, EM TODAS AS ESFERAS DA VIDA HUMANA. ESTE MOVIMENTO CONSTRUÍU NOVAS FORMAS DE FAZER POLÍTICA, NOVAS TEORIAS E NOVAS MANEIRAS DE CONSTRUIR O CONHECIMENTO, NA FILOSOFIA E NA CIÊNCIA. O RESULTADO DE TUDO ISSO FOI UMA CRÍTICA PROFUNDA AO PENSAMENTO OCIDENTAL, TENDO COMO CONSEQUÊNCIA GRANDES MUDANÇAS NOS COMPORTAMENTOS, NA DIVISÃO DO TRABALHO E NAS EMOÇÕES, QUE REDEFINIRAM LUGARES, PAPÉIS E VALORES PARA HOMENS E MULHERES.

À primeira vista, não há uma razão aparente para o ilusionismo ser uma arte majoritariamente masculina, além da forma como as relações profissionais repetem as dicotomias conceituais já exaustivamente usadas para justificar ou camuflar discriminações e inferiorização do feminino. Sobre isso, a artista Patrícia Pantaleão³ diz: “Creio que seja uma questão histórica que se arrasta até os dias atuais. A mulher não tinha vez na sociedade e, quando tinha, era para servir”. Pois é, não sabemos as causas para a predominância dos homens neste ofício, mas, infelizmente, é fácil verificar que uma das consequências é a disseminação e a permanência do machismo.

Atuante ilusionista e pesquisador, Horus (Natal-RN) chama a atenção para o modo como as mulheres se inseriram na profissão: “Antigamente, as mulheres que se destacavam geralmente eram esposas e assistentes de mágicos, que após a morte deles, por saberem como tudo funcionava, assumiam o lugar e herdavam o público e a carreira dos seus companheiros falecidos”.

Mágica amadora há muitos anos, a também arquiteta potiguar Aline Satler,⁴ única membra mulher de uma associação chamada Mágicos e Ilusionistas do Rio Grande do Norte (MIRN), exemplificou bem o posicionamento comum relativo a gênero: “Quando estou com meu grupo de amigos mágicos, sempre acham que eu sou assistente deles, e não mágica. Sequer me perguntam, já está implícito que, por ser mulher, só posso ser a *partner*”. Isso que acontece com Aline é o comportamento habitual nos eventos do meio mágico.

3 Trecho da entrevista da artista Patrícia Pantaleão concedida a esta pesquisadora, em maio de 2020.

4 Trecho da entrevista concedida pela ilusionista e arquiteta Aline Satler a esta pesquisadora, em Recife, em 2015.

A MÁGICA OCIDENTAL É EXTREMAMENTE MACHISTA, FALOCÊNTRICA, TANTO QUE O SÍMBOLO É UMA VARINHA E UMA PEÇA QUE SIMBOLIZA O TRAJE MASCULINO QUE É A CARTOLA. MAS NO CONTEXTO ORIENTAL, E NA HISTÓRIA DA MAGIA EM SI, A MULHER É QUEM ESTÁ EM DESTAQUE. A MULHER É QUE DÁ A VIDA, QUE GERA; A MÃE É A PRIMEIRA VERSÃO DE ENCANTAMENTO QUE TEMOS, POR QUE É QUE O MEIO MÁGICO É TÃO MACHISTA? (LUDMER, 2018)⁵

Se a gente olhar para a biografia de mulheres que hoje atuam como mágicas, pode verificar que muitas começaram suas carreiras como assistentes dos maridos ou dos pais ilusionistas. Esse é o caso da mágica Diny, que antes de iniciar sua carreira solo há 15 anos, atuou como assistente do seu ex-marido, o ilusionista Mario Kamia, e até do midiático Mister M. Essas experiências foram decisivas para que ela escolhesse a mágica como profissão. Mesmo já estando inserida no segmento, quando assumiu o protagonismo, e começou a atuar como ilusionista profissional, ouviu “muitas piadinhas machistas” dos próprios colegas, que subestimavam suas habilidades. No caso da artista Patrícia Pantaleão, o interesse pela mágica veio quando, já atuando como atriz, começou a namorar o mágico Rafael Baltresca:

INTERESSEI-ME EM ESTUDAR MESMO O ILUSIONISMO, QUANDO VI O ESPETÁCULO DO CÉLIO AMINO, QUE JUNTAVA TEATRO E MÁGICA NO PALCO. FIQUEI ENCANTADA EM SABER QUE EU, ATRIZ, PODERIA TER A MÁGICA COMO ALIADA NA CONTAÇÃO DE UMA HISTÓRIA. DEPOIS QUE COMECEI A NAMORAR UM MÁGICO, ATRAVÉS DA CONVIVÊNCIA, DAS VIAGENS EM CONGRESSOS INTERNACIONAIS E DAS REFERÊNCIAS INCRÍVEIS DE MÁGICA A QUE EU TIVE ACESSO, FUI ESTUDANDO E EXPERIMENTANDO OS RECURSOS DO ILUSIONISMO NAS MINHAS CRIAÇÕES. (PANTALEÃO:⁶ 2020)

Autodefinida como “uma artista ou atriz circense que utiliza a mágica como recurso criativo”,⁷ a paulista Daniela Rocha-Rosa conta que nada tornava agradável sua presença no meio mágico, pois sempre que se aproximava, sentia como se algo a repelisse. “Quando fui buscar a mágica, sentia uma pressão esquisita que me empurrava para fora, que talvez fosse o meu próprio preconceito das imagens de um mundo absolutamente masculino que via em todo lugar no meio mágico. Não é algo simples e aberto para o feminino.”⁸

5 Trecho da entrevista concedida pelo ilusionista Bem Ludmer a esta pesquisadora, em Recife (PE), em 2018.

6 Trecho da entrevista concedida pela atriz Patrícia Pantaleão, Patty Buble Star, a esta pesquisadora, via e-mail, em 2020.

7 Trecho da entrevista concedida pela artista circense Daniela Rocha a esta pesquisadora, via e-mail, em 2020.

8 Idem.

Em consonância com Dani, Patrícia⁹ completa o relato, contando que, muitas vezes, tinha a impressão de que os homens se sentiam intimidados com a presença de uma mulher que – provavelmente – podia atuar melhor que eles. E isso que acontece no Brasil, infelizmente, não é um fato isolado, mas o contexto geral do ilusionismo. Na vizinha Argentina, país com forte tradição na mágica, os desafios são similares, como relata Julieta Zarza, natural de Mar Del Plata, atualmente radicada em Maceió:

O FATO DE AS MULHERES HABITUALMENTE NÃO OCUPAREM PAPÉIS DE PROTAGONISMO OU PODER NA SOCIEDADE COMO UM TODO PELA OPRESSÃO DO HOMEM, É NITIDAMENTE PRESENTE NO CIRCO. NO BRASIL E NA ARGENTINA, AS ARTISTAS QUE, POR MOTIVOS DIFERENTES, CHEGAM A SE INTERESSAR, NÃO SÃO ESTIMULADAS NEM APOIADAS A ALCANÇAR O CONHECIMENTO. EU JÁ FUI DESESTIMULADA A TREINAR MANIPULAÇÃO, POR EXEMPLO, COM COMENTÁRIOS DO TIPO, “ISSO NÃO É PARA VOCÊ”, COMO SE EU NÃO FOSSE CAPAZ DE APRENDER UMA HABILIDADE MAIS COMPLEXA POR SER MULHER. TAMBÉM FUI IGNORADA EM RODAS DE CONVERSÇÃO E ATÉ EM LOJAS DE MÁGICA. NAS CONFERÊNCIAS E CONGRESSOS, RARAMENTE SE FALA DE MÁGICOS E MÁGICAS, A GRANDE MAIORIA DOS GRUPOS SE REFERE AO ILUSIONISTA, EXCLUSIVAMENTE NO MASCULINO. MAS ISSO JÁ ESTÁ MUDANDO.¹⁰

E por ter o “segredo” como matriz, o ilusionismo carrega também uma associação entre “poder/prestígio” e o masculino muito cristalizada. Eu mesma já senti olhares desconfiados de alguns mágicos que hesitaram em revelar seus métodos por estarem na presença de uma mulher, a quem, na visão deles, só caberia o papel de público e nunca de estudiosa ou praticante do ilusionismo. E, portanto, não teria permissão para conhecer os segredos. Julieta Zarza também passou por situação semelhante, onde precisou ser validada por um mágico homem:

QUANDO PRCISEI REMONTAR UM ESPETÁCULO SOLO, PARA DEIXÁ-LO MAIS “PORTÁTIL”, DIGAMOS ASSIM, DECIDI INVESTIR NA MÁGICA COMO RECURSO CÊNICO. AÍ, PEDI UMA MENTORIA A UM GRANDE AMIGO, O MÁGICO E COMEDIANTE CHARLY VIEIRA, DE MAR DEL PLATA. ELE ME LEVOU À CASA DO MAGO CLAUDIO (DE QUEM JÁ TINHA SIDO ASSISTENTE/PARTNER, QUANDO EU TINHA 14 ANOS) QUE FABRICA ACESSÓRIOS DE MÁGICA EM LÁTEX. EU JÁ TINHA TENTADO FALAR COM ELE INÚMERAS VEZES, MAS ELE NÃO ME RESPONDIA, NEM ME DAVA A MÍNIMA ATENÇÃO. INDO COM O CHARLY FOI COMPLETAMENTE DIFERENTE, ELE ME ABRIU AS PORTAS, PASSAMOS A TARDE CONVERSANDO.

⁹ Trecho da entrevista de Patrícia Pantaleão a esta pesquisadora, via e-mail, em 2020.

¹⁰ Trecho da entrevista concedida por Julieta Zarza a esta pesquisadora, via e-mail, em 2020.

CLÁUDIO ME VENDEU UM MONTE DE COISAS, ME ENSINOU MUITOS MÉTODOS, ME DEU MUITAS IDEIAS, E HÁ QUATRO ANOS É MEU PARCEIRO, PRODUZINDO OS ACESSÓRIOS DE MÁGICA PARA AS CENAS QUE CRIO.

É como se as mulheres, para adentrar esse espaço secreto de poder nitidamente masculino, precisassem sempre ser autorizadas ou ter algum homem que se faça de ponte. Sobre isso, Daniela Rocha-Rosa, comenta: “Acho que o universo da mágica tem um orgulho de se manter secretamente masculino. Como algo que é mais fácil para os homens que sempre colocaram a mulher como parte de suas posses, a mulher como sendo do mágico. Isso se consolidou, e até as próprias mulheres (algumas) gostam de manter esse lugar”.¹¹

Mesmo constatando a desigualdade de gênero, não me parece suficiente apontar apenas uma causa como geradora desse fenômeno, porque são várias as formas como essas relações se apresentam no meio mágico. Quando publicou uma revisão detalhada da sua posição sobre a universalização da dominação masculina, Sherry Ortner (1989-1990:41) defendeu que para estudarmos questões de gênero, a categoria “prestígio” pode nos oferecer chaves interpretativas bem mais poderosas. Porque gênero é, por si só, centralmente, um sistema de prestígio – um sistema de discursos e práticas que coestruturam masculinos e femininos não apenas em termos de papéis e significados diferentes, mas também em termos de valor diferenciado, prestígio diferenciado. Mas o interesse da autora não é tratar o “prestígio” numa contraposição ou unificação com o conceito de poder, mas ver como prestígio e poder interagem nas relações de gênero.

Nas poucas mulheres atuantes na arte mágica brasileira, podemos identificar três subgrupos: o primeiro e maior é formado por mulheres que têm ou já tiveram alguma relação familiar com mágicos, tendo atuado como suas assistentes, antes de partirem para a carreira solo, um segundo subgrupo é o de artistas que já atuam no circo e/ou no teatro e decidem enveredar pela mágica, e o último e menor deles é constituído por mulheres que se aproximam da mágica, geralmente como um hobby e veem ali uma possível carreira artística. Mas todas enfrentam, invariavelmente, preconceito e discriminação, por parte do público também, mas, principalmente, por parte dos ilusionistas homens. Independentemente da porta de entrada, elas costumam enfrentar desafios tanto para serem aceitas, como para conseguirem acessar meios de formação.

¹¹ Trecho da entrevista concedida por Daniela Rocha-Rosa a esta pesquisadora, via e-mail, em 2020.

Então, convém a gente perguntar, onde e como acontecem os aprendizados? As respostas a essa questão no contexto brasileiro, trazem, a princípio, a dimensão da oralidade e da transmissão de saber de geração para geração, dentro do próprio segmento. Talvez isso seja uma das explicações para a configuração da hegemonia masculina. Acompanhe meu raciocínio: se não existe escola ou curso regular de ilusionismo no Brasil, se a grande maioria dos profissionais atuantes no mercado aprendeu com outros mágicos e se, como vimos, a quase totalidade dos ilusionistas é homem e eles não costumam questionar a ausência de mulheres nem fazer algo para reverter esse quadro, para escrever outras narrativas vai ser preciso olhar para esses espaços de formação.

Digo isso e logo penso que você poderia, com razão, me perguntar: mas a internet não está acessível para todos independentemente do gênero? E não é verdade que muitos mágicos das novas gerações afirmam realizar sua formação por meio dos vídeos do YouTube? Sim, é verdade. E, sim, o acesso à internet é um fator importante a ser considerado, concordo, mas é preciso cautela, pois, para saber como fazer, os artistas precisam aprender os métodos, seja presencial ou virtualmente. E mesmo sabendo que a popularização do universo on-line abriu novas possibilidades, são os homens que continuam ocupando esses espaços e mantendo a posição de detentores exclusivos dos saberes do ilusionismo, salvo raras exceções.

E quando a gente pergunta sobre as referências, quem foram as inspirações do processo formativo de cada um, mágicos e mágicas não costumam citar sequer uma mulher. Isso também interfere na configuração dos resultados estéticos que predominam na cena mágica brasileira. Depois que estão inseridas no meio mágico, é que as magicistas costumam ir em busca das poucas mulheres que se destacam no segmento. Nesse lugar, as falas convergem para o mesmo nome, a venezuelana naturalizada norte-americana Tina Lenert, que também já era artista, quando se encontrou com o ilusionismo:

NA VERDADE, A MINHA PRIMEIRA PAIXÃO FOI O VIOLÃO CLÁSSICO. DEPOIS, ALGUNS ANOS MAIS TARDE, QUANDO EU CAMINHAVA POR UMA FEIRA, CONHECI UM MÍMICO CHAMADO ROBERT SHIELDS E ACABEI ME APAIXONANDO PELA MÍMICA. ACREDITO QUE A MÍMICA É O LADO OPOSTO DA MÚSICA, UMA NOS REMETE AO SILÊNCIO E A OUTRA AO SOM, POR ISSO ACABEI ME INTERESSANDO POR ESTES DOIS MEIOS ARTÍSTICOS. MAIS TARDE, EM UMA VISITA A UMA CASA DE ESPETÁCULOS, ENCONTREI A MÁGICA E VI COMO ESSA ARTE PODERIA SER UMA EXTENSÃO DA MÍMICA. A PARTIR DISSO, DECIDI MONTAR O MEU PRIMEIRO ATO, COMBINANDO MÍMICA E MÁGICA PARA TRABALHAR NO THE MAGIC CASTLE, EM HOLLYWOOD.¹²

12 Trecho da entrevista de Tina Lenert, concedida ao mágico Henry Vargas e publicada na revista MAGI, nº 42, Ano 12, em janeiro de 2017. Disponível em: <http://guiadoilusionista.blogspot.com/2017/01/tina-lenert.html>. Acesso em: 19 fev. 2021.

Esse repertório que soma saberes artísticos variados pode ser uma chave importante para entendermos o sucesso de Tina, que, com 72 anos, continua se apresentando esporadicamente no The Magic Castle¹³ e em festivais de mágica pelo mundo.

ADMIRO TODAS AS MULHERES MÁGICAS, POR SABER O QUANTO É UM UNIVERSO MASCULINAMENTE PADRONIZADO. CONHEÇO POUCAS MÁGICAS BRASILEIRAS E POUCO DO TRABALHO DE CADA UMA DELAS. ENTÃO, QUANDO COMECEI A PROCURAR REFERÊNCIAS, ACABEI ESTUDANDO SLYDINI; DAE VERNON; ARTURO DE ASCANIO; E DAS MULHERES, QUE SEMPRE FORAM POUCAS, A TINA LENERT FOI MINHA PRINCIPAL INSPIRAÇÃO. VEJA BEM, EU GOSTAVA DE VER, MAS ARTISTICAMENTE EU NÃO ME IDENTIFICAVA MUITO COM O QUE EU VIA, ENTENDE? (ROCHA-ROSA, 2020)¹⁴

Esse comentário de Daniela provoca reflexões pertinentes quando olhamos para os processos criativos do meio mágico e vemos também um padrão hegemônico, tanto nos trabalhos de homens como no de mulheres.

Ninguém parece discordar de que o fato de ainda serem poucas as mulheres atuantes na profissão confere um status de raridade à simples presença delas. Como afirma Aline Satler:¹⁵

SER MULHER NUM MEIO MAJORITARIAMENTE MASCULINO É BOM E É RUIM. É BOM PORQUE COMO É RARO Haver MULHERES, BASTA ENTRAR NO PALCO, QUE TE APLAUDEM SÓ PELO FATO DE SER MULHER. MAS, NO MOMENTO SEGUINTE, JÁ VEM A TENSÃO, PELA MESMA RAZÃO DE SEREM POUCAS MULHERES NO SEGMENTO, AS EXPECTATIVAS SÃO GRANDES E A EXIGÊNCIA TAMBÉM. SE ESPERA MUITO, SE ESPERA UM DIFERENCIAL DO ATO, SOMENTE POR SER UMA ARTISTA MULHER.

Mas será que existe esse diferencial? E, se existir, será que está mesmo vinculado à identidade de gênero do(a) artista? A maioria dos mágicos e mágicas com quem conversei/entrevistei disse haver algo, mas não dizer o que é ou não colocar sua opinião.

Julietta Zarza, em tom de reivindicação, expõe outro desafio:

TECNICAMENTE HÁ A LIMITAÇÃO DO QUE EXISTE NO MERCADO, NA INDÚSTRIA MÁGICA, POR SER CRIADO POR HOMEM E PARA HOMENS, FICA MAIS DIFÍCIL PARA AS MULHERES, PORQUE PRECISAMOS ADAPTAR, A PARTIR DO QUE EXISTE,

13 The Magic Castle é um prestigiado clube de ilusionistas situado em Hollywood, na Califórnia, e a sede da Academy of Magic Arts (AMA). O objetivo desta academia, com mais de 5 mil membros, é preservar e promover a arte do ilusionismo.

14 Trecho da entrevista de Daniela Rocha-Rosa a esta pesquisadora, via e-mail, em 2020.

15 Trecho da entrevista concedida pela mágica e arquiteta Aline Satler, presencialmente, a esta pesquisadora, em Recife (PE), em 2015.

ao nosso tamanho, formas e jeito; elaborar os figurinos ou optar por construir nosso próprio material. E, ainda tem uma espécie de cobrança ou pressão que sentimos, uma linha de pensamento do tipo: se você é mulher e vai fazer mágica, tem que usar elementos e números de menina, como florzinha, coraçãozinho, croca de roupas, coisa e tal.¹⁶

Então, para se inserir ou se estabelecer nesse ambiente, parece que as mulheres vão sendo empurradas pela própria classe, para dois caminhos estéticos perigosos: a cópia do modelo padrão masculino, já plagiado de outros mágicos “de sucesso” ou o estilo feminino estereotipado cheio de clichês do que é ser mulher. Mas os exemplos das artistas que vimos até aqui buscam construir narrativas diferentes, pautadas na originalidade e na singularidade das suas percepções individuais de feminino. E o que posso concluir, a partir desse debate, é que as mulheres mágicas, mesmo enfrentando um cenário desafiador, têm todas as condições de assumirem um lugar de protagonismo e que esse aumento da presença feminina pode ser um fator significativo para acontecerem as transformações necessárias ao desenvolvimento do ilusionismo.

16 Trecho da entrevista de Julieta Zarza concedida a esta pesquisadora, via e-mail, em 2020.

Referências

ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira; LONGHI, Márcia. “Para compreender gênero: uma ponte para relações igualitárias entre homens e mulheres.” In: SCOTT, Parry; LEWIS, Liana; QUADROS, Marion T. (Orgs.). *Gênero, diversidade e desigualdade na educação: interpretações e reflexões para formação docente*. 1ª ed. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2009.

BEAUVOIR, Simone de. *Segundo sexo*. 1. Fatos e Mitos. (6ª ed.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

MACHADO, Lia Zanotta. *Perspectivas em Confronto: Relações de Gênero ou Patriarcado?* Série Antropologia, n. 284, Brasília, Universidade de Brasília, 2000.

_____”Interfaces e deslocamentos: feminismos, direitos, sexualidades e antropologia.” In: *Dossiê Antropologia, Gênero e Sexualidade no Brasil: balanço e perspectivas*. Campinas: Cadernos Pagu 42, jan-jun. 2014.

ORTNER, Shery B. “Gender Hegemonies.” In: *Cultural Critique*, n. 14, *The Construction of Gender and Modes of Social Division II*, Winter, 1989-1990.