

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA – UFU
INSTITUTO DE ARTES – IARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - PPGARTES

LUIZ EDUARDO RODRIGUES GASPERIN

**CARTOGRAFIA EM EXUMAÇÃO: PROCEDIMENTOS E DETRITOS DO
CONDUTOR DAS ENCENAÇÕES “CONTOS PARA FLORES ROXAS E
MURCHAS” E “DES-ENCONTRO”**

UBERLÂNDIA/MG

2016

LUIZ EDUARDO RODRIGUES GASPERIN

**CARTOGRAFIA EM EXUMAÇÃO: PROCEDIMENTOS E DETRITOS DO
CONDUTOR DAS ENCENAÇÕES “CONTOS PARA FLORES ROXAS E
MURCHAS” E “DES-ENCONTRO”**

Dissertação apresentada ao Programa de
Mestrado em Artes, da Universidade Federal
de Uberlândia, como exigência para obtenção
do título de Mestre em Artes. Área de
Concentração: Práticas e Processos em Artes

Orientador: Prof. Dr. Narciso Laranjeira Telles
da Silva

UBERLÂNDIA

2016

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

G249c
2017 Gasperin, Luiz Eduardo Rodrigues, 1990-
 Cartografia em exumação: procedimentos e detritos do condutor das
 encenações “contos para flores roxas e murchas” e “des-encontro” / Luiz
 Eduardo Rodrigues Gasperin. - 2017.
 117 f. : il.

 Orientador: Narciso Telles.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
 Programa de Pós-Graduação em Artes.
 Inclui bibliografia.

 1. Teatro - Teses. 2. Artes cênicas - Teses. 3. Espaço (Arte) - Teses.
 I. Telles, Narciso, 1970-. II. Universidade Federal de Uberlândia,
 Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 792



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

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

**CARTOGRAFIA EM EXUMAÇÃO: PROCEDIMENTOS E DETRITOS DO CONDUTOR DAS
ENCENAÇÕES “CONTOS PARA FLORES ROXAS E MURCHAS” E “DES-ENCONTRO”.**

Dissertação defendida em 19 de setembro de 2016.

Prof. Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva – UFU - Orientador(a)

Participou por meio de vídeo conferência

Prof. Dr. Matteo Bonffitto Júnior – UNICAMP

Prof. Dr. Mário Ferreira Piragibe – UFU

Ao meu companheiro Wellington (Tom)
Menegaz e meu filho de quatro patas Carlson.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Narciso Laranjeira Telles da Silva, pelas provocações/orientações da escrita desta Dissertação.

Aos professores das Bancas de Qualificação e Defesa desta Dissertação, Prof Dr. Mario Ferreira Piragibe, Prof Dr. Matteo Bonfitto Júnior, Profª Drª Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi e Profª Drª Ana Maria Pacheco Carneiro, por aceitarem o convite de sujar as luvas e pelas contribuições.

Ao seu João Coveiro, por ter caminhado junto comigo nestes terrenos de incertezas e possibilidades.

Aos artistas Amir Haddad, Paola Irún e o Prof. Dr. André Luiz Antunes Netto Carreira, por disponibilizarem seus pensamentos sobre teatro e encenação para esta pesquisa.

Aos atadores da Trupe Arte e Vida, Aline Santos, Dianaline Neto, Mariana Brito, Naiton Silva e Romário Gonçalves, por estarem junto comigo [re]existindo com o teatro no interior de Mato Grosso do Sul.

Aos criadores da disciplina de Encenação do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados, Vanessa Mahl Arrighi, Dianaline Neto, Gesse André, Romário Hilário, Ademir Martins, Eduardo Lemos Lima, Natália Mazarim e Danilo Raldí, pela disponibilidade e confiança em agir juntos.

À Lí Marina, Roberta Ninin, Flávia Janiaski, Gina Tocchetto, Marcos Chaves, Ariane Guerra, Gicelma Chacarosqui, José Parente, Gil Esper, Braz Junior, João Dadico, Carla Àvila e Claudio Sorondo, pelos ensinamentos e reflexões sobre as artes da cena.

À Luciana de Bem Pacheco, Rudi Laps, Patricia Vedovotto, Mariana Dezinho, Felipe Vedovotto, Greyce Zezak, Alzira Conrado, Marina Zucca, Ordália Almeida, Marilda Machado Barbosa, pelo apoio, amizade mesmo na distância e compreensão durante as ausências para terminar a escrita.

À Carin Louro e Adriana Moreira, pelo carinho e contribuições na reta final.

Ao meus dois grandes amores Wellington (Tom) Menegaz e meu filho de quatro patas Carlson, pela atenção, carinho e companheirismo em todos os momentos.

Aos meus pais Clarice e Luiz, à minha irmã Suzan, minha avó Finha, minha tia Mana, e todas da família Rodrigues da Silva e Gasperin, pelo apoio de sempre para sempre.

RESUMO

O presente trabalho apresenta uma reflexão sobre os “modos de” condução de atores em processo criativo, do princípio até à estruturação de procedimentos para a encenação. Denominado cartografia em exumação por apropriar-se do método da cartografia para investigar duas propostas de encenação: “contos para flores roxas e murchas” e “des-encontro”. Os referidos processos apresentam o mesmo condutor em contextos diferentes. No primeiro, a montagem ocorre em realização ao projeto criativo da Trupe Arte e Vida, e o segundo ocorre a partir da disciplina de Encenação IV da graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Este estudo é acompanhado por seu João Coveiro, personagem criado para escavar os detritos que serão colados à pesquisa que representam fragmentos e pedaços de momentos vividos das citadas criações: trechos do caderno de encenação; fotografias de ensaios e/ou improvisações; fragmentos de textos; imagens provocadoras das criações; relatos pessoais; cartas; *prints* de grupos do *Facebook*. Os materiais deixados por seu João Coveiro serão analisados a partir de três vetores, são eles: a dramaturgia, o espaço, e a encenação. O percurso que cada um deles faz na trajetória dessa escrita parte da visão dos encenadores Amir Haddad, André Carreira e Paola Irún. A articulação de seus pontos de vista em relação ao fazer teatral os conecta com esses vetores, para pensar os princípios que conduzem os “modo de” trabalho. As provocações que perturbam essa pesquisa são: a possível condução que emerge da área de jogo e os “modos de” de estruturar um procedimento em ação com os agentes na cena.

Palavras-Chave: Encenação. Espaço. Dramaturgia. Procedimentos de Condução.

RESUMEN

El presente trabajo presenta una reflexión sobre los "modos de" conducción del actores en el proceso creativo, del principio hasta la estructuración de los procedimientos para la escenificación. Llamado cartografía en exhumación por apropiarse del método de la cartografía para investigar dos propuestas de escenificación: "contos para flores roxas e murchas e "des-encontro". Los referidos procesos presentan lo mismo conductor en contextos diferentes. En el primer, la montaje ocurre en realización al proyecto creativo da Trupe Arte e Vida, e el segundo ocurre a partir de la asignatura de Escenificación IV de la graduación en Artes Escénica, de la Universidad Federal de la Grande Dourados (UFGD). Ese estudio es acompañado por señor João Coveiro, un personaje creado para excavar los detritos que serán adheridos a la pesquisa que representan fragmentos y pedazos de los momentos vividos de las referidas creaciones: retazo del cuaderno de escenificación, fotografías de ensayos y/o improvisaciones, fragmentos de textos, imágenes provocadora de las creaciones, relator personáis, cartas, prints de grupos del Facebook. Los materiales dejados por señor João Coveiro serán analizados a partir de tres vectores, son ellos: la dramaturgia, el espacio y la escenificación. La ruta que cada uno deles hace en la trayectoria de esta escrita parte de la visión de tres enseñadores, Amir Haddad, André Carreira y Paola Irún. La articulación de sus pontos de vistas en relación al hacer teatral los conecta con esos vectores, para pensar los principios que conducen los "modos de" trabajo. Las provocaciones que estorban esa pesquisa son: la posible conducción que emerge de el área de juego e los "modos de" estructurar un procedimiento en acción con los agentes de la escena.

Palabras-claves: Escenificación. Espacio. Dramaturgia. Procedimiento conducción.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

NO BAR DAS ALMAS

Detrito 1 – Informações sobre André Carreira	27
Detrito 2 – Informações sobre Paola Irún	28

CEMITÉRIO 1 OU VESTÍGIOS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO “CONTOS PARA FLORES ROXAS E MURCHAS”

Detrito 1 – Primeira página do caderno do encenador	47
Detrito 2 – Cinco questões levantadas pelo questionário	49
Detrito 3 – Questionário respondido	49
Detrito 4 – Questionário respondido	50
Detrito 5 – Questionário respondido	50
Detrito 6 – Desenho feito pelo encenador	53
Detrito 7 – Trecho do caderno	54
Detrito 8 – Fragmentos do texto	54
Detrito 9 – Trecho do caderno	58
Detrito 10 – Trecho do caderno	59
Detrito 11 – Trecho do caderno	61
Detrito 12 – Fragmento do texto	65
Detrito 13 – Fragmento do texto	68
Detrito 14 – Trecho do caderno	69
Detrito 15 – Fragmento do texto	72
Detrito 16 – Fragmento do texto	72
Detrito 17 – Personagem-Material	75
Detrito 18 – Imagens capturadas	75
Detrito 19 – Personagem-Material	76
Detrito 20 – Exercício improvisacional	78

CEMITÉRIO 2 OU PROCESSO PEDAGÓGICO/CRIATIVO “DES- ENCONTRO”

Detrito 1 – Trechos recortados do texto	81
Detrito 2 – Mezanino	86
Detrito 3 – Balcão	86
Detrito 4 – Parte inferior do bar	87
Detrito 5 – Entrada	87
Detrito 6 – Atividade com velas	92
Detrito 7 – Trecho de carta enviada ao encenador	95
Detrito 8 – Trecho de carta enviada ao encenador	96
Detrito 9 – Trecho de carta enviada ao encenador	96
Detrito 10 – Trecho de carta enviada ao encenador	97
Detrito 11 – Fotos das instalações praticadas	99
Detrito 12 – Print do grupo criado para disciplina	101
Detrito 13 – Fragmento retirado do texto para essa montagem cênica	104
Detrito 14 – Registro do último ensaio	105
Detrito 15 – Registro do último ensaio	105
Detrito 16 – Registro do último ensaio	106
Detrito 17 – Registro do último ensaio	106
Detrito 18 – Registro do último ensaio	106
Detrito 19 - Registro do último ensaio	107

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
Prólogo	12
Primeiros rastros	14
LUVAS!	20
MAPA	21
NO BAR DAS ALMAS	23
Apresentação da mesa	23
O diálogo	29
CEMITÉRIO 1 OU VESTÍGIOS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO “CONTOS PARA FLORES ROXAS E MURCHAS”	44
Questionário do dramaturgo	48
Treinamento corporal.....	55
Notas acerca da encenação	62
CEMITÉRIO 2 OU PROCESSO PEDAGÓGICO/CRIATIVO “DES- ENCONTRO”	80
O bar invisível	84
No espaço da sala de aula/sala de ensaio	91
Hora de brindar ou agindo no espaço não-convencional	103
CONSIDERAÇÃO FINAIS OU CERTIDÃO DE ÓBITO	108
REFERÊNCIAS	113

INTRODUÇÃO

Prólogo

LUIZ EDUARDO: Eu estava sentado na porta da sala de ensaio e observei um homem em seu trabalho, meus olhos estavam bem abertos para prestar atenção naquela figura, passaram várias coisas pela minha cabeça, mas uma não me deixou dormir. Pensava na relação do homem versus seu trabalho e seu trabalho versus suas memórias... Logo pela manhã fui ao encontro desse homem, queria ficar parado olhando pra ele em mais um dia de trabalho. Estou me referindo ao trabalho do coveiro, esse administrador da cidade do silêncio, esse homem que recebe a cada novo morador na porta, tratando com respeito e os enterrando cada um em seu espaço. Ele conhece cada rua dessa cidade, cada morador conhece pelo número de sua casa, e se necessário os desenterra. Neste momento, passo a ser ele, vou ser o guia de vocês. Vamos... No caminho, vocês encontrarão figuras conhecidas, cenas já visitadas por todos que habitam essa cidade ou já habitaram. Não tenham medo desse lugar, todos vamos ser moradores da cidade do silêncio um dia. Tudo o que virem é fruto de nossa realidade, não tomamos posição e não é do nosso interesse levantar bandeiras. Esse é nosso T-R-A-B-A-L-H-O: enterrar e desenterrar as histórias, para viver o presente e refletir sobre o futuro. Desse modo, a origem é ao mesmo tempo um retorno ao passado e uma abertura ao futuro em forma de promessa da criação e da realização de algo novo que só historicamente pode ser concretizado. Bonito, não é? Desenterrei de algum texto que li. Bem, vamos prosseguir. Não posso deixar de comentar sobre a história que nada mais é do que uma sucessão de derrotas de opressão e de esmagamentos do dominado por seu dominador. Vou subverter essa ordem, vocês vão ver a história de um ponto de vista das pessoas caladas que não puderam se manifestar e que tem também seu próprio poder. Agora, peço licença a vocês, pois neste momento vou juntar-me a eles. O que achou, seu João? Posso usar seu nome, falar um pouco de seu modo de trabalho? Esse trecho inicia a peça “contos para flores roxas e murchas”, enquanto as pessoas leem o mapa da encenação e eu empurro a carriola.

JOÃO COVEIRO: Posso ser sincero... Acho importante você trazer sua visão sobre o meu trabalho, interessante também ouvir que você considera o cemitério como a cidade do silêncio, às vezes é calada, mas não o sinto assim. De manhã, quando estou abrindo o portão

ou quando atravesso suas ruas com a carriola, ouço tantos barulhos. O som são das histórias enterradas aqui.

LUIZ EDUARDO: Não havia parado para pensar sobre isso, seu João. Mas não vou negar que sempre tive interesse em ouvir essas histórias que estão dentro da terra. Desde pequeno que me chama atenção as fotos coladas em cada lápide, fico imaginando como foi a trajetória daquele indivíduo.

JOÃO COVEIRO: Sei bem o que é isso, Eduardo. Você, desde pequeno, corria pelas ruas, subia nas sepulturas para brincar. Quando sua avó fazia bolo, você vinha sempre me trazer um pedaço era um visitante assíduo do cemitério. Sobre as fotos, acredito que elas sejam como os detritos das histórias que essa pessoa viveu; a imagem pregada a sepultura não foi escolhida por ela, mas por seus familiares. Seria como um registro estático de um momento, escolhido não pelo morto, mas por seus familiares, que acreditam que essa foto representa o que eles gostariam de deixar à vista para elas mesmas e para os outros.

LUIZ EDUARDO: Gostava de brincar muito por aqui, a arquitetura desse espaço sempre me chamou atenção, acho que ela conta junto da foto mais uma parte da história de cada um aqui enterrado. Uma somatória de pistas expostas, as imagens que as famílias escolhiam para representar seu ente falecido e a construção de suas sepulturas. Uma que sempre foi minha preferida é aquela construída como um grande triângulo que fica na avenida principal do cemitério, próximo da sepultura do meu avô.

JOÃO COVEIRO: Exato, aqui estou lhe dando com matéria morta, sem vida, o corpo ou a história nunca está completa, vou encontrando os pedaços, os detritos, que devo ir somando para possivelmente reconhecer suas memórias. Os escritos nas lápides de cada sepultura também poderia ser uma outra pista para entender um pouco da histórias desses indivíduos falecidos.

LUIZ EDUARDO: Quanta coisa! Acho que o meu trabalho em pontos está como o seu. Encontro materiais em pedaços que vou somando para criar um possível corpo não completo, pois é importante deixar espaços para que o outro quando o visualiza preencha da forma como preferir.

JOÃO COVEIRO: Você está se referindo ao teatro né, Eduardo? Acho que seria uma boa aliarmos os dois trabalhos, o meu de coveiro e o seu... Como é mesmo que você o chama?

LUIZ EDUARDO: Encenador.

JOÃO COVEIRO: Exatamente. Poderia criar um momento de junção entre os nossos trabalhos, eu escavaria os seus detritos e você os submeteria a uma reflexão.

LUIZ EDUARDO: Me assusto com tanta sabedoria que vem de você, seu João. Penso até que o senhor deveria estar em outro lugar, sua forma de falar, seu pensamento sobre...

JOÃO COVEIRO: Entenda uma coisa... esse lugar é visitado por diversas pessoas cada uma delas, em algum momento para pra conversar comigo. O que eu aprendi e o modo de me expressar veio através do meu convívio com os vivos e os mortos. Você, por exemplo, a cada vez que ensaia ou quando vem conversar comigo, me ensina um pouco sobre teatro. Lembro da primeira vez que você me convidou e pregou o cartaz do seu espetáculo com a Trupe Arte e Vida aqui na porta do necrotério, foi na praça Euclides Antônio Fabris.

LUIZ EDUARDO: Está certo. Muita ingenuidade da minha parte pensar dessa forma. O aprendizado pode sim ocorrer do convívio e a sua relação com as pessoas te possibilita isso, seu João. Então, eu aceito sua proposta. Poderíamos começar por minha dissertação. O que acha?

JOÃO COVEIRO: Justo. Podemos começar imediatamente...

Primeiros rastros

Os primeiros passos de meu interesse pelos estudos sobre encenação são dados no início da graduação em Artes Cênicas no interior de Mato Grosso do Sul, cidade de Dourados, na Universidade Federal da Grande Dourados, na disciplina de encenação, palavra até então pouco usada em meu vocabulário como artista. Um campo de mudança, para quem até então havia somente feito teatro, nunca havia refletido sobre a prática teatral. Escolhi, então, realizar um estudo durante a graduação sobre o ofício do encenador que também se torna um pedagogo em seu processo criativo/processo de ensino, como esse movimento criativo e

pedagógico ocorriam juntos. Nesse período, a Trupe Arte e Vida nasce, local de experimentação da pesquisa e de vivências com adolescentes interessados na arte teatral. Concluído o curso e defendido a monografia, o desejo de aprofundar a pesquisa sobre a encenação permaneceu.

Na continuidade da investigação, agora no contexto de pós-graduação, opto por investigar os “modos de” de condução no processo criativo, dos princípios que movem o encenador para estruturação de um procedimento. Para adentrar neste campo, tomo a decisão de trazer junto comigo o trabalhador João Coveiro, que aparecerá quando necessário, em formato de diálogo descolado do texto, mas integrado à reflexão aqui proposta. Sua função será de desenterrar detritos que estão sem vida nos cadernos de encenação, nos grupos de *Facebook* criados para os processos criativos, nos registros videográficos, nas imagens que registraram momentos da criação etc. Os vestígios nem sempre estarão completos, serão fragmentos que assombram a escrita.

Das escolhas feitas, esse trabalho utilizou da cartografia como método para construção desse estudo. O procedimento cartográfico consiste na própria experimentação do objeto-processo. Estar junto acompanhando o processo e não somente representá-lo. Diferentemente da ciência moderna na qual a distinção entre sujeito e objeto existe para garantir que o saber produzido possa ser validado de modo coletivo.

O cartógrafo devora referências, “estratégias de formações do desejo no campo social” (ROLNIK, 1989, p.72). Tudo o que lhe põe o desejo em movimento. Meu olhar cartográfico é construído a partir da relação com o próprio objeto-processo, inventando procedimentos na medida em que a relação com o objeto-processo se intensifica. Um caminhar escavando, o foco de atenção primordial está na fricção desses detritos colados no processo por João Coveiro, registros físicos e tangíveis. O método está na relação com o objeto-processo e, por isso, faz-se necessário pesquisar-conduzindo para entender questões da encenação.

As inquietações surgem em três espaços, divididos respectivamente em três capítulos: Bar das almas, Cemitério 1 e Cemitério 2. Esses locais tornam-se capítulos por serem ambientes conhecidos por seu João Coveiro. O espaço pensado como metáfora, para identificar as áreas que serão escavadas. Nomear os capítulos como locais imagéticos, me auxilia a operar meu entendimento dos “modos de” condução. No bar surgem os artistas interlocutores, compartilhando suas formas de trabalho para criação de uma encenação, são eles: André Carreira, Amir Haddad e Paola Irún; o Cemitério 1 discuti os procedimentos de encenação a partir do processo criativo “contos para flores roxas e murchas”; o Cemitério 2

problematiza os procedimentos de encenação sendo ensinados a partir da montagem cênica “des-encontros”.

Quando seu João fecha os portões do cemitério, significa que seu expediente chegou ao final. Ao atravessar a rua ele se depara com o seu primeiro lugar de investigação, o Bar das Almas. Nesse local ocorre o encontro com os principais interlocutores da pesquisa, os encenadores Haddad, Carreira e Irún; uma reunião de condutores, para exposição de seus “modo de” trabalho em um processos criativo. Um diálogo em uma mesa de bar, uma conversa sobre as experiências vividas no campo da encenação por esses artistas organizada a partir dos procedimentos operados por eles em suas criações, sejam elas nas salas de teatro, nas ruas, em galpões abandonados, e nas universidades.

A escolha desses três encenadores está vinculada ao meu percurso como encenador, cada um deles esteve ligado aos questionamentos feitos a mim mesmo, enquanto condutor de uma montagem cênica. Por exemplo, Amir Haddad esteve em Mato Grosso do Sul durante meu período de graduação, e sua palestra me lançou uma primeira pergunta: “como fazer teatro, fora do espaço construído para esse fim?”. Na relação com o espaço público, surge o pesquisador André Carreira, que flexiona o pensamento de um teatro construído pela cidade, emerge, então, a segunda pergunta: “quais as possibilidades de articulação entre espaço e dramaturgia?”. E com a ideia de uma dramaturgia em processo, conheço a artista paraguaia Paola Irún, cujas encenações são conduzidas e escritas por ela a partir da eleição de um tema, “seria esse o meu modelo de ação?”.

As questões ecoam na minha prática e na reflexão aqui elaborada, em destaque para os vetores que guiam nossa conversa, são eles a noção de texto e a combinação dele com a noção de espaço para esses encenadores e o que ela [re]organiza minha reflexão sobre meus “modos de” encenar. O formato desse diálogo, além de ocorrer em um ambiente ficcional, foi capturado em momentos distintos. As falas trazidas são retiradas, no caso de Amir Haddad, de textos publicados em livros e revistas, nas quais ele aponta sua forma de trabalho e sua visão para o fazer teatral; a conversa com André Carreira foi presencialmente em um café na cidade de Blumenau/SC durante um evento; o encontro com Paola Irún aconteceu via *Skype*. Três materiais que organizei como uma conversa esteve apoiado na ideia da tese poética da atriz pesquisadora Andrea Copeliovitch (2009), que se utiliza dessa mesma organização para criar uma dramaturgia sobre o trabalho de atuação. Neste caso, a condução/provocação instaura-se na combinação dos dizeres desses artistas, uma composição de pontos de vista sobre as vivências artísticas de cada um deles no contexto de suas encenações.

Perturbado com as possibilidades apresentadas pelos encenadores Amir, André e Paola, vou em direção ao Cemitério 1, acompanhado por seu João Coveiro, procurar detritos para investigar minhas práticas como condutor na criação e condução dos procedimentos da encenação “contos para flores roxas e murchas”. Neste espaço, três vetores conduzem o desenvolvimento do processo criativo investigado: dramaturgia, um texto construído processualmente a partir da seleção de um tema; encenação, as práticas de condução sendo problematizadas por um provocador, a artista Lígia Marina; espaço, a rua como área de composição com os jovens atores. Ao longo do percurso guiado por esses vetores, são encontrados os seguintes detritos: A Carta Guarani-Kaiowá¹; o método do campo de visão²; as músicas tradicionais regionais - siriri³ e engenho de maromba⁴; uma marcha de carnaval local⁵; fotos; vídeos; e histórias da região.

A palavra que reverbera nessa montagem cênica é a morte, ampliando o seu sentido para além do corpo que deixa de estar vivo. Os desejos que não podem tornar-se realidade, as palavras que nunca podem ser ditas, os sentimentos que não são expressados, o próprio fazer teatral no interior do estado de MS, que por falta de incentivo acabam não conseguindo continuidade em seus projetos.

A entrevista de Heiner Müller concedida a Frank M. Raddatz em 1990, e republicada na revista *Vintém* (2004) da Companhia do Latão, auxiliou o meu processo de estruturar as formas de conduzir e organizar as composições da Trupe Arte e Vida.

As proposições que compartilhava na sala de ensaio com os jovens atores, refletiam sobre possíveis pontos de vista sobre um mesmo objeto/assunto/tema, que interferiu diretamente no meu posicionamento enquanto encenador. Então, me coloquei dentro da cena, disparando instruções e trocando com os atores. Problematizando esse lugar de agir e conduzir estando eu na área de jogo. Esse movimento produziu reflexões que dialogam com as estruturações e descrições dos procedimentos que compõe “contos para flores roxas e murchas” presentes nesta pesquisa, colados com as interferências que os vetores dramaturgia, encenação e espaço mobilizam.

Na continuidade do estudo dos “modo de” condução estando o encenador no espaço da cena, adentram no Cemitério 2. Os procedimentos ganham mais uma função, além de

¹ “Carta da comunidade Guarani-Kaiowá de Pyelito Kue/Mbarakay-Iguatemi-MS para o Governo e Justiça do Brasil.” Disponível em: <<http://www.cptnacional.org.br/index.php/publicacoes/noticias/geral/1293-carta-da-comunidade-guarani-kaiowa-de-pyelito-kue-mbarakay-iguatemi-ms-para-o-governo-e-justica-do-brasil>>. Acesso em: 21 de julho de 2015, às 21h.

² Método de improvisação concebido e estruturado pelo encenador e professor Marcelo Lazzaratto.

³ Brincadeira com gestos alegres e de cumprimento, dançada em círculo ou fileira.

⁴ Uma ciranda, com ritmo de valsa.

⁵ Marcha de carnaval para a cidade de Naviraí/MS, compositor Rafael Chociai.

compor uma encenação deveria ele ensinar uma forma de condução. O modelo escolhido estava atrelado ao meu questionamento: como estar em relação com os atores no ambiente de cena e lançar instruções? O local que ecoou essa pergunta foi a disciplina de “Encenação IV” na graduação em Artes Cênicas, da UFGD, na cidade de Dourados/MS. A ementa dessa disciplina previa uma discussão da noção de encenação em espaços não-convencionais e criação de um montagem cênica, que recebeu o nome de “des-encontros”.

Os mesmos vetores permanecem guiando as práticas no campo da disciplina: o espaço, a dramaturgia e o modelo de encenação. Combinado com *Os sete ensaios sobre arte e teatro* da encenadora Anne Bogart (2011), em cada um deles a autora faz uma relação com a sua forma de pensar e conduzir a cena, as transformações que ocorreram durante sua trajetória artística, exemplificado nas citações de práticas que ela realizou. Outros materiais também estiveram presentes: o encenador Antônio Araújo que cartografa seu processo de encenação da peça “O Paraíso Perdido” (2002), do Teatro da Vertigem; “Não lugares” (1994), de Marc Augé; o vídeo do espetáculo “Cidade Fim Cidade Coro Cidade Reverso” (2011).

O espaço não-convencional escolhido para a encenação foi o Ofusque bar, localizado nos fundos de uma casa no centro da cidade, frequentado por um público alternativo, que não compactua com a cultura local do sertanejo universitário. Assumi o papel de encenador-professor, uma proposta de composição cênica que todos éramos atuantes e encenadores, todos assumiram a função de agir e pensar a encenação; um exercício ao “modo de” condução proposto.

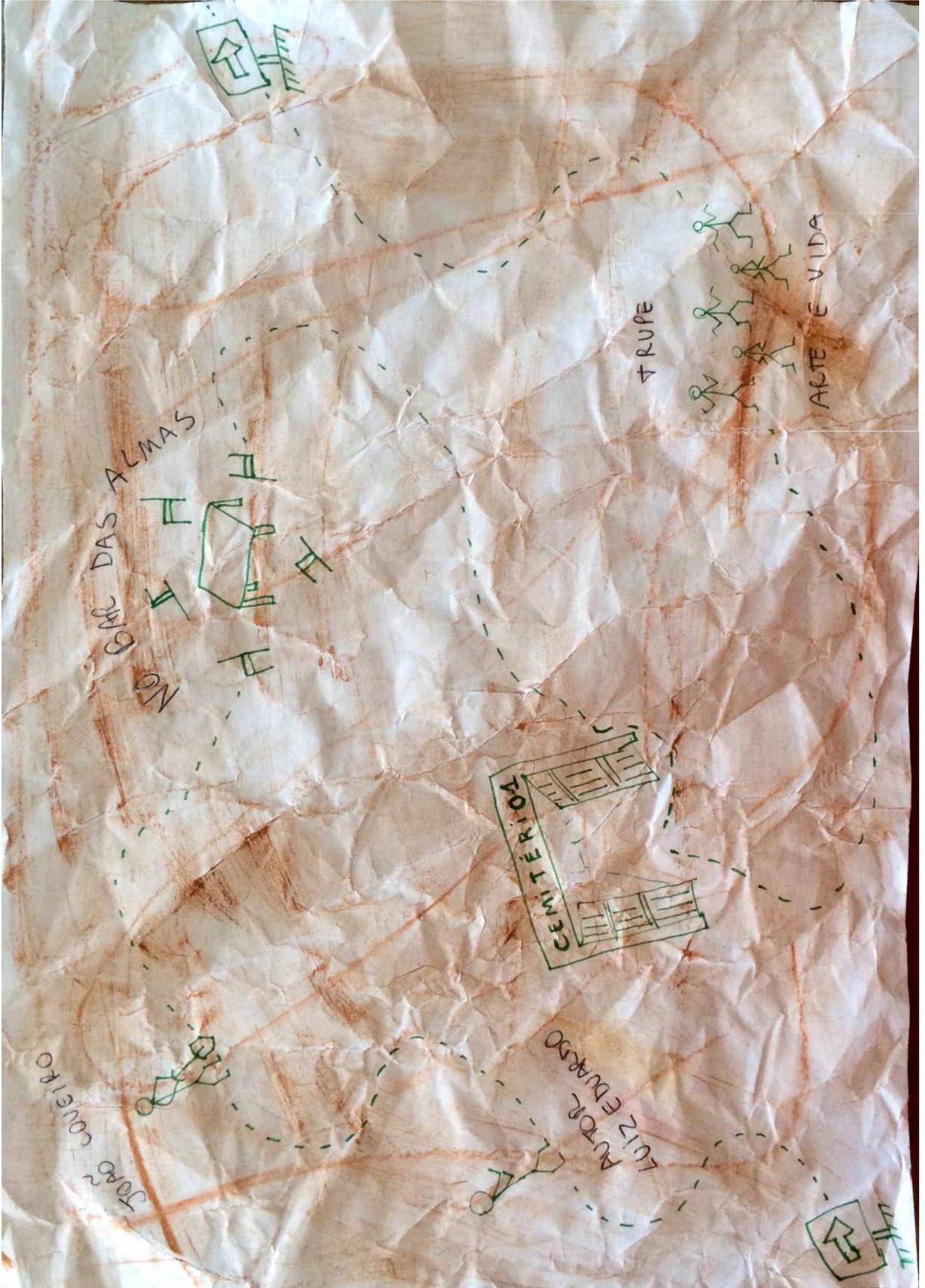
Um detrito essencial para esse momento de montagem/ensino foram as cartas trocadas entre encenador-professor e os encenadores-estudantes da disciplina. O diálogo escrito e respondido era individual, visualizado somente pelo emitente e remetente, alargando o tempo dessa experiência para fora da sala de ensaio ou do bar, levando a criação para o dia a dia de cada um. Os envelopes eram lacrados e só abertos por seus remetentes. Essa ação tinha apenas uma regra, toda carta não poderia passar do plano bidimensional, podendo escrever da forma e como quisessem. As escritas permeavam os desejos, vontades, receios, resistências e inquietações; uma atividade de escrita sobre o trabalho de encenar.

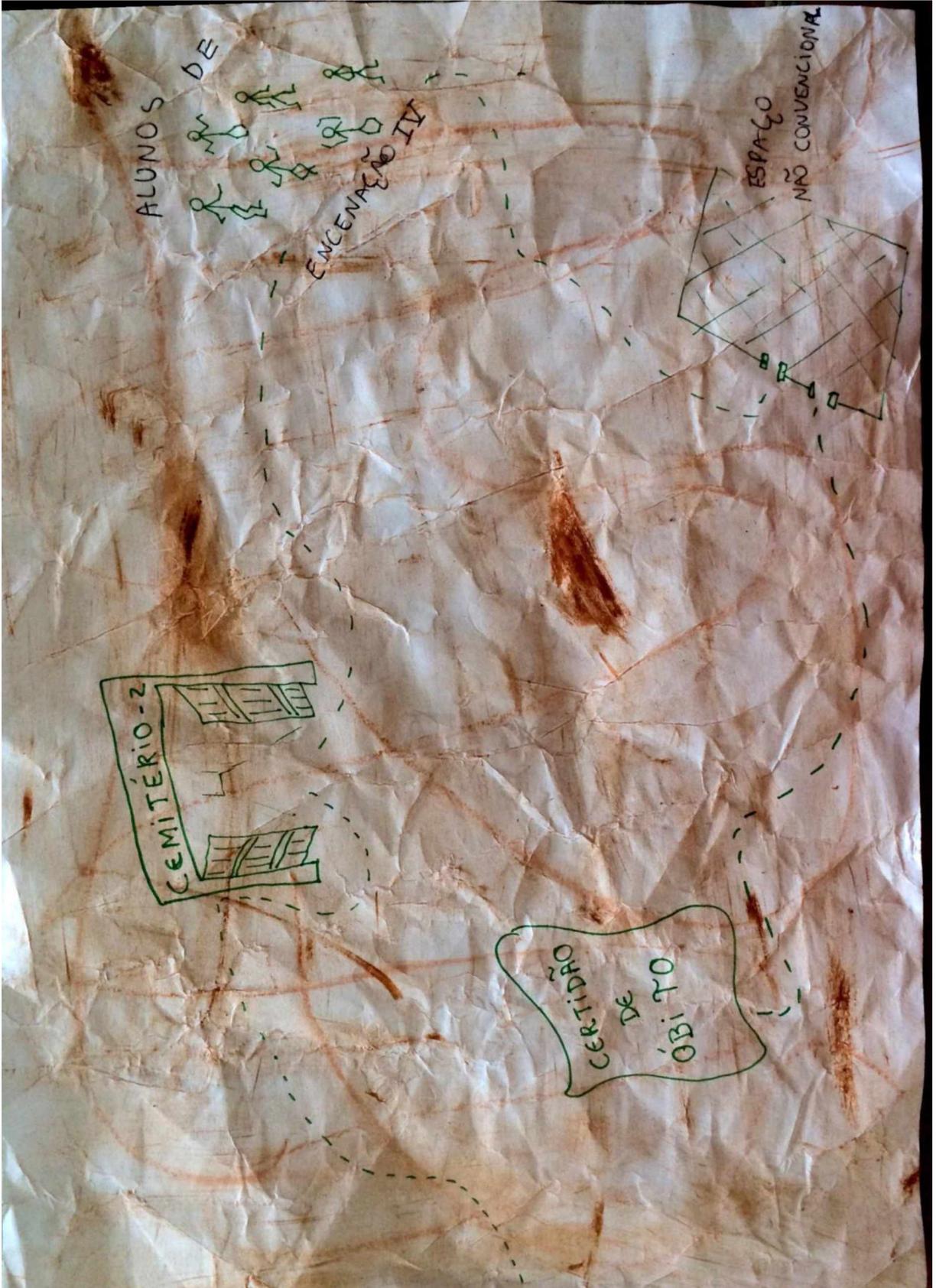
O percurso da pesquisa foi delimitado por um mapa de investigação, o que vem a seguir são violações e reflexões dos processos vivenciados. Junto ao material entregue a vocês, existe um par de luvas de borrachas que devem ser colocadas agora e o mapa dessa pesquisa. As páginas que seguem são compostas de detritos que podem ser alterados ao contato com suas mãos, revelando novos sentidos ou destruindo algum caminho que ainda

não foi descrito. [TEMPO] Com as mãos protegidas podemos prosseguir e compartilhar juntos dessa experiência feita por várias mãos, provocada por esse condutor/autor.

LUVAS!

(Dentro do envelope você encontrara um par de luvas)





NO BAR DAS ALMAS

Como todos os que fazem teatro, ligo tudo ao teatro, e como eles, atinjo às vezes momentos de uma tensão enorme! E momentos, em seguida, de vazio!
(Ariane Mnouchkine)

Apresentação da mesa

A intenção desse capítulo está no levantamento de questões que envolvem o ofício do encenador e as relações/combinções tecidas por ele durante os seus processos criativos. Nas próximas linhas, proponho uma reflexão através do trabalho de três artistas condutores de montagens espetaculares que vão dialogar em uma mesa de bar. A escolha por esse local inicia-se no rastro deixado pelo senhor Valdemar Rodrigues da Silva, que inaugura um bar em frente ao cemitério municipal da cidade (Naviraí/MS), onde a pesquisa surge; o local era conhecido pelos moradores antigos da cidade como o “Bar das Almas”, a partir dos anos 1990 ele deixa de ser um bar e torna-se um salão para aluguel. A história do espaço citado atravessa a pesquisa por ter sido local de muitas criações e ensaios da Trupe Arte e Vida, grupo do qual sou encenador, que desde de 2012 o utiliza como sede, além do afeto pessoal por se tratar de um bar criado por meus avós quando chegaram ao interior do Mato Grosso do Sul.

Opto por [re]criar a mesa de um bar para que os encenadores dialoguem sobre seus interesses na cena e prezando pela horizontalidade de uma conversa. Essa abordagem apresenta a forma de trabalho e os procedimentos que cada encenador trabalha com seus atores. A escolha dos artistas envolvidos neste capítulo parte do interesse em trabalhar dentro do contexto latino-americano, outro apontamento que estará presente no diálogo.

A primeira figura para compor a mesa é o seu João Coveiro, que permeia toda a pesquisa, escavando, violando e revelando materiais no trajeto da dissertação; o segundo convidado, presente em formato textual⁶, Amir Haddad. Uma frase proferida por Haddad torna-se antagônica e elucida as característica que esse encenador sempre propôs em suas encenações: “O teatro está morto! Viva o Teatro”⁷. O contexto da frase está relacionada ao período da idade média onde um trono nunca ficava vazio, assim também, o teatro morre para renascer todos os dias. Mineiro de Guaxupé, nascido em 1937, que se torna carioca após um

⁶ Amir Haddad em nenhum momento foi entrevistado pessoalmente, propositalmente realizei uma varredura em arquivos (livros) que o artista se propôs a discutir sobre seu modo de fazer e experimentar a condução de atores.

⁷ Frase dita por ele informalmente em um encontro com alunos da graduação em Artes Cênicas/UFGD na cidade de Campo Grande/MS durante o Festival Nacional de Teatro de Campo Grande.

tempo, por uma escolha, desejo movedor de situações e produções. Desenvolve seu trabalho junto ao grupo Tá na Rua, na capital do estado do Rio de Janeiro. Sua trajetória vem sendo marcada, por lutas e enfrentamentos, por uma sociedade livre e para uma arte pública⁸.

Tendo dirigido espetáculos em salas de teatro convencional e fora dela, ele enxergou no teatro de rua um campo fértil para sua investigação cênica junto aos atores do Tá na Rua. Nessa modalidade⁹ escolhida por eles, o grupo cria uma forma própria para o seu fazer. O intuito era encontrar formas de relacionar-se com o público o mais direto e horizontalmente possível, propiciando um campo de jogo do ator com o outro, do ator com o espectador e todos com a cidade. Para esse trabalho as matrizes pesquisadas foram as festas.

*HADDAD: A festa proporciona a existência de um espaço em que ele se vê livre de seus papéis cotidianos, em contato com sua possibilidade de manifestação, que é maior que a máscara cotidiana que ele usa e que não leva em consideração o seu lado criativo. Esse é o momento em que ele pratica o exercício dessa ludicidade e assume um único papel.*¹⁰

Com esse pensamento sobre o evento, o artista juntamente com o seu grupo encontra nesse lugar a possibilidade de construir seu modo de fazer. Para exemplificar esse trecho, uma das manifestações com maior referência na história do grupo é o carnaval. Por se tratar de um festejo popular que transforma a cidade, esse movimento retrata uma ocupação dos moradores no espaço público, as avenidas deixam de ser para trânsito exclusivo de carros e passam a ser dos pedestres. Nesses dias, o interesse está na diversão e no viver intensamente o presente. Então, reconhecido os códigos que essa festa apresenta, o intuito do grupo era instaurar essa atmosfera em seus trabalhos cênicos. Como fazer isso? Trazer de volta para a cidade fora da época desse evento esse estado de liberdade, os atores são foliões que cantam, dançam e se divertem, sua área de representação são as praças e/ou coretos. Esses são alguns dos dispositivos que proporcionam esse acontecer, que se relaciona com as lembranças do transeunte para gerar esse momento de carnavalizar.

⁸ Conceito defendido por Amir Haddad que insere o teatro de rua e qualquer outra arte que sai do espaço convencional para ela. Segue o link de uma palestra proferida por Haddad no Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de rua que ele descreve a “arte pública”. Disponível em: <<http://teatroderuanobrasil.blogspot.com.br/2011/08/trecho-da-palestra-do-amir-haddad-sobre.html>>. Acesso em 8 de fevereiro de 2016.

⁹ Utilizar o termo modalidade teatral e não gênero para referir-se ao teatro de rua precede do conceito escrito por André Carreira que destaca que esse tipo de prática teatral se relaciona com o fazer e não como regra canônica na criação de um texto dramático.

¹⁰ HADDAD, Amir. O teatro e a cidade/ O ator e o cidadão. In: TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana (Org.). Teatro de rua olhares e perspectivas. Rio de Janeiro: 2005, p.71.

HADDAD: É em nome disso que a gente vem trabalhando uma forma de aula-espetáculo. O nosso ator, no primeiro dia de treinamento já entra num espetáculo – um espetáculo que não está escrito. É o espetáculo que ele vai fazer, mas não sozinho; não tenho exercícios individuais, só tenho o exercício coletivo. Então, o ator entra num universo onde muitas outras forças estão em ação.¹¹

Existe, nesse sentido, uma quebra da representação, para acionar uma ação imediata do ator que reage individualmente aos estímulos trazidos e não abandonar o agir no coletivo. O instante provoca uma [re]configuração do trabalho do ator, que não está submetido ao estudo de uma personagem, ele está inserido em uma área de efeito. A presença dele pode proporcionar reações diversas, que são capturadas e desencadeadas em formas de intervir.

HADDAD: O ator vai descobrindo como interagir, como colocar sua individualidade, sua afetividade, sua inteligência, sua movimentação em contato com o outro. Vai ao mesmo tempo percebendo a mística do espetáculo, a coisa coletiva e se dando conta de que, como indivíduo, ele pode atuar e trabalhar dentro daquela coletividade, na qual ele tem um papel. Há momentos em que ele é liderado, noutros lidera; num instante tem alguma verticalidade, noutro é pura horizontalidade. O ator vive as relações afetivas, intrincadas e complexas, que existem dentro de um espetáculo – faz-se tudo isso se você deseja um espetáculo bom, que seja teatro, e não um entretenimento qualquer. Assim, o ator aprende a jogar com o outro, a se olhar, se ver, se tocar, pra não ficar mais alheio a isso.¹²

Sua perspectiva de trabalho era contrária ao psicologismo do ator, pois, para ele, o espetáculo era visto como uma “gira de umbanda”. São as forças do espaço, do público e dos outros atores provocavam sua atuação. O ator manifesta-se.

HADDAD: Manifestar é uma palavra muito importante no meu trabalho. Diferentemente do ator tradicional, que incorpora, o nosso não incorpora; ele manifesta, põe pra lá. Ele manifesta a rainha Gertrudes, o Hamlet; ele não põe o Hamlet dentro dele.¹³

¹¹ Idem. p. 204.

¹² HADDAD, Amir. Entrevista com Amir Haddad. In: PEREIRA, Victor Hugo Adler; LIGIÉRO, Zeca; TELLES, Narciso (Org). *Teatro e dança como experiência comunitária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p. 204.

¹³ Idem. p.205.

*JOÃO COVEIRO: M.A.N.I.F.E.S.T.A.Ç.Ã.O: expressão, revelação ou fenômeno*¹⁴. Citando um trecho de um dicionário que encontrei em cima de uma sepultura.

O significado que seu João trouxe apresenta o desejo de Amir Haddad para o seu tipo de teatro, para sua perspectiva de ator, e conseqüentemente para o que ele pretende que o público sinta. Tratamos, aqui, de um teatro realizado em praças, coretos e ruas, locais de passagem para o trânsito de pedestres. Com a interferência do artista, o lugar ganha novo sentido e novos pontos de vista, expandindo as artes para além das paredes que as separam do mundo, atingindo um público que, por inúmeras vezes, passou em frente as salas de teatro e nunca teve a oportunidade de entrar.

*HADDAD: Quando você trabalha numa rua, numa praça, trabalha com toda a estratificação social misturada; o nosso público deixa de ser homogêneo e passa a ser heterogêneo, como era o público dos gregos, dos romanos, da Idade Média, dos espanhóis, do Shakespeare, do Molière. Voltamos a trabalhar toda a humanidade e podemos, dessa maneira, refazer o espetáculo do mundo, e não o espetáculo de um grupo social apenas.*¹⁵

JOÃO COVEIRO: Acredito que estamos sendo reflexo desse acontecimento que você fala, Amir. Estamos agindo na mesa de bar. Os próximos integrantes da mesa devem aparecer em instantes, mas antes vou deixar que o autor dessa dissertação volte a falar.

LUIZ EDUARDO: Por enquanto estava apenas analisando, mas devo me juntar nessa conversa. Os diálogos chegaram em um ponto que necessito descrever algo que me ocorreu no ano de 2015 durante o encontro ocorrido em Blumenau/SC, com os grupos de pesquisa ÁQIS, coordenado por André Carreira, e núcleo2, coordenado por Narciso Telles. Ambos expuseram suas práticas de trabalho com seus participantes e refletiram sobre essas investigações em cena, no compartilhar de procedimentos ao almoço pós-trabalho. Nessa vivência, ouvi de André que sua intenção sempre esteve ligada na criação de linguagem.

Lembrar esse fato interfere e contamina todo o texto que prossegue. Esses artistas e coordenadores dos grupos de pesquisa reuniram-se para compartilhar seus estudos. No decorrer dessa partilha pontos convergentes começam a emergir sobre o encontro e a

¹⁴ Extraído do dicionário de filosofia/Nicola Abbagnano. 5 ed. Martins Fontes, 2007.

¹⁵ HADDAD, Amir. Entrevista com Amir Haddad. In: PEREIRA, Victor Hugo Adler; LIGIÉRO, Zeca; TELLES, Narciso (Org.). *Teatro e dança como experiência comunitária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p. 205.

possibilidade de trabalhar com o material comum entre eles, neste caso, Telles trabalha com uma visão a partir do *ViewPoints* e Carreira com os estados. Os procedimentos misturados no corpo dos participantes dos GP's¹⁶ são [re]configurados por se tratar de um outro espaço para essa troca, alguns são atores desconhecidos e estão em contato com duas formas improvisacionais. A relação com os aspectos citados ganha novo sentido para esses corpos e para reflexão da pesquisa.

JOÃO COVEIRO: O corpo morto quando enterrado modifica por seu contato com a terra. Quando tenho que desenterrar, o material ganha outra forma, começa a despedaçar, o cheiro fica mais forte. Acaba virando outra coisa. Na transformação, surgem os dois outros integrantes dessa mesa: são eles André Carreira e Paola Irún. Encontrei essas informações na internet, pois temos um sinal de WI-FI no necrotério, vou disponibilizar antes que eles cheguem. O primeiro está disponível em um site de currículos acadêmicos, pois esse artista também é um pesquisador de teatro. O trecho que colo trata-se de uma auto apresentação de autoria do mesmo. No segundo, uma apresentação retirada do blog que traz o histórico de Paola, o texto está em espanhol. Sei disso, pois estou próximo da fronteira seca e aprendi algumas palavras que me ajudaram a identificar que idioma era. O blog fala de “Arritmia”, primeira montagem cênica de seu grupo em Assunção/PY.

LUIZ EDUARDO: Obrigado por essas informações, seu João. Vou traduzir o texto em espanhol.



André Luiz Antunes Netto Carreira

Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 1A - CA AC - Artes, Ciência da Informação e Comunicação

Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/422454023202107>

Última atualização do currículo em 02/08/2016

Graduado Licenciatura em Educação Artística (Artes Plásticas) pela Universidade de Brasília (1984) e doutor em Doutorado em Teatro pela Universidad de Buenos Aires (1994). Atualmente é professor da Universidade do Estado de Santa Catarina, no Departamento de Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado - Doutorado), e Professor do Mestrado Profissional em Artes (Rede). Professor convidado na Maestría en Práctica Escénica y Cultura Visual da Universidad Castilla-La Mancha / Museo Reina Sofia (Espanha); Maestría en Teatro Latinoamericano da Universidad de La República (Uruguai); Universidad del Arte (Havana - Cuba). Pesquisador 1A CNPq André Carreira também dirige os grupos teatrais Experiência Subterránea de Florianópolis e Teatro que Roda (Goiânia). É autor dos livros Teatro de Rua: uma paixão no asfalto (HUCCTEC); Práticas de Produção Teatral (UDESC); Opholdermareborder (GTES); organizou os livros Meyerhold: experimentalismo e vanguarda (E-Papers) com Marisa Naspolini; Nas Fronteiras do Relacional (Letras Contemporâneas) com Stephan Baumgartel; Estados: relatos de pesquisa (UDESC) com Ana Luiza Fortes. Seu trabalho criativo está centrado na noção de risco físico e na exploração de fronteiras no trabalho do ator. Pesquisa com ênfase em Teatro na cidade e procedimentos de interpretação. (Texto informado pelo autor)

Detrito 1 - Informações sobre André Carreira¹⁷

¹⁶ Sigla para Grupos de pesquisa.

¹⁷ O texto do detrito foi retirado do resumo do currículo lattes do Prof. André Carreira: “Graduado Licenciatura em Educação Artística (Artes Plásticas) pela Universidade de Brasília (1984) e doutor em Doutorado em Teatro pela Universidad de Buenos Aires (1994). Atualmente é professor da Universidade do Estado de Santa Catarina, no Departamento de Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado - Doutorado), e Professor do Mestrado Profissional em Artes (Rede). Professor convidado na Maestría en Práctica Escénica y Cultura Visual da Universidad Castilla-La Mancha / Museo Reina Sofia (Espanha); Maestría en Teatro

Paola Irún nació en Asunción con residencia actual en la ciudad de Nueva York. Graduada en teatro de **LA ESCUELA** de formación y expresión teatral Margarita Irún y Licenciada en Ciencias de la Comunicación de la **Universidad Católica Ntra. Sra. De la Asunción**. Durante toda la década del 90 y parte de la siguiente trabaja en TV/Ficción y comercial desempeñándose como asistente de producción, producción periodística, producción ejecutiva, guión para ficción, dirección de cortometrajes, asistencia de dirección para TV, edición, actuación para ficción y conducción de TV.

Tiene más de 10 años de carrera teatral profesional en el plano nacional e internacional, desempeñándose como actriz, directora, dramaturga y profesora de teatro. En el año 2005 fue galardonada con el premio **ARTURO ALSINA** a la mejor actriz protagonista, en el 2006 con la mención en Teatro del **GRAN PREMIO OSCAR TRINIDAD**, y en el 2007 con una beca **FULBRIGHT** del gobierno Americano a través de la Embajada Americana en Asunción para realizar estudios de Masterado en el periodo 2007-2009. En Mayo 2009 obtiene su **Maestría Multidisciplinario en Bellas Artes para Teatro (MFA)** de la Universidad de Sarah Lawrence en Nueva York, Estados Unidos.



Detrito 2 - Informações sobre Paola Irún¹⁸

JOÃO COVEIRO: Agora estamos completos, podemos iniciar com todos devidamente apresentados e dispostos para nossa conversa. Sejam todos bem vindos!

Apresentado os interlocutores presentes no bar, devo comentar sobre a decisão de abandonar um formato convencional de escrita e [re]criar esse diálogo. Durante esse período de pesquisa por materiais que poetizassem suas investigações acadêmicas encontro com o auxílio de meu orientador a base estrutural da dissertação e a provocação que necessitava para desenvolver esse trabalho acadêmico. Estou me referindo à atriz e pesquisadora Andrea

Latinoamericano da Universidad de La República (Uruguai); Universidad del Arte (Havana - Cuba). Pesquisador 1A CNPq André Carreira também dirige os grupos teatrais Experiência Subterrânea de Florianópolis e Teatro que Roda (Goiânia). É autor dos livros Teatro de Rua: uma paixão no asfalto (HUCITEC); Práticas de Produção Teatral (UDESC); Opholdermareoborder (GTES); organizou os livros: Meyerhold: experimentalismo e vanguarda (E-Papers) com Marisa Napolini; Nas Fronteiras do Relacional (Letras Contemporâneas) com Stephan Baumgartel; Estados: relatos de pesquisa ((UDESC) com Ana Luiza Fortes. Seu trabalho criativo está centrado na noção de risco físico e na exploração de fronteiras no trabalho do ator. Pesquisa com ênfase em Teatro na cidade e procedimentos de interpretação.”. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4781625J3>>. Acesso em: 03 de julho de 2016, às 19h.

¹⁸ Tradução nossa. “Paola Irún nasceu em Asunción morando atualmente na cidade de Nova Iorque. Curso técnico em teatro pela *La Escuela de formación y exoresión teatral Margarita Irún* e licenciada em ciência da comunicação pela *Universidade Católica Ntra. Sra. De la Asunción*. Durante toda a década de 90 e parte da seguinte trabalhou na TV/Novelas e comerciais como assistente de produção, produção jornalística, produção executiva, roteirista, direção de curta-metragem, assistente de direção para TV, edição, atuação e direção em novelas. Tem mais de 10 anos de carreira teatral dentro e fora de seu país, atuando como atriz, diretora, dramaturga e professora de teatro. No ano 2005 ganhou o prêmio *Arturo Alsina* como melhor atriz, em 2006 ganhou uma menção do *Gran Premio Oscar Trinidad*, e 2007 uma bolsa de estudos da *Fulbright* do governo Americano através da Embaixada dos Estados Unidos em Assunção para realizar mestrado no período de 2007 à 2009. No mês de maio de 2009 obtém o título de *Maestría Multidisciplinario en Bellas Artes para Teatro (MFA)* pela Universidade *Sara Lawrence* em Nova Iorque, Estados Unidos.”. Disponível em: <<https://construyendoenparaguay.wordpress.com/director/>>. Acesso em: 01 de julho de 2006, às 20h.

Copeliovitch¹⁹ que em seu doutorado sobre o trabalho do ator guerreiro escolhe fazer sua escrita como uma tese poética. A forma escolhida pela autora transforma seu doutoramento em uma peça teatral, na qual os personagens são ela e os filósofos e criadores que ele convoca para estar junto nessa dança das questões para encontrar esse ator guerreiro, que é o tema central de sua investigação. Os capítulos são divididos em cenas. Por exemplo, no primeiro capítulo existe um entreato com o seguinte título: “A atriz troca e-mails com seu dileto interlocutor, José Guilherme Dias de Oliveira”, e tenta aproveitar tanta filosofia de botequim e de pensadores desperdiçada *on-line*. A pesquisadora em questão cria poesia para o seu campo de pesquisa, e fez-se, portanto, necessário naquele momento tornar o seu texto também um possível detonador de questões. O prefácio do livro escrito por Manuel Antônio de Castro trouxe-se uma definição para o leitor do livro: “*Leitor Guerreiro*. Como? Não apenas lendo – de fora – este livro, mas que aceite o desafio com que a autora o vai aos poucos envolvendo no entre-tecer da trama da obra e sua leitura.” (COPELIOVITCH, 2009). Como leitor dessa obra, decidi aderir esse modelo de ação-escrita durante este capítulo, nele uso do recurso diálogo entre esses artistas, o coveiro, e eu.

O diálogo

JOÃO COVEIRO: Como acontece o trabalho de condução de um processo criativo para cada um de vocês?

ANDRÉ: Tenho uma influência muito forte no meu trabalho de direção o fato de que eu sou formado em artes visuais. Então que eu trabalho muito com o espaço, desenho do espaço e concepção espacial. O meu trabalho de direção sempre teve muito haver em pensar o espaço primeiro, esse foi um problema muito grave dos cursos que eu fiz na EMAD. Porque era uma escola tradicional que pensava a direção a partir da compreensão e análise do texto dramático. O meu processo de direção sempre ou quase sempre começa por imaginar situações em determinados espaços, eu desenho os espaços que eu quero trabalhar. Quando

¹⁹ Pesquisadora e Docente na UFF. Em sua tese poética com o título *O ator guerreiro frente ao abismo*, publicada em 2009 pela editora da UFRN. A autora substituiu os capítulos por cenas e neles escreve um diálogo entre uma atriz e outros pensadores/personagens sobre a atuação e suas problematizações.

*vou trabalhar numa sala eu penso espacialmente o ator num determinado território definido por móveis, objetos etc.*²⁰

*PAOLA: Primeiro elejo um tema, um ponto de partida. Sempre são relacionados com algo muito pessoal, muito íntimo, que me mova totalmente naquele momento. Pois faço isso sozinha. Um assunto que necessito falar com urgência. Sendo assim desde o primeiro trabalho. No primeiro espetáculo do En Borrador o tema foi internet, a comunicação. (pausa) Eu vivia fora do país com minha família nuclear, todos os meus amigos e outra parte dos meus familiares estavam no Paraguai, dependendo desse aparato para comunicar. Ficava fascinada por essa forma de conversa virtual, o quão válida ela é e quanta emoção pode ser transmitida por essa tela.*²¹

Ambos, André e Paola, relatam relações com o espaço, tanto real quando André propõe-se a desenhar e conceber um espaço que interessa ser um local para sua encenação, como a Paola que instaura um processo de montagem com temas, neste caso, um espaço virtual. Estrutura física concreta e outra uma estrutura que tem projeção de ser concreta. Um outro ponto de vista dentro dessas primeiras falas são as semelhanças na perspectiva de que os dois não trabalham com o texto dramático *a priori*.

ANDRÉ: O que organiza meu processo de direção é não ter a dramaturgia como ponto de partida e quando eventualmente tenho um texto que vai ser elemento de materialização de uma cena eu crio vários mecanismos para fazer com que o texto não nos organize, senão, a experiência do ator, a experiência do ator com o outro, a experiência do ator no espaço seja o que dê forma de ler o texto. Então se eu tivesse que definir meu processo de criação ele sempre renega uma interpretação intelectual do texto que me leva a tal encenação. O texto é um material que eu vou criar alguma forma de entrar em contato com ele em atrito para compreender ele com os atores. Nos meus processos de encenação eu nunca faço uma leitura de mesa prévia. A discussão sobre os materiais que o texto oferece, os sentidos do texto, uma espécie de análise de texto acontece no trabalho com ele. Com parte do texto memorizado. O princípio de trabalho do ponto de vista metodológico é apoiar na experiência do ator no

²⁰ Entrevista concedida em julho de 2015, durante o FITUB.

²¹ Entrevista concedida em maio de 2015, via Skype.

*espaço para construir os pontos de suporte e sustentação daquilo que vira a ser depois a leitura do texto.*²²

JOÃO COVEIRO: E você, Amir, quando decidiu dirigir?

*HADDAD: Foi assim que eu virei diretor de teatro, foi o Renato Borghi que fez isso. Se houver alguém a ser castigado deve ser ele e se o Padre Anchieta não perdoar, foi culpa dele. Pois bem, aí fui ser diretor de teatro, comecei aí sendo diretor de teatro, reprovado na EAD no curso de ator e nomeado diretor pelo Renato Borghi, e dirigi uma peça e deu certo. O Renato Borghi tinha uma intuição melhor do que a minha, dirigi a peça Cândia, do Bernard Shaw, foi a primeira peça que dirigi na minha vida no colégio São Bento, uma peça do Bernard Shaw, que eu nem sabia direito quem era, mas eu dirigi e as pessoas gostavam, falavam que eu era um diamante a ser lapidado (risos).*²³

JOÃO: Retomando o assunto do texto dramático como impulsionador do trabalho de criação para vocês...

HADDAD: Eu me lembro do primeiro espetáculo de rua que eu fazia, eu no meio da rua, fazendo a cena e o público, encostado em mim, na Cinelandia do Rio de Janeiro. O público encostado em mim, eu fazia a história de uma freirinha, é sempre alguma coisa para mexer com as pessoas, a história de uma freirinha que tava costurando, aí ela ficava bordando o vestido de freira, e aquela gente da Cinelandia, igual a Praça da Sé, tudo em volta. Mas aquele monte de gente, pertinho mesmo, e se bobeia passa a mão na bunda. Mas tem um clima ali que eles respeitam. Aí a freirinha ta bordando aí ela fura o dedo com a agulha e fala: “merda, furei o dedo!” aí ela fala “Porra, falei merda!”, e depois: “Putá que pariu, falei porra!”, e depois: “Caralho, falei puta que pariu!” Até que, enfim, ela diz: “Ahhh! Foda-se, eu não queria ser freira mesmo!” (risos). E era essa a história que eu estava contando na rua para o povo. Então, eu não queria, ser freira mesmo porque... Mas vai saber se ela queria ser freira. A gente sempre se acha mais pecador que os outros né, e às vezes os outros estão segurando uma santidade aí, porque não teve escolha. Não é tão santo assim. Então eu trabalhei muito, durante muito tempo, a questão da dramaturgia, trabalhei

²² Entrevista concedida em julho de 2015, durante o FITUB.

²³ HADDAD. Amir. A experiência do Tá na Rua. In: *SEMINÁRIO TEATRO DE RUA EM MOVIMENTO*. 1. 2004, São Paulo. Teatro de rua em movimento seminários e debate. São Paulo: Teatro de Arruar, 2004. p. 47.

*muito tempo com piadas, com histórias assim, que são cheias de conteúdos ideológicos que ajudam a esclarecer.*²⁴

Tomemos esse relato como um início de pensamento sobre a dramaturgia para o espaço público investigada por Amir Haddad. Essa proposição descrita e interpretada pelo próprio artista faz reflexão de um texto curto, com destaque para a personagem contraditória que transita em sua imagem pelo sagrado e suas falas pelo profano. Suas frases são curtas para um entendimento ágil dos espectadores que estão bem próximos dela e os passantes que ouvem de longe. Para quem está em trânsito, a imagem de uma freira dizendo palavrões em uma praça causa quase um convite para ver o que está acontecendo. Aguçando o sentido daquele não-público, referindo-me aos transeuntes que podem não ter o cotidiano de estar apreciando um espetáculo teatral, que curioso com o contexto do personagem acaba interrompendo seu percurso e observa. Destacando que ele como qualquer um que assiste um espetáculo de rua pode olhar, não querer e sair, uma das artes que propicia para o ser que vê a liberdade de ir e vir.

PAOLA: Como disse anteriormente, no meu caso, sempre escolho temas bem amplos para que tenha espaço para investigar. Quando disse que iria trabalhar sobre Internet, me disseram que era gigante, logo respondi que não haveria problema. Escolhido o ponto de partida começo a buscar materiais que falam sobre, abrindo para diversos pontos de vista e materiais como: textos informativos e literários, visuais, áudio visual, músicas, filmes, imagens, tudo o que me parece discutir o ponto em questão; investigando também com artistas de várias áreas para falar sobre o tema. Tecendo uma rede investigativa. Aos poucos percebi que muito poderia se disser sobre esse meio de comunicação, mas um olhar que tive sobre tudo isso e da busca das pessoas em estarem conectadas, está no medo da solidão. Esse processo durou aproximadamente seis meses. No primeiro encontro na sala de ensaio todos me olhavam perguntado qual seria nossa forma de trabalho se não existe um texto dramático, muitos deles nunca haviam trabalhando dessa maneira, os respondia que trabalharíamos sem texto prévio. Questionavam se iríamos improvisar e eu respondia que não, pois esse seria mais um procedimento além de outros para chegar na encenação. Indagaram sobre o texto e

²⁴ HADDAD. Amir. A experiência do Tá na Rua. In: *SEMINÁRIO TEATRO DE RUA EM MOVIMENTO*. 1. 2004, São Paulo. Teatro de rua em movimento seminários e debate. São Paulo: Teatro de Arruar, 2004. p. 75.

*disse para eles que a dramaturgia seria feita no decorrer, pois nos trabalhos que conduzo assumo o papel de dramaturga.*²⁵

LUIZ EDUARDO: Em seus trabalhos você sempre cria a dramaturgia?

*PAOLA: Sim, tenho pessoas que colaboram no trabalho de escrita, nunca escrevendo, mas provocando, criticando e aconselhando.*²⁶

A dramaturgia para os três artistas assume um papel de compor no processo de encenação, criada no decorrer do projeto. O impulso para suas criações está no desejo de criar, o texto vai sendo escrito no percurso da obra, as circunstâncias do trabalho e do espaço proporcionam essa escrita. Para André, as questões que envolvem uma análise textual deve sair da mesa e ocorrer na relação entre o grupo na sala de ensaio.

JOÃO COVEIRO: Percebo que a tal dramaturgia e os modos de trabalho com o texto está se tornando o fio condutor de nosso papo. Desculpe a interrupção, André, mas precisava entender por onde nossa conversa tem se encaminhado.

ANDRÉ: Isso vem de um momento do meu olhar sobre o teatro, me interessa muito pouco a história em si, me interessa uma cena cuja história eu interfiro nela e ela interfere em mim na condição de representação, criando uma possibilidade de relação com o público. Contar a história é pouco, mas contar a história por que ela me modifica, é interessante. Quando eu conto estou modificando o plano simbólico da história, porque eu começo a abrir um espaço para público participar desse evento. Não acho que o teatro tenha um papel de contar uma história, já teve. O teatro já não tem mais esse lugar. Sei que isso varia no contexto, porque uma peça que só conta uma história levado para um público que nunca foi ao teatro de condição x, vai fabricar um evento. Estou pensando em um teatro para um público que vai ao teatro. Por tanto nesse contexto de um teatrão mais convencional, contar história ponto não é o suficiente. Tem que contar uma história que te modifica, você modifica ela, ganha dimensão de um tipo de evento. Isso não tem nada haver com fazer um teatro de vanguarda, sofisticado, complexo, construir a conexão vital entre o ator, o ato de contar história e a história, para que o fato de faze-lá seja significativo para quem faz. Sempre que falamos de teatro tratamos

²⁵ Entrevista concedida em maio de 2015, via Skype.

²⁶ Entrevista concedida em maio de 2015, via Skype.

*de hipótese. Permita que isso possa ser significativo para quem assiste. Sempre lembrando que é melhor pensar em espectador que em público, porque público é uma generalidade que não diz muito e espectadores são indivíduos agrupados coletivamente vivendo uma determinada experiência. Portanto, são aptos individualmente a ter algum tipo de conexão que nos permitiria pensar que pode haver mais gente tendo uma experiência semelhante ao mesmo tempo que o ator.*²⁷

Para Haddad, o espaço propicia junção de materiais para composição dele, como as músicas, as piadas, que revelam sua característica ideológica e plural, por se tratar de imagens de diversos perfis sociais. Ocasionalmente uma identificação imediata daquele que observa e do transeunte, que está passando por ali, que interrompe seu caminho para ver o que estão fazendo aquelas pessoas.

*HADDAD: A gente foi variando de dramaturgia, de samba enredo, de improvisações, histórias de cordel! Piadas, músicas, muitas músicas, encenando as músicas. Temos um espetáculo que chama “Os homens e as mulheres à Ópera” que é um diálogo que se estabelece através de música, e cada uma tem uma história e você monta uma história inteirinha de amor, de adultério, de traição, de paixão, de família, cheia de conteúdos ideológicos muito reveladores de como a gente sente e ama.*²⁸

Paola prefere escrever afetada pelas investigações realizadas com textos diversos e do contato com os atores. Um procedimento presente em seu trabalho cênico são as “mesas colaboradoras”. São artistas ou não que vão colaborar com seu ponto de vista nos processos criativos da Cia.

PAOLA: As mesas colaboradoras são formadas por um grupo de artistas diversos ou não que convido para ver os nossos ensaios e o que estamos criando, quando me refiro a isso, digo que eles vão ver materiais extremamente brutos. Sem forma, sem narrativas e sem continuidade. Mostramos nesse momento tudo o que temos, após os atores se retiram do local e seguem para suas casas. Ficando somente eu com os integrantes da mesa para receber todos os comentários sobre o que viram. Sou o filtro de tudo o que dizem, porque os atores

²⁷ Entrevista concedida em julho de 2015, durante o FITUB.

²⁸ HADDAD. Amir. A experiência do Tá na Rua. In: *SEMINÁRIO TEATRO DE RUA EM MOVIMENTO*. 1. 2004, São Paulo. Teatro de rua em movimento seminários e debate. São Paulo: Teatro de Arruar, 2004. p. 76.

quando em criação estão muito vulneráveis, não se encontrando em posição de escutar o que essas pessoas tem a falar. Porque não é o mesmo que um ator dizer o que pensa para outro ator, mais ou menos conhecem essa campo sensível e subjetivo que tratamos. Acabo convidando diferentes olhares para esse procedimento, estou sempre experimentando. No caso de Arritmia os integrantes da mesa não tinham nenhuma aproximação com o teatro. Eram dez artistas sendo eles: artistas plásticos, arquitetos, músicos, escritores, designer gráficos que não sabiam nada de teatro. Foi muito interessante escutar o que eles haviam visto. O que aconteceu, para a mesa colaborada era muita gente, neste espetáculo tínhamos em média 40 pessoas envolvidas, chegando em uma etapa que estava perturbada com tantas vozes e deveria fazer eu as escolhas.²⁹

JOÃO COVEIRO/LUIZ EDUARDO: Qual a média de componentes por mesa e qual a frequência delas durante seu processo de criação?

JOÃO COVEIRO: Falamos juntos essa, autor. Parece que estamos bem conectados. Pode ficar tranquilo, vou fazer bem o que me propus à fazer. Sou um coveiro que leio antes de manipular os detritos. Estou estudando teatro para esse trabalho. Prossiga, Paola.

PAOLA: É variável, no primeiro trabalho tínhamos dez pessoa, na segunda vez foram cinco. Fui experimentando ao longo do tempo diferentes formas, em Arritmia eram pessoas sem contato com o teatro, da segunda somente pessoas do teatro, na terceira convidei pessoas que haviam trabalhando com a Cia. Em Borrador anteriormente que conhecia o processo, a quarta por exemplo, durante o processo não chamei ninguém, somente três pessoas muito específicas para olhar o ensaio dias antes da estreia. No atual projeto, voltei a convidar muitas pessoas, sempre vou trocando, não existe algo fixo, vou provando para saber o que vai colaborar. Lembrando, que isso tem haver diretamente com o tema, muitas vezes essa escolha do tema exige muitos pontos de vista e outros nem tanto. Em Arritmia, as mesas ocorriam de quinze em quinze dias, e depois duas vezes seguidas antes da semana de estreia. Por exemplo, durante dois meses nos encontramos quatro vezes para observar a evolução do trabalho. Isso me interessa nesse processo, que eles vejam processualmente o desenvolvimento do projeto.³⁰

²⁹ Entrevista concedida em maio de 2015, via Skype.

³⁰ Entrevista concedida em maio de 2015, via Skype.

Os artistas apresentaram três pontos que são contemplados em sua metodologia de trabalho com a dramaturgia. Cada um construiu sua forma relacionado com sua pesquisa individual e apontando os caminhos que desenvolvem segundo o seu interesse. André ligado ao fazer atorial, o ator como autor de uma cena que afeta a todos, um cruzamento de vetores que saem do ator para consigo mesmo, do ator para com o outro ator, do ator com o espectador. Um atravessamento contínuo, ininterrupto naquele momento do espetáculo. Haddad demonstra sua perspectiva para com o espaço público, um lugar habitado pela arte e por seus transeuntes que (re)significam o local quando assistem/interferem o espetáculo de rua. Tomado por um desejo de contaminar a todos os passantes e a cidade, colaborando com a ideia de uma arte pública, como diria Artaud quando narra o teatro como peste. Paola, por sua vez, elege pontos de partida e durante o percurso convida colaboradores para intervir/aconselhar em sua criação. No procedimento da “mesa colaboradora” os integrantes auxiliam a montagem com análises realizadas através dos olhares lançados sobre o material exposto e, dessa maneira, ampliando a perspectiva da encenadora com a aglutinação desses vários pontos de vista. Percebo que todas essas formas de trabalho ligam-se em uma única palavra: interesse.

A principal ferramenta do processo criativo é o interesse. Para ser fiel ao próprio interesse, para persegui-lo com sucesso, o próprio corpo é o melhor termômetro, o coração dispara. A pulsação acelera. O interesse pode ser seu guia. Ele sempre aponta na direção certa. Ele define a qualidade, o vigor e o conteúdo de seu trabalho. Você não pode fingir ou falsificar o interesse ou decidir se interessar por alguma coisa porque aquilo foi recomendado. Ele nunca é recomendado. É descoberto. Quando você sente essa aceleração, tem de agir imediatamente. Tem de perseguir esse interesse e agarrar-se a ele. (BOGART, 2011, p.80-81)

Nesse trecho, Anne Bogart revela que o desejo de atuar, conduzir e assistir são atos eróticos. Percebo que nos diálogos apresentados por nossos encenadores o desejo de agir sobre algo. A autora quando reconhece que o seu principal objeto na criação é o interesse, revela que o corpo do condutor e seus sentimentos estão em cheque junto da encenação. Quando Haddad expande sua área de encenação para os espaços públicos fora das salas convencionais (palco italiano) ele sente algo que o faz sair, sejam elas questões ideológicas ou não. Em respeito ao que sentiu, ele abandonou uma estrutura conhecida para estar no mesmo plano que o público, tendo diálogos entre atores atravessados por latidos de cães, auto falantes de liquidações e buzina dos carros. Paola Irún sentia necessidade de mostrar ao seu país uma outra estrutura para o fazer teatral, não usando um texto dramático como ponto inicial, pelo contrário, escolhendo um tema amplo para construção de seu projeto. As formas de atuação estavam para além do realismo que vigorava na época nos palcos paraguaios. André Carreira

aponta para o desejo de encenar em um espaço, como ele menciona, que inicialmente seu processo de condução começa com o desenhos desse lugar.

JOÃO COVEIRO: E o Luiz Eduardo, qual o seu desejo para uma criação? Antes que você me responda, lembrei agora de você entrando no cemitério com seu finado Valdemar para vir conversar comigo, e subindo em cima da mesa do necrotério para me perguntar como era trabalhar com gente morta... Daquela época até hoje o meu desejo continua sendo o mesmo, trabalhar ali, com os mortos e aprender com eles a importância de viver. Mas diga o seu interesse para fazer esse tal teatro?

LUIZ EDUARDO: No meu caso, o meu desejo esteve atrelado com esses encenadores na sua forma de ver o teatro para além do texto, como os exemplos das encenações que seguem nos próximos capítulos/cemitérios. O princípio de “contos para flores roxas e murchas” estava na vontade de realizar um trabalho cênico que desse voz à cidade e aos seus habitantes, desencadeando no encontro da carta guarani-kaiowá que anunciava um suicídio coletivo. O motivo desse ato seria contra um mandato de desocupação de terras expedido pela justiça federal da comarca de Navirai-MS, cidade onde o grupo de atores residia. A partir dessa carta, passamos a desenvolver um processo criativo que retratasse essas vozes mortas ou em falência. No des-encontro, outro processo de criação tratado nessa dissertação, nasce de uma vontade realizar uma encenação em um local não-convencional que não fosse uma rua ou uma praça, decidindo que o local para essa montagem seria um bar. Nesse lugar, trabalhamos o pensamento/conceito da realidade e da ficcionalidade, contando com uma atuação que permeasse esses dois campos. Os dois desejos estavam borbulhando internamente e sentia necessidade de externar. Acontecendo em momentos distintos: no primeiro, havíamos recebido um prêmio da FUNARTE para criação³¹. O projeto seria desenvolvido pela Trupe Arte e Vida, da qual sou fundador e encenador, e sua estreia ocorreu na cidade de Navirai-MS, interior do estado; o segundo, tratava-se de uma disciplina de encenação IV da graduação em artes cênicas da UFGD, no período era professor substituto e docente da disciplina.

O entendimento do princípio de trabalho de cada encenador e seus “modos de” trabalho com a dramaturgia afetam diretamente a forma de atuação para seus processos criativos. Os atores encontram nessas três possibilidades uma lógica de ação própria que são

³¹ Prêmio Funarte Arte na rua (circo, dança e teatro) 2012.

experimentadas segundo uma estrutura determinada e proposta por esses artistas condutores do espetáculo.

PAOLA: O trabalho com os atores depende muito de duas questões com quem estou trabalhando e com que tema estamos lidando. Por exemplo, existem três atores que estiveram desde o primeiro espetáculo que vivenciaram vários modos. Um deles é o momento cênico ou moment work³², trata-se de uma propostas mais ou menos assim, apresento ao grupo uma imagem e eles tem um tempo para apresentar algo curto relacionado a imagem. Após a mostra desse trecho, existe uma resposta cênica do que assistiram. São momento cênicos preparados, com tempo para pensar, não é improvisado, e as respostas dos demais são no momento. Dividimos essa etapa em momentos literários e momentos abstratos. Sempre gosto de trabalhar inicialmente sem texto e depois o texto vem por último. Quando criamos esses momentos os atores necessitam falar e quando começam a falar arruína tudo. Porque muitas vezes, para mim, é muito mais rico neste tipo de trabalho tudo que se pode disser de outras maneiras não com o texto. O texto, sempre digo aos atores, deve ser absolutamente necessário. Quando não aguentam mais, quando estão para morrer, podem ai dizer algo. Isso obriga ao ator buscar em si próprio outras tipo de códigos, outra forma de linguagem para expressar o mesmo. É mais ou menos assim, estou relatando algo do começo da criação. Sempre gravo e assisto esses momentos para então propor de acordo com o que fizeram. A medida que vamos criando, vou estruturando, vou guiando, vou tecendo dramaturgicamente o que vai passando. Mas tudo é consultado com toda equipe, tudo em colaboração. Existe uma etapa que escrevemos sobre todo o material, colocamos no chão. Isso é o que temos. Como resolvemos isto? Como faremos? O que aconteceu no primeiro En Borrador, começamos com o tema internet e terminou que falávamos sobre solidão e a frequência cardíaca. Que se chamou Arritmia³³, uma doença que altera a frequência das batidas do coração. Chegamos a ideia que, estamos tão sós e à tanto silêncio, que provocamos uma arritmia para que o silêncio não seja tão forte. A internet deixou de ser o ponto de partida e passou a ser o cenário.³⁴

³² Disponível em: <<https://vimeo.com/40158949>>. Acesso em: 03 de fevereiro de 2016 as 16h.

³³ O release do espetáculo e o link do vídeo estão descritos na página 6.

³⁴ Entrevista concedida em maio de 2015, via Skype.

HADDAD: A nossa atuação é uma rebeldia; é um abandonar o regime vigente e buscar outras possibilidades fora dos padrões tradicionais, da sociedade burguesa, que é privatizadora e especializadora.³⁵

JOÃO COVEIRO: Você se inspira em alguém para esse posicionamento?

HADDAD: Nosso referencial era os camelôs e os artistas de rua; eram aqueles camelôs que vendiam mágicas, vendiam remédios para calo e mil outras bugigangas. Nós os observávamos enquanto faziam teatro para vender suas mercadorias: como seguravam a roda, como esquentavam o espaço de atuação, como brincavam com o público, um público que eles em momento nenhum ignoravam pois sabiam que ele só permaneceria para assistir às suas demonstrações se soubessem conquista-lo.³⁶

Nas falas de Paola e Amir, aponto para duas diferenças. Na primeira, a artista coloca para a mesa um exemplo de procedimento criado pelo *Tectonic theatre project*³⁷, que a encenadora usa como etapa de criação em suas montagens. Segundo ela, não se trata de uma improvisação, pois existe um tempo para estruturação e ideias definidas de quais pontos serão abordados naquela “ideia de cena”. O encenador Haddad aponta seu modelo de atuação como rebelde, contra os padrões de uma interpretação psicologizada e tradicional, explicando que uma das imagens fortes em seu modelo de trabalho são os camelôs e os artistas de rua. Ambos optam por falar do ator, em dois tempos diferentes.

O primeiro ao posicionar o olhar para os camelôs, o encenador provoca uma reflexão do indivíduo que habita e transforma o espaço, entendendo que em um espaço público as pessoas estão sempre em estado de ir e vir para algum lugar, o espaço da praça inúmeras vezes é assumido apenas para o seu trânsito. No caso desse vendedor ambulante, que também pretende atingir um objetivo, vender, mas a sensibilidade que ele deve ter com o local que ocupa o torna diferente. Além de sua astúcia para usar dos estímulos da localidade (clima,

³⁵ HADDAD, Amir. O teatro e a cidade / o ator e o cidadão. In: TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana (Org.). *Teatro de Rua: Olhares e Perspectivas*. 1ª edição. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005. p.71.

³⁶ HADDAD, Amir. O teatro e a cidade/ O ator e o cidadão. In: TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana (Org.). *Teatro de Rua: Olhares e Perspectivas*. 1ª edição. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005. p.67-68.

³⁷ Um companhia americana fundada em 1991. O nome tectônica faz referência a arte e ciência da estrutura, sendo escolhido pelo interesse de fazer um teatro em construção. Em seus primeiros anos de trabalho, sua investigação permeou encenações que testassem o limite da forma teatral, com o passar do tempo um de seus fundadores chamado Moisés Kaufman decide deixar de buscar em outras dramaturgias essa forma e começa ele próprio a escrever suas dramaturgias. Após esse primeiro projeto autoral, suas produções tomam um caráter colaborativo e se intensa investigação. Disponível em: <<http://www.tectonictheaterproject.org/Tectonic.html>>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2016, às 19 horas.

biótipo do transeunte, sonoridades etc.), os transformando em formas de chamar atenção de um transeunte e material para a propaganda.

LUIZ EDUARDO: Vou citar uma situação que me ocorreu quando estava estudando em uma cidade que havia praia. Um vendedor de Mate da marca Leão tinha o seguinte merchandising: " Não mate seu pai, não mate sua mãe, mate leão!" Essa frase de efeito reverberava nas areias e obviamente gerava um riso daqueles que estavam naquele local.

Esse trecho elucidava um exemplo de interferência que um ambulante realizou em um espaço aberto. O modelo de propaganda utilizado por ele se potencializa com o ambiente que os possíveis compradores estão (praia) e a formação dos grupos embaixo de cada guarda-sol (famílias), aspectos aglutinados ao contexto da venda e a relação estabelecida com o produto. Desse modo, retornando à observação proposta por Haddad, o personagem/pessoa pesquisado investiu em sua escuta do meio que estava inserido e estruturou uma forma de atingir o seu público. Após ganhar o olhar de interesse, o vendedor começa a argumentar sobre o seu produto, sua criação, a fabricação e a qualidade. Outro ponto seria o tempo que o camelô consegue segurar um passante, seja por mera curiosidade ou pela negociação do valor. Em síntese, destaco três fatores que podem estar contidos nessa observação/reflexão dessa personagem/pessoa citada por Amir: a sensibilidade com o meio, a argumentação sobre um ponto de vista e a atenção.

No segundo, Irún descreve uma prática de criação com a Cia. En Borrador. Em princípio, lança-se uma imagem e/ou tema. Desse pressuposto inicial, em grupo ou sozinho, os atores criam um momento cênico, estruturam uma ou mais ações relacionadas com o que foi proposto. Quando compartilhado o que foi criado aos outros, imediatamente ao final o espectador entra em cena e [re]cria sobre o que foi visto, desenvolvendo um novo momento. As instruções variam em: uso ou não de texto, no caso da encenadora o texto vem sempre pós, várias experimentações sem o uso dele; as ações podem ser abstratas ou linear; uma única ação ou ações interligadas. Existe apenas uma regra permanente para esse momento de trabalho: tudo deve ter um ponto inicial e um ponto final.

O *moment work* evidencia uma visão colaborativa³⁸ de condução em processo, desde a ideia inicial com o escolha do tema quando ocorre a investigação dos pontos de vista sobre a

³⁸ Stela Fischer realizou uma pesquisa sobre experiências de companhias teatrais brasileiras que trabalham em forma colaborativa. Define o conceito de processo colaborativo como: "o procedimento de grupo que integra a ação direta entre ator, diretor, dramaturgo e demais artistas, sob uma perspectiva democrática ao considerar o coletivo como principal agente de criação e aglutinação de seus integrantes." (FISCHER, 2010, p.61).

temática pretendida; a mesa colaboradora que traz uma visão de fora do projeto para dentro dele, quando observa os materiais brutos e suas evoluções; os consultores de dramaturgia que realizam um trabalho de mentor frente à escritura do texto; ao ator que se torna autor da encenação, contaminado com todo o material levantado previamente por Paola Irún e trazido para sala de ensaio, recria novos materiais cênicos que vão sendo aglomerados para a montagem.

HADDAD: O ator precisa ter uma opinião. Existem duas definições de teatro que nos interessam: a primeira é do Grotowski, que diz que o melhor ator é aquele que tem menos tempo entre o impulso e a realização; isso nos coloca na área dionisiaca, na área das oficinas, da improvisação, da liberdade. Mas sou essa definição a outra, do Brecht: o melhor ator é aquele que tem mais consciência política, aquele que se percebe mais no mundo e como as forças da pólis, da cidade, atuam sobre ele; assim, ele se dá conta do mundo e de como seus afetos podem ser determinados por esse mundo.³⁹

Amir Haddad conclui que o ator deve ter opinião e se entregar em seu trabalho, reconhecendo esse artista da cena como um propositor e um escritor. O encenador cita dois nomes do teatro mundial: Grotowski reconhecido por seu trabalho com atores, o corpo do ator como ferramenta primordial da encenação e do diálogo com o espectador; e em Brecht temos a dialética e o distanciamento como partes da estrutura de condução que o alemão trazia em sua forma de ver o teatro. Necessário contextualizar que ambos investigaram em épocas diferentes e criam em espaço-tempo distintos, ocasionando na junção entre os dois pontos de vista dos mesmos, gerando essa colagem do que seria o ator para Haddad. Evocando, então, uma atuação que não abandona suas marcas e registros enquanto indivíduo no mundo/do mundo para seu processo, misturando o material humano com o material artístico.

No atravessamento da arte e da vida ou da vida e da arte, estamos em contato com uma atuação em movimento, que no percurso se contamina e modifica, como no caso relatado do camelô, um ambulante que torna-se permeável por todas as possibilidades que o espaço possa lançar sobre ele, absorvendo e reconhecendo para transformar em algum dito durante o anúncio do seu produto ou uma intervenção para com um cliente em específico. Ao conduzir o olhar para o procedimento de Irún, que necessita dessa percepção no momento da resposta do *moment work*, aquele que assistiu deve inverter de lugar com o outro e imediatamente

³⁹ HADDAD, Amir. Entrevista com Amir Haddad. In: PEREIRA, Victor Hugo Adler; LIGIÉRO, Zeca; TELLES, Narciso (Org.). *Teatro e dança como experiência comunitária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p.212.

reconhecer e agir com os estímulos dispostos. E, nesse sentido, escrever fisicamente um novo material que não descola do seu próprio, que está sendo tecido junto da sua história real e ficcional, aliado ao seu desejo/interesse como agente do processo de criação. Para Bogart (2011), quando aborda o interesse de todos os envolvidos em uma produção teatral, revela que ele se encontra entre, nós e um objeto. O espaço limiar que se encontra o ator, viajando para fora de si numa tentativa de relacionar-se com o outro.

JOÃO COVEIRO: Para você, André Carreira, como tem sido sua investigação no campo do ator?

ANDRÉ: Apostar profundamente na experiência do ator produzindo intensidades em cena. Que a gente chama de estado. Estar em jogo. Para dar sentido no que ele vai dizer e vai fazer. O resultado metodológico mais claro da pesquisa é o foco na intensidade do trabalho do ator sobre sensações, emoções, movimentos, imaginação e jogo. Como núcleo do trabalho de leitura e escritura do espetáculo, de leitura do texto dramático e escritura do espetáculo. Eu trabalho com os atores a partir disso, a partir desse lugar que eles tem que fazer tem que ocupar, e negócio a partir disso, a partir do que eles estão fazendo e falando o texto, vou concebendo a encenação, os elementos que vão entrar em jogo e que vão fazer parte do geral. Mas eu não tenho uma descrição, primeiro faço isso e depois faço aquilo, posso dizer que nos exercícios de atuação a gente tem um aquecimento e depois pensamos formas diferenciadas de produzir estados, as vezes motivado por uma música; as vezes motivados por uma ideia; um contato físico; um jogo espacial, por uma diagonal, esse por exemplo é um exercício muito simples, os atores vão agregando olhar ao se encontrarem, agregando palavra e isso vai gerando uma relação. O foco do processo de direção é compreender como o atores compõem e me associar a eles para ver como juntos construímos uma possibilidade de espetáculo.⁴⁰

Para esse trecho da conversa torna-se necessário reconhecer o que ele vem chamando de estado e a origem desse conceito para o teatro. Reconhecer, portanto, o estado anímico, atual modo de entendimento do trabalho de atuação para Carreira, aliada ao pensamento do argentino Eduardo Pavlovsky que traça sua poética teatral.

Só existe um teatro que me interessa e é aquele que não tem que ver com uma condição histórica, enquadrada na psicologia das personagens. Esse teatro não me

⁴⁰ Entrevista concedida em julho de 2015, durante o FITUB.

comove nem traduz nada. Interessa-me um teatro de estados, que é exatamente o oposto: um teatro onde não há uma linha na personagem, mas sim que coexistem uma multiplicidade de níveis que rompem a unidade da personagem e a invadem desde distintos lados (*apud* CARREIRA e CARVALHO, 2011, p. 11).

O interesse, por exemplo, está arraigado na experiência para o atuante que através de suas ignições gera um sentimento e/ou emoção dele indo até o diálogo com o personagem. Ao assumir o texto, as palavras vão ganhando significância no estado investigada pelo ator, distanciando do fingimento de ser aquele personagem, para representar a verdade do ator, trazendo para um *status* vivencial e não somente mimético. Importa lembrar que os estados são sempre induzidos por jogos de improvisação, que a partir deles se agregam os outros elementos constituintes da cena: texto, figurino, adereço etc. No contexto deste trabalho o processo criativo está aliado ao imprevisível, sempre com necessidades de um agenciamento entre os componentes, para equilibrar e fazer efetivamente que a experiência do ator prevaleça.

JOÃO COVEIRO: Pelo que vejo, o ator para todos vocês deve estar em construção junto da encenação, propondo, criando e agindo. Acredito que esse seja um ponto que você deve começar a pensar, autor, para nossas escavações. Transitar entre o modo de operar/criar dramaturgia; o espaço e suas relações com a criação; o processo de condução de atores. Acho que deu nossa hora! Amanhã precisamos iniciar um trabalho sobre si (risos), investigar os processos criativos desse Luiz Eduardo e escavar dois momentos: “contos para flores roxas e murchas”; “des-encontro”. Pessoal, muito obrigado pela visita, mas tenho que ir. Tchau.

AMIR HADDAD/ANDRÉ CARREIRA/ PAOLA IRÚN: Tchau!

LUIZ EDUARDO: Obrigado por tudo.

CEMITÉRIO 1 OU VESTÍGIOS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO “CONTOS PARA FLORES ROXAS E MURCHAS”

JOÃO COVEIRO: Estou em frente ao portão do cemitério municipal José Cândido de Castro (Navirai-MS). Este vai ser meu local de trabalho neste capítulo. Fui incumbido da tarefa de procurar restos de um processo criativo realizado pela Trupe Arte e Vida. Vestígios da condução do trabalho contos para flores roxas e murchas, para investigar os caminhos e escolhas de um jovem encenador⁴¹ em trabalho. O material que for encontrado será exposto nas linhas que se sucedem.

O material gerador da reflexão neste capítulo será a montagem cênica *contos para flores roxas e murchas*⁴². Três vetores atravessam esse processo, são eles: a utilização de um tema para ser o ponto de partida, que surge do desejo de dar voz aos contos que a cidade (seus moradores e arquitetura) conta; a figura do provocador⁴³, que colocava questões para os atores e para o condutor do processo, propunha mudanças no ponto de vista e problematizava as vozes que compunham a peça; o espaço da rua escolhido para a realização das cenas, que ocorreram em frente ao cemitério e finalizando em um ferro velho (ou dentro do cemitério em algumas apresentações).

JOÃO COVEIRO: Ao desenterrar um corpo morto, inúmeras vezes, ele não se encontra mais inteiro. Os pedaços devem ser identificados e montados, como um quebra-cabeça, para reconstituir esse corpo sem vida. As peças/restos algumas vezes encaixam e outras vezes não. Essas falhas são geradoras de espaços completados por nós.

O que for encontrado ganha lugar dentro da escrita: pedaços de textos utilizados durante o processo, folhas do caderno do encenador, vídeos, imagens. São investigados as características e os vetores que foram acionados durante a criação. De acordo com Cecilia Salles, “O interesse não está em cada forma mas na transformação de uma forma em outra.” (SALLES, 1998, p.19). Nesse fragmento, Salles aborda esse movimento de transformar, o

⁴¹ Refiro ao meu trabalho em *contos para flores roxas e murchas*.

⁴² Este foi um trabalho que desenvolvi desde a escrita do projeto, seleção da equipe de trabalho, da escolha da forma e dos procedimentos abordados na criação da encenação. A montagem contou com uma verba pública como dito na introdução, possibilitando oficinas durante a criação com outros artistas, dividindo, assim, as questões da encenação.

⁴³ A provocadora da encenação foi a artista/performer Lígia Marina de Almeida.

qual percebo relações com o processo de análise da montagem cênica acima citada. Os materiais colados ganham outra possibilidade de serem lidos, por estarem vinculados a uma reflexão para além da criação de uma montagem espetacular. Como uma mutação de um mesmo objeto, que nas alterações de forma aglutina perdas e ganhos; no fim torna-se uma forma relacional de todo o percurso.

A criação cênica experimentou as transposições de narrativas para o teatro e explorou possíveis relações entre o indivíduo (atores e espectadores) com a cidade, mais especificamente com a rua. Cabe ressaltar que na encenação na rua temos uma polifonia sonora, buzinas, motores que aceleram, pneus cantando ao fazer a curva, pássaros que entoam seus dizeres, carros de som que anunciam promoção nas lojas e um evento evangélico. Essa é a realidade. O espectador está no mesmo nível que o ator. Como se utilizar desse espaço para o fazer teatral? Pergunta que perdura no ar durante as próximas páginas.

JOÃO COVEIRO: Vou abrir os portões para adentrar ao cemitério. No ranger do ferro em suas dobradiças, exponho os meus instrumentos de trabalho, são eles: a carriola, veículo que vai ser o encarregado de levar todos os restos encontrados; uma pá, extensão de meus braços na perfuração da terra e um saco preto, que vai proteger o que foi encontrado. Na avenida principal encontro flores roxas murchas deitadas no chão, formando um grande tapete que corta toda essa entrada. A imagem que se forma frente aos olhos remete a uma das histórias do surgimento do nome da cidade, Naviraí.

Reza um dito popular que a origem do nome da cidade é Guarani, possuindo a seguinte definição: *Na* – Impregnar-se; *Virã* – roxo/arroxeadado; *i* – pequeno; *ivira’i* – arbusto pequeno; *i* – rio, arroyo. Formando, então, a frase: Pequeno rio impregnado de arbustos roxos ou rio impregnado de pequenas árvores arroxeadas. Num outro lado da cidade, dizem os populares que o nome Naviraí se atribui ao castelhano com o significado: natividade ou nascimento. Identificar e traduzir esses dados que trazem as duas possibilidades de significados que a cidade leva torna-se um ato de reconhecer o chão que os pés pisam, reconhecendo as influências dos indígenas e da fronteira seca com o Paraguai.

Dois dispositivos/textos iniciam o processo criativo: a carta Guarani-Kaiowá e *O Narrador*, de Walter Benjamin. O primeiro trata-se de uma carta resposta ao processo expedido pela Justiça Federal de Naviraí/MS, conforme o processo nº 0000032-87.2012.4.03.6006, do dia 29 de setembro de 2012, que contém em seu corpo uma ordem de despacho de uma comunidade indígena que vivia até o momento à margem do rio. Essa ação

gerou uma carta em resposta ao processo, escrita pela própria comunidade, informando um suicídio coletivo de 50 homens, 50 mulheres e 70 crianças. E solicitando tratores para cavar um buraco e enterrá-los onde estavam ocupando, o seu *tekoha*⁴⁴.

A carta se alastrou em todas as redes sociais, principalmente no *Facebook*, gerando uma re-edição de sobrenomes, todos trocando seus atuais por Guarani-Kaiowá. As palavras descritas no papel compartilhado geravam uma imagem: 170 índios suicidando, pessoas de várias idades morrendo por uma mesma causa. O poder que toma a terra, que invade seu próprio espaço, reconfigura sua cultura violentamente, impondo o capital.

O segundo texto, a ação de narrar, a possibilidade de construir mundos por meio da oralidade. A perspectiva que observo traz como eixo principal os contadores populares, as histórias contadas pelos avós, tios ou conhecidos. O distanciamento desse ato ao longo dos anos, a perda de um material cultural, que não cabe em livros, por trazer suas especificidades na voz, palavra que é dita. Uma ligação entre o passado e o presente, gerador de futuros. Pluralizando a existência do ser através da ação no presente, o registro de seus antepassados, peripécias de entes queridos, mitos e lendas. Mortos com a construção de camadas, separando um que fala do outro que ouve, a cada dia se solidificando no prazer da informação. *O Narrador*, de Walter Benjamin, parte de um dos princípios de revelar essa figura que cria mundo ao proferir palavras: “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.” (BENJAMIN, 1987, p.198).

O texto também aborda a questão da informação *versus* experiência, na ação de narrar, que atravessa tanto quem diz como quem ouve, gerando uma reverberação de experiência. “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.” (BENJAMIN, 1987, p.201). Ativando, dessa maneira, um ponto que se perpetua com o passar dos anos, como um cheiro de pão caseiro no domingo de manhã na cozinha da vó, ou mesmo, da última chuva forte que encerrou o dia de finados mais cedo, acabando com a minha venda de velas na porta do cemitério. São memórias que, após um estímulo no momento presente, voltam a ser e ter experiência.

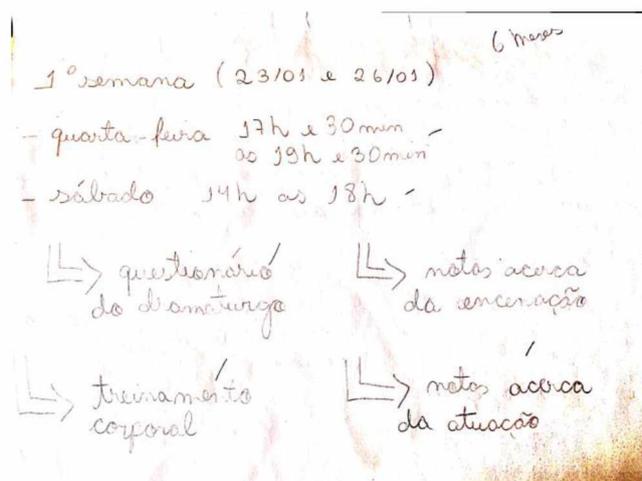
Esse momento tem se distanciado dos dias atuais. Parar e escutar, ou ouvir uma história, parece algo distante e ao mesmo tempo ausente na contemporaneidade. A sensação

⁴⁴ De origem guarani e significa aldeia guarani.

de se ter perdido a narração e o interesse de reviver vem ao encontro do que a encenação desejava. Permitindo, nesse projeto cênico, usar de instrumentos como microfones, megafones e caixas amplificadoras que possibilitaram ecoar pela cidade essas vozes silenciadas.

Duas formas de morte: de um lado uma carta suicida (concreto) e de outro o assassinato ao narrador (literal). Sendo esses os disparadores do processo de criação, viabilizando uma entrada nesse contexto que abordamos, dos contos e vozes da cidade, com todos os componentes da encenação.

JOÃO COVEIRO: Encontrei um pedaço da página do primeiro encontro da montagem. Nele, quatro flechas indicando pontos abordados nesse contato.



Detrito 1 - Primeira página do caderno do encenador⁴⁵

O papel traz os dados do tempo do processo e as datas da primeira semana de trabalho. Existem, porém, quatro setas que indicam os procedimentos de trabalho: questionário do dramaturgo, treinamento corporal, notas acerca da encenação e notas acerca da atuação. Expondo, com essas setas, etapas que o processo percorreu ao longo dos primeiros meses de montagem: o questionário usado como instrumento investigativo para os atores escavarem histórias e contos com familiares e conhecidos; o treinamento corporal, uma abordagem as

⁴⁵ Primeira semana (23/01 e 26/01). Quarta-feira (23) das 17h 30 às 19h 30 e sábado (26) das 14h às 18h. Discussão e trabalho sobre: * questionário do dramaturgo; * notas acerca da encenação; * treinamento corporal; * notas acerca da atuação.

pesquisas corporais do ator ao encontro de uma prática para essa encenação; notas de atuação e encenação, pesquisa de estudo realizados sobre o teatro de rua e a poética da encenação nesse espaço.

Questionário do dramaturgo

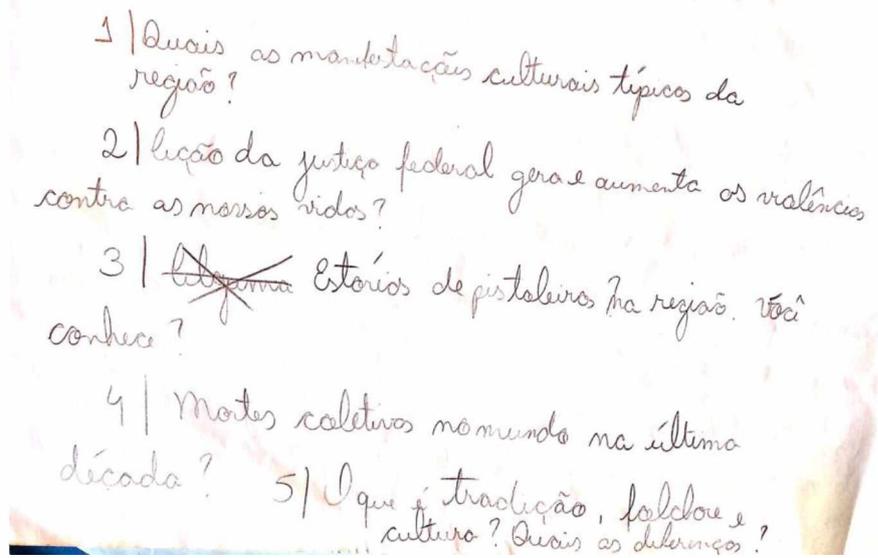
No princípio do processo de criação estava claro que o texto da peça surgiria *a posteriori*, ou seja, construído durante os ensaios. Nessa perspectiva, foi necessário encontrar um mecanismo de investigação dos contos da região e levantamento do material que a proposta aborda, elegendo o questionário como ferramenta para essa pesquisa. A escolha foi combinada entre o encenador e o orientador de dramaturgia⁴⁶, integrante convidado para introduzir essa proposta de manipulação do material recolhido e primeiros passos para construção de uma dramaturgia. Uma soma entre a criação de um espetáculo e a possibilidade de formação pedagógica para atores jovens⁴⁷, caso específico desse trabalho.

O primeiro questionário lançado age com perguntas que possibilitam reconhecer o indivíduo em seu espaço, seu ponto de vista sobre o mundo e o destaque para as tradições populares da região. As questões foram criadas em conjunto (encenador e orientador de dramaturgia) a partir dos elementos textuais citados anteriormente, a carta Guarani-Kaiowá e *O narrador*, de Benjamin.

JOÃO COVEIRO: Aqui está o questionário. A busca pelas respostas poderiam ocorrer consigo e/ou com moradores antigos da cidade (avós e avôs dos jovens).

⁴⁶ Este trabalho foi desenvolvido pelo ator campo-grandense Carlos Anunciato. Formado em Bacharelado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Grande Dourados e membro-fundador da CIA Simbiose. Sua função baseou-se na investigação histórico-regional e apresentação da estrutura de uma criação dramatúrgica.

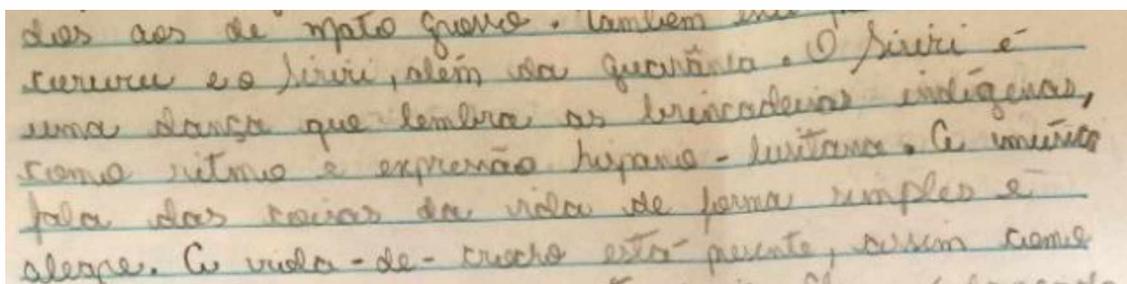
⁴⁷ A intenção de usar esse termo ator jovem está ligada à realidade dos integrantes dessa montagem cênica, eram todos jovens estudantes do ensino médio e ingressantes no primeiro ano de graduação em artes cênicas, que praticavam teatro desde de 2009 sobre a minha condução. Agregando, portanto, nesse trabalho um processo pedagógico e experimentando a criação de um texto para teatro.



Detrito 2 - Cinco questões levantadas no primeiro questionário⁴⁸

Durante essa pesquisa os atores receberam as seguintes instruções: estar atento a si e ao outro; se ater a épocas, datas e tempo; registrar gestos e sonoridades da voz; buscar significados de palavras ditas que não integram seu vocabulário. O questionário cumpre dupla função, além da obtenção das repostas o investigador registra corporeidades físicas e vocais durante esse processo. As instruções ampliam as possibilidades de trabalho com o questionário na sala de ensaio. Existe, então, um preenchimento de conteúdo sonoro, gestual e descritivo que aos poucos vai sendo violado pelo ator durante a criação. Detritos [de]compondo.

JOÃO COVEIRO: Nas escavações, encontrei trechos do questionário respondido por Mariana Brito.



Detrito 3 - Trechos de resposta do questionário

⁴⁸ Quais as manifestações culturais típicas da região? A ação da justiça federal gera e aumenta as violências contra as nossas vidas? Estórias de pistoleiro na região, você conhece? Mortes coletivas no mundo na última década? O que é tradição, folclore e cultura? Quais as diferenças?

JOÃO COVEIRO: No detrito, acima, fragmentos da resposta da primeira questão. Nele, a descrição da dança Siriri, como uma das manifestações típicas da região de Naviraí (MS). Abaixo, outros trechos do questionário da mesma pessoa, pois a forma da letra é um vestígio que demonstra isso. São as respostas da segunda e terceira questões.

2 - Ação da justiça federal gera e aumenta as violências contra as novas índias?
 Sim, como diz na canção Guarani - Kaielê "... fica evidente para nós, que a própria ação da justiça federal gera e aumenta as violências contra as novas índias..." "Gera isso pois a justiça quer tomar conta (invadir) a Terra que é deles, onde nasceram e foram criados ali."

Detrito 4 - Resposta da segunda questão do questionário

Havia um bar conhecido como o bar do Wilson como era chamado pelo povo, e dizem que nesse bar havia mulheres da vila e que uma delas abertava muitas bebidas e logo depois essa mulher foi morta por um tal de Zé do Prado e o povo falou que a moça muito viu ela concordando pelo A. Pantanae dizendo que iria enterrar os filhos no Jacarezinho (um bairro) ninguém deveria deixar ela pois ela tinha o rosto todo deformado. Bem depois esse Zé do Prado foi morto por alguém desconhecido e dizem que ele passava em uma rua gitando.

Detrito 5 - Trechos da terceira questão do questionário

Quando o questionário retorna para sala de ensaio passa a ser trabalhado a partir das respostas obtidas. Nesse momento, passamos a discutir e refletir sobre as respostas que cada um trouxe, as possíveis mudanças ocorridas posterior ao recolhimento e contato com esse material, e descrição dos registros corporais investigados e os gestos/sonoridades que mais os afetaram. Essa etapa de discussão ocorreu ao longo de duas semanas, para diálogo e estudo detalhado de cada um deles. No encontro dessas vozes, os integrantes do processo criativo, quando adentram o espaço de criação cênica (primeiras improvisações), se veem na história trazida, contaminam-se com a história do outro, e constroem outro nível de material improvisacional. O corpo que chega com os registros puros de seu questionário não são os mesmos na área da prática, pois a corporeidade atinge um estado de mistura do seu material (questionário) e a reverberação dos outros materiais trazidos pelos parceiros de cena.

Para o entendimento do chão que estávamos pisando, uma questão trazida no primeiro questionário permanece no segundo, as histórias narradas estão ligadas as tradições que o estado apresenta ao longo de seu desmembramento com o estado de Mato Grosso, o surgimento do estado de Mato Grosso do Sul a chegada dos dias atuais. Encontrando no livro *Chão Batido: a cultura popular em Mato Grosso do Sul*, da pesquisadora Marlei Sigrist⁴⁹ um desenho histórico-geográfico das regiões e as manifestações culturais. Suas festas tradicionais, músicas, artesanato, literatura, usos e costumes, culinária, e as superstições e credências. Esse registro, demonstra as influências que outras culturas deixaram em nossa história.

Se hoje em Mato Grosso do Sul seus habitantes comem sopa paraguaia ou sobá, tocam guarânia ou moda de viola, dançam polca, catira ou vaneirão é porque adotaram como seus. O uso dessas manifestações faz com que sejam legitimadas como cultura local, evidenciando, porém, as particularizações que adquirem. Isso pode ser observado na forma diferenciada com que elas se apresentam. Certamente, o *caldo cultural* sul-mato-grossense está sendo apurado pelas sucessivas gerações. Portanto, é possível afirmar que hoje a cultura de Mato Grosso do Sul apresenta uma diversidade bastante rica, compondo um universo cultural híbrido, no qual as apropriações e trocas ora são benéficas, ora indevidas, mas construídas num processo de relações – muitas vezes de mão única. (SIGRIST, 2008, p.54).

O livro foi utilizado como base na construção do questionário, como ponto de reconhecimento do espaço habitado por seus integrantes e fonte de perguntas para escrever novas histórias, elucidando, dessa forma, as tradições vivenciadas em outros países da América Latina, principalmente no Paraguai, que estão misturadas na cultura do estado. Sem esquecer da influência que os povos indígenas exercem nessa cultura, sua culinária e a sua

⁴⁹ Professora da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul e pesquisadora da cultura popular em Mato Grosso do Sul.

relação com a terra. Foi possível perceber o quão diversa são as tradições de nosso estado e detectar características que estiveram ligadas no primeiro e na construção do segundo questionário.

Seguimos para o segundo questionário também voltado para o conhecimento da história local, especificamente, contos, lendas e fatos que rodeiam a região da cidade de Naviraí. O exercício de ir em busca das respostas proporcionou um treinamento da escuta e do olhar do ator para o ato de contar uma história. Estar em diálogo com o outro revelando seu passado (ou inventando um passado) tem caráter narrativo, que, segundo Benjamin (1987), opõe a ideia de informação; a chuva de notícias do mundo que logo de manhã nos atravessa, ocasionando um enfraquecimento da história, um declínio para a arte de narrar.

A ação de contar, escrita na página anterior, o exercício de encontrar respostas para essa atividade, se fortalece por meio do material produzido no ano de 2012 por Ricardo Pieretti⁵⁰, intitulado *Os contadores de causos e a poética dos pantanais*. Em especial nesse trabalho, o escritor, registra um apanhado de causos e narrações de contadores de MS. Desenvolveu sua escrita através das superfícies alagadas na região do Pantanal até à divisa com o estado do Paraná, contemplando os contadores de causos que, em época de seca⁵¹, se reúnem no final de tarde para narrar seu modo de viver e ver o mundo, apropriando do imaginário na construção de suas histórias. O contexto ficcional criado ganha elementos da realidade, por exemplo, locais reais e frequentados pelo ouvinte para gerar veracidade.

O contar histórias consistia em um ritual, em que o contador era o centro do qual emanavam informações para serem absorvidas pelos ouvintes, criando um mundo de novas impressões. A vizinhança comparecia em peso na fazenda escolhida, a ouvir o que tinha para contar aquela personagem singular, que, por dom ou talento, enchia de mundos a imaginação dos trabalhos isolados. (CÂMARA, 2012, p.17).

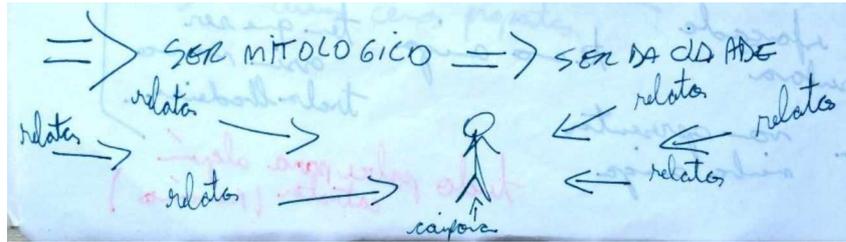
O uso do questionário, nesse sentido, auxiliou na construção textual pretendida para a encenação: fazer do ator em cena um anunciador das vozes silenciadas dentro da região de MS. Criando, então, uma base histórica e revelando pistas para uma possível criação dramaturgica que surge dentro dos ensaios. A prática de registro pós improvisação que incumbida um de ser o seu próprio dramaturgo, ampliando a concepção de dramaturgia (texto) para as articulações estabelecidas com os outros elementos presentes durante a cena.

[...] tanto o trabalho de Brecht como as elaborações de Artaud abriram caminho para o reconhecimento de uma noção de dramaturgia que não está especificamente relacionada com a palavra escrita, mas sim com o funcionamento e a articulação de cada elemento cênico. (BONFITTO, 2011, p.43-44).

⁵⁰ Nasceu no interior de Mato Grosso do Sul, cidade de Ivinhema. Jornalista e escritor.

⁵¹ Aproximadamente dos meses, de abril à setembro.

Isso reflete no próprio olhar desses jovens atores em cena, pois tudo o que havia no espaço que estavam improvisando era dramaturgia. Transformar suas ações em palavras, desenhos e/ou frases. O que foi realizado na fisicalização do material viria para o papel, desdobrando na prática realizada na presença do orientador de dramaturgia que propôs uma improvisação sobre as figuras míticas que estavam presentes nos questionários.



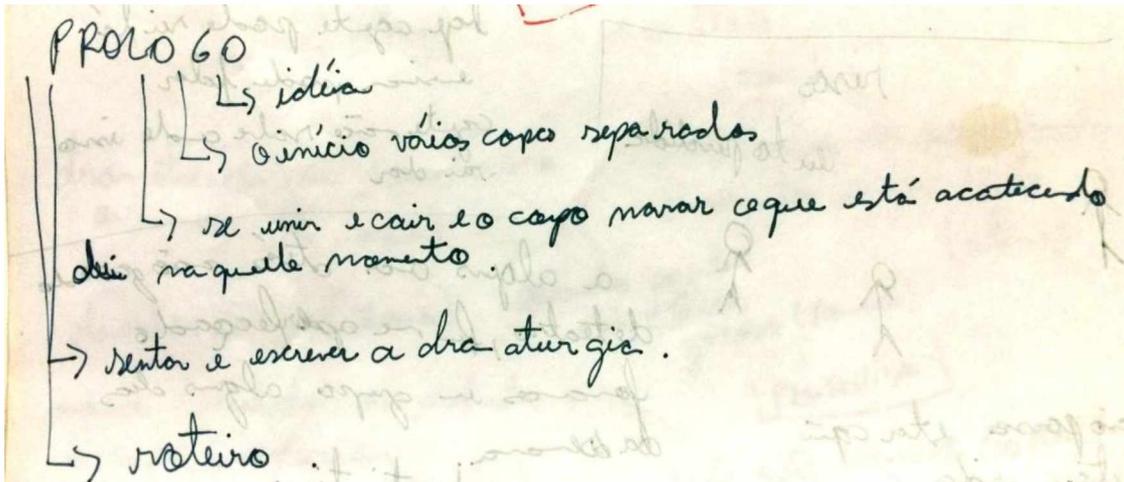
Detrito 6 - Desenho feito pelo encenador durante a observação das corporeidades criadas

Desse encontro surgiram relatos corporais, como a caipora, corporeidade que transitava entre o animal e o humano. As suas características físicas não estavam semelhantes as dos livros de folclore, mas baseavam-se na junção de formas de corpo trazidas pelos atores: um rosto negro para se camuflar à noite na cidade e na floresta, os joelhos flexionados em uma base bem aberta, tinha um timbre agudo. O objetivo dela era de anunciar as vozes que estavam sendo caladas e os acontecimentos que geravam esse silêncio nelas. Nasce, então, a ideia do prólogo que inicia a peça: uma apresentação feita por esse ser mítico do tema abordado.

A partir do comentário feito pela atriz Daniela Gomes sobre a conexão potente e da energia que emerge quando estão todos juntos improvisando, com uma proposta de ação de todos estarem presentes no prólogo, um ator assumiu o papel dessa caipora⁵², rodeado por todos os outros integrantes à sua volta, lembrando um catalisador que concentra nele todas as reflexões trazidas por cada integrante.

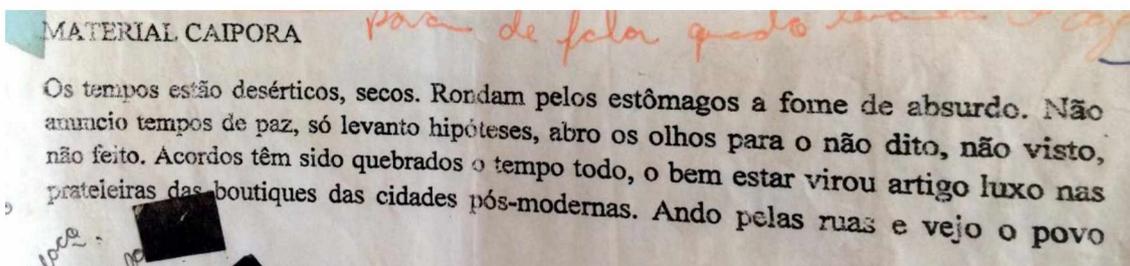
⁵² O ator que se propôs dar vida para esse ser mítico foi o jovem Naiton Alvarenga.

Quando essa corporeidade fixa-se no centro os integrantes desse ritual caem no chão, representando os corpos que estão sendo mortos. Com efeito, a caipora começa a contar os acontecimentos que provocam o silêncio dos oprimidos dentro do atual momento da região Cone-sul de Mato Grosso do Sul. Para encerrar, ele invoca uma reversão da história, as vozes que estavam mortas entorno do círculo se levantam e assumem os papéis de operários teatrais⁵³ dando continuidade da peça.



Detrito 7 - Trecho do caderno de direção do encenador com registro da criação do prologo

JOÃO COVEIRO: Esse é um trecho do texto que o menino de topete pintado de branco e piercing na língua dizia... As pessoas que passavam de carro pela rua sempre desaceleravam para ver essa parte. Ele começava soltando uma bomba, parecida com o traque, quem passava sempre levava um susto.



Detrito 8 - Fragmento das falas da caipora no texto final

⁵³ O papel de operário deu-se a partir do *status* que a Trupe chegou naquele momento, pois pela primeira vez os jovens atores recebiam um cachê para criação. Durante seis meses estávamos em função de nossas atividades escolares e universitárias em paralelo com o trabalho da montagem da peça. Trazendo essa ideia para a própria cena, usando figurinos que representam a vestimenta da própria classe trabalhadora das indústrias e empresas da região.

Treinamento Corporal

O trabalho sobre o corpo do ator foi outro ponto analisado e praticado dentro da montagem. Para introdução dessa prática, propus a visualização de práticas desenvolvidas pelos encenadores Eugênio Barba e Jerzy Grotowsky. Ambos realizaram atividades com seus atores em uma espécie de laboratório teatral, um ambiente de exercício das possibilidades e potências corpóreas do ator.

Após o período de observação dos exercícios plásticos⁵⁴ e corporais⁵⁵ e o vídeo do treinamento pré-expressivo do Odin Teatret⁵⁶, os atores passavam a reproduzir os movimentos assistidos. Essa dinâmica permitiu uma aproximação de uma prática sistematizada através da repetição/imitação dos exercícios desenvolvidos por esses atores, como impulso para criação de práticas próprias. Durante essa reprodução os jovens atores problematizam corporalmente que estão lidando com distintas realidades, e mesmo que eles tenham um corpo vivo e flexível, as necessidades partem de outro pressuposto. O procedimento serviu para levantar duas questões: Quais seriam as possibilidades de se criar um treinamento próprio para este processo? Qual a aproximação desses trabalhos assistidos com nosso projeto de encenação?

Os recursos criativos estão, também, relacionados à natureza da matéria com a qual ele está lidando. Cada matéria carrega suas leis próprias, como já concluímos anteriormente; portanto, a seleção de um procedimento para manipular uma determinada matéria implica o conhecimento dessas leis, diferentes matérias geram busca por novos recursos, como há também a procura por novos modos de ação ao lidar com a mesma matéria. (SALLES, 1998, p.107).

O apontamento de Salles para a singularidade de cada processo se estende ao que chamamos de trabalho do ator. Com o passar do tempo e das influências que essa arte sofreu exige daquele que faz [re]criar sua funcionalidade. Com isso, evidencia a procura por um treinamento que tenha a função de ir além de uma sensibilização e da preparação de um corpo para cena, que esteja integrada ao processo de montagem e seja geradora de materiais. E, desse modo, entendendo e reconhecendo como cada mecanismo (estrutura corpórea) responde

⁵⁴ Vídeo Ryszard Cieslak on the plastiques pt.1, pt. 2, pt. 3. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1VCyGpm1VJM&list=PL60BA4D6FF3568922>>, <<https://www.youtube.com/watch?v=G7IG6c8D73c&index=2&list=PL60BA4D6FF3568922>>, <https://www.youtube.com/watch?v=a2quI2_KDFU&list=PL60BA4D6FF3568922&index=3>. Acesso em: 07 de maio de 2015, às 10h.

⁵⁵ Vídeo Ryszard Cieslak on the corporals pt.1, pt.2, pt.3. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TL-p3KmpfDM&list=PL60BA4D6FF3568922&index=4>>, <<https://www.youtube.com/watch?v=C1lrAHA45Pc&list=PL60BA4D6FF3568922&index=5>>, <<https://www.youtube.com/watch?v=P7n-hTTIffk&list=PL60BA4D6FF3568922&index=6>>. Acesso em: 07 de maio de 2015, às 10h15.

⁵⁶ Vídeo Physical Training Odin Teatret. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JUH4i6-uuM>>. Acesso em: 07 de maio de 2015, às 10h30.

a ação, buscando na prática que foi realizada – reprodução dos treinamentos assistidos – uma base estrutural para iniciar o seu.

Ao longo da execução, observei que a respiração funcionava como indutor na construção de imagens para o corpo. Passou-se a experimentar a respiração como provocadora de novas corporeidades. Ao inspirar e expirar o ar que é introduzido e expelido pelo corpo, gera uma mudança na musculatura e na estrutura. O encurtamento do tempo entre uma inspiração e outra, esse aceleração no decorrer da repetição força uma contração muscular abdominal que ecoa em outras musculaturas, transformando a forma corporal inicial – antes dessa experimentação. O exemplo permitiu entender que esse trabalho nasce do próprio sujeito da ação, cabe a cada um reconhecer os seus impulsos e sobre eles investigar. Aproximar esse treinamento e dele sugerir materiais para agir na composição do espetáculo está presente na noção de treinamento como *poiesis*.

No caso do treinamento como *poiesis*, o objetivo mais importante seria aquele de criar as condições para que os materiais emergam, para que eles possam vir à tona, os quais podem ser ulteriormente desenvolvidos pelos atores. (BONFITTO, 2013, p. 188).

As descobertas, como a da respiração, se revelavam na reprodução das práticas vistas, ou em exercícios cotidianos característicos do local que pesquisávamos. A caminhada foi uma delas, o ir e vir do transeunte por calçadas e ruas entra na sala de ensaio para ser analisado. O desejo de estar indo para algum lugar ou voltando para outro, revela o tônus muscular e foco na trajetória percorrida. A partir desses elementos os jovens, durante a ação de caminhar, começam a reconhecer as bases, as ligações musculares e ósseas, o eixo e a intensidade. Adicionar tônus (de 10% a 100%) para essas regiões detectadas ecoa numa [re]organização da musculatura transformando as formas de continuar a ação primeira (caminhar). Nessa interferência, ao modificar esse corpo do jovem no espaço da cena, começam a aparecer figuras (transeuntes). Quando um dos jovens ao trazer a atenção e modular o tônus para região do ombro e braço direito, um ator que havia ficado para observar riu por ter gerado associação dessa forma de andar com um morador da cidade de Naviraí-MS, o Cornélio.

JOÃO COVEIRO: Cornélio é um senhor muito conhecido por aqui. Muitos dizem que ele perambula pela cidade segurando as calças e parece que está socando alguém no ar com o braço direito após sua esposa tê-lo deixado para ficar com outro homem. Outros dizem que ele era um homem honesto e ficou assim depois de ter perdido tudo o que tinha em uma

dívida da esposa. Ninguém sabe ao certo o que houve de verdade. Eu mantenho sempre um diálogo com ele pelas manhãs, quando ele vem ao necrotério tomar uma café preto comigo e me pede um cigarro. Acho engraçado quando ele para agachado e olha a rua fumando, parece que que vê além da rua...

O aproximar de corpos que ora se expressam de forma artística, com gestos expressivos, e de corpos que outrora buscam no cotidiano vivido as motivações para ações que serão executadas, me traz várias lembranças de manifestações nas quais grupos de pessoas invadem ruas, calçadas, praças etc., para reivindicar direitos ou cobrar deveres de nossos governantes. Cada um dentro da sua individualidade, unidos por um único objetivo, seja ele o suicídio pela terra (Guarani-Kaiowá), os protestos na rua contra a corrupção (os verde e amarelo que ocuparam o prédio do Congresso Nacional), as torcidas organizadas (Centro Esportivo Naviraiense), etc.

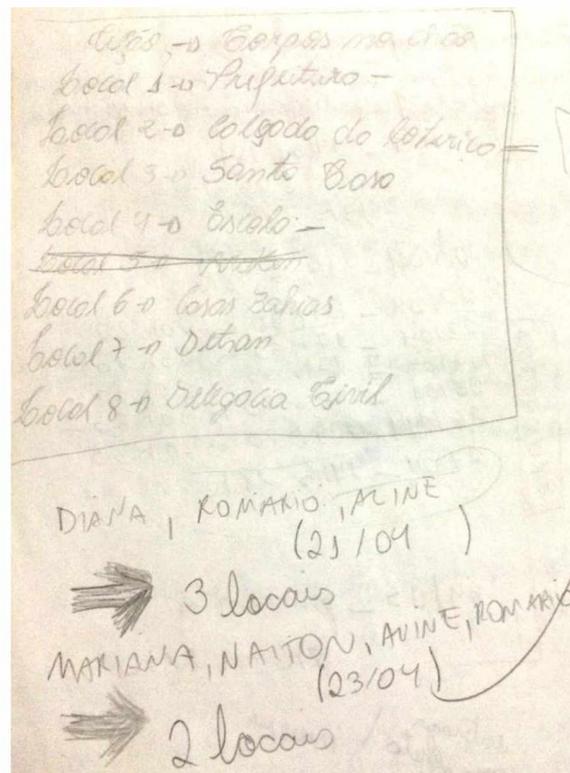
No desdobramento dessa atividade individual, dei a instrução de uma caminhada no mesmo sentido e que todos se aproximassem. Na combinação desse trabalho que vinha sendo realizado individualmente e da instrução do encenador, relações começaram a ser estabelecidas entre as corporeidades criadas. As variações e os locais de atenção iniciaram um trânsito pelo corpo do ator, o diálogo permitiu essa movimentação no próprio corpo. Quando a caminhada foi sendo abandonada, uma nova instrução aparece: durante a conversa corporal quando atingido uma intensidade alta de tônus muscular, o corpo deve interromper esse fluxo e escorrer até estar completamente em contato com o chão. A proposição de ruptura do contato estabelecido corporalmente partiu da ideia de submeter o corpo a paradas bruscas e retomada na mesma intensidade. Essa atividade recebe o nome de “sorvete”, uma vez que quando alcançado a rigidez muscular o jovem ator rompia e caminhava para a neutralidade do corpo entregue ao solo. O movimento de retomada, parte do mesmo princípio, conduz o corpo até à verticalidade, e na trajetória ele deve ir ganhando a intensidade que foi rompida.

JOÃO COVEIRO: Lembro de uma vez dos meninos, me refiro ao pessoal do teatro, que estavam todos deitados no chão do canteiro da avenida em frente ao cemitério. As pessoas paravam para olhar o que eles estavam fazendo deitados no chão como mortos.

O João Coveiro traz em sua fala uma imagem que esteve presente e se desdobrou durante a criação. Durante uma repetição dessa atividade, por estarem todos os jovens deitados no chão, relemos um fato trazido como resposta à pergunta de número quatro do

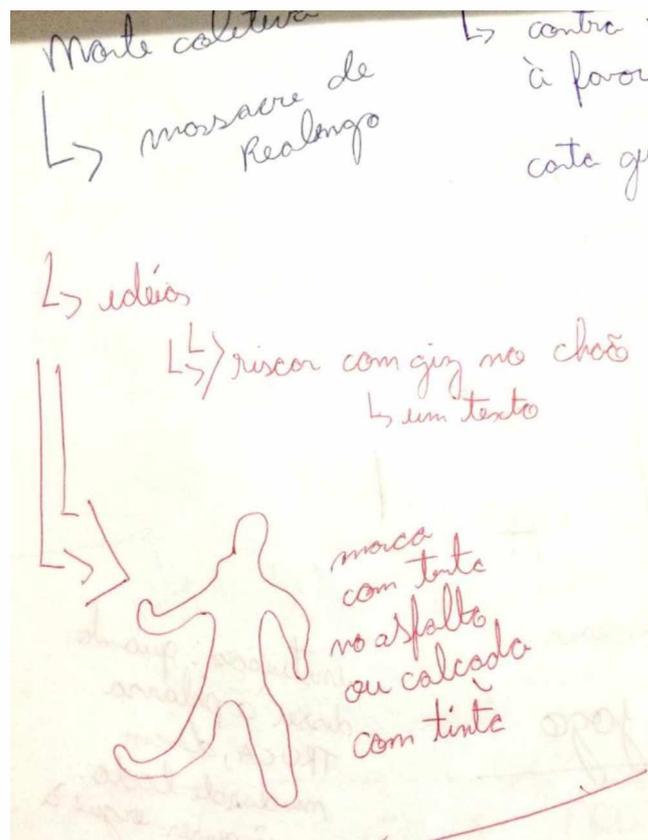
questionário do dramaturgo: trechos da reportagem do massacre de Realengo⁵⁷. As mortes coletivas, ocasionadas (assassinatos) ou induzidas (suicídios), neste caso, uma violência a jovens de uma escola. Fez-se necessário agir combinando a resposta trazida no questionário com a imagem criada no treinamento, resultando em uma ação que deixava marcas de corpos nas calçadas representando esses jovens mortos ou sinal de uma juventude interrompida por uma cultura do trabalho cada vez mais precoce. Para execução, elencamos lugares na cidade que interessavam a eles (jovens) disparar essa discussão, sendo escolhidos bares da cidade, lojas de departamento, escolas de Ensino Médio, prédio da Justiça Federal e a delegacia civil; dividimos grupos de três pessoas e delimitamos funções: um deita no chão o outro risca com tinta vermelha e o terceiro registra (captando a ação e o entorno).

JOÃO COVEIRO: Encontrei esses dois pedaços de páginas do caderno do encenador para traduzir um pouco do que está sendo escrito e também convidar o próprio autor do texto para dialogar nesta colagem de imagens retirada da folhas de seu caderno.



Detrito 9 - Caderno do encenador

⁵⁷ Um ex-aluno da escola municipal Tasso da Silveira atira em alunos nas salas de aula. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Tragedia-em-Realengo/noticia/2011/04/atirador-entra-em-escola-em-realengo-mata-alunos-e-se-suicida.html>>. Acesso em: 20 de maio de 2016, às 12h.



Detrito 10 – Caderno do encenador

LUIZ EDUARDO: Do planejamento ao momento de realizar a ação revisamos e distribuimos os materiais. Um grupo faria a ação no dia 21 e outro no dia 23. No dia ocorreu um problema e houve uma reformulação do grupo que faria a primeira ação, escolhendo para iniciar a Santa Casa (hospital público do município). Todos poderiam escolher no dia por onde gostariam de passar. Ao deitar e começar a riscar o contorno do corpo no chão na esquina com a delegacia civil, eles foram abordados por um policial (não sabia que entre eles haviam duas menores de idade) que não acreditava que aquilo se tratava de uma ação performática e que levaria os três para dentro da delegacia, chamando-os de marginais. Ameaçou quebrar o celular e agrediu verbalmente os jovens. Ao final exigiu que apagassem o vídeo e que somente assim os liberaria sem leva-los para dentro da delegacia.

Esse acontecimento interrompe a continuidade da ação desse grupo e do outro que realizaria no dia seguinte em outros pontos da cidade. Ao invés de agir fora, era necessário um movimento inverso, um trabalho interno sobre as reverberações dessa intervenção policial.

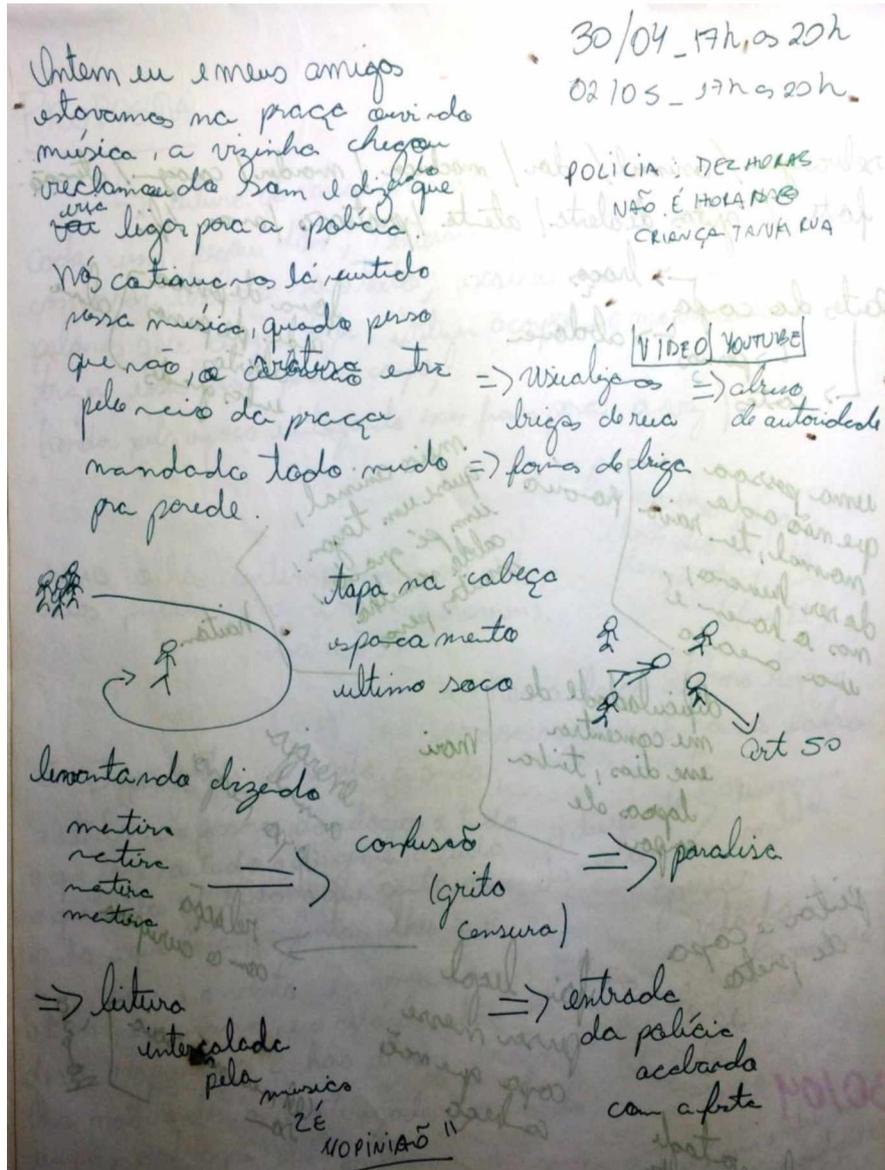
Dentro da sala de ensaio os registros corpóreos e os sentimentos que os atravessaram naquele momento presente são descritos verbalmente e corporalmente. Nós, que não estávamos presentes, somos tomados por uma indignação/impotência ao ouvir tal fato. Após o debate, iniciaram a caminhada e o reconhecimento dos pontos de atenção, as corporeidades trouxeram uma violência nos movimentos explorados e a relação de um ator com o outro expressavam imagens de dominação e submissão.

Durante a exploração foi permitido o uso do verbo para se juntar as imagens que estavam construídas. As vozes afirmavam a postura assumida pelos jovens, quase não se ouve o que cada um falava, todos estavam propondo variações entre a voz alta e o grito. Foi necessário uma parada brusca, para que eles internamente percebessem o seu corpo, a pulsação. Um trabalho de resistir às necessidades de exteriorizar mantendo o movimento dentro de si. Aos poucos cada um deles explodiu, trazendo para o espaço da sala uma consciência de falar e ouvir, percebendo os que estavam em sua volta e a conexão começou a ser realizada. Desse acontecimento surge a história vivenciada por Romário Hilário, um dos jovens integrantes da Trupe, numa espécie de depoimento/denúncia narra um fato ocorrido com jovens de um bairro periférico oprimidos pela polícia. A situação envolvia ouvir funk na praça e dançar, segundo ele, um hábito dos finais de semana dos jovens moradores da região, interrompidos por uma batida da polícia.

A causa novamente torna-se a abordagem da polícia para com o cidadão (jovem), um diálogo na verticalidade do meu poder (policial) sobre as suas ações que ferem as normas (jovem), nesse caso, usando da força para dispersão. Reconsiderando que não houve diálogo, pelo contrário, havia uma só voz que perguntava e respondia.

JOÃO COVEIRO: Dez horas não é hora de moleque tá na rua. Dez horas não é hora de criança tá na rua.

LUIZ EDUARDO: Diziam isso enquanto batiam com o cassetete na cabeça dos jovens...



Detrito 11 – caderno do encenador

JOÃO COVEIRO: *Página do caderno de encenação com o rascunho de como a cena foi ganhando corpo.*

O desencadeamento desde o treinamento, a abordagem policial para com a ação e o depoimento/denúncia levaram à criação da cena Funk, dividida em três momentos: a leitura do artigo 5º da Constituição Federal⁵⁸, a demonstração da abordagem da polícia sobre os

⁵⁸ O artigo cita que todos são iguais perante à lei.

jovens e a canção de Zé Keti Opinião⁵⁹. A página colada por seu João Coveiro apresenta alguns desenhos, trechos do fato ocorrido, materiais investigados durante a criação e instruções.

As especificidades encontradas dentro do contexto estudado, os aspectos do corpo vivo e atento ao “jogo”; uma escuta sensível que começa de dentro (trabalho sobre si), na relação com o outro (do ator com o ator), na área escolhida para o jogo (do ator com o espaço) e a troca com os transeuntes; a desmistificação de um ator atleta, com hiper alongamento e resistência por um ator consciente de suas potencialidades e limitações; a possibilidade de descobrir em seu próprio trabalho materiais autorias para o processo de atuação.

*JOÃO COVEIRO: “As especificidades encontradas dentro do contexto do ator agir no espaço da rua, não distanciada da realidade produzida por ela e em diálogo com as imagens e sons nela existentes...”, com essas palavras Luiz Eduardo iniciaria as **Notas acerca da atuação**, porém esse processo foi abortado e seus detritos espalhados em várias covas. Por uma questão de tempo, o escritor optou pela poética do abandono, descartando fragmentos do processo, que poderiam ser analisados. E, assim, eles são esquecidos junto com todo o curriculum mortis do autor/encenador/pesquisador.*

Notas acerca da encenação

O trabalho do encenador para montagem de um espetáculo sempre se faz em uma linha tênue. A ideia, o material passa a ser investigado (texto, espaço, tema, etc.), organização e/ou formação da equipe, as incertezas começam a aparecer. Por onde começar? Qual o procedimento abordar e/ou criar? Algum tempo depois, novas questões: O que faço com todas essas improvisações? Como organizo esse material? Para dialogar e refletir sobre esses questionamentos, convidei a artista Lígia Marina de Almeida para exercer a função de provocadora para a encenação, figura que aconselha, provoca e age. O desejo de ter alguém para desestabilizar minha maneira de ver, deslocar meu olhar para observar um mesmo objeto de vários ângulos, me incentivando a discutir sobre a prática da encenação. A provocadora esteve presente de forma virtual (ensaios e conversa via *Skype*) e presencial (três encontros na sede do grupo), tendo a função de problematizar criadores e criação.

⁵⁹ Música de 1970 de autoria e interpretação de Zé Keti. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WEHN2-EhxAs>>. Acesso em: 01 de junho de 2016, às 20h.

LUIZ EDUARDO: Quando fiz o convite a Lígia Marina e contei a ela do desejo de contar as histórias dos meus pares, dos moradores da minha cidade, ela me olhou e de imediato aceitou, orientou a escrita do projeto. No ano seguinte, quando contemplados pelo Prêmio Arte na rua (circo, dança e teatro) 2012, ela se alegrou e me disse que uma prática como essa deveria ser orientada por conhecimento não somente do que eu poderia propor aos jovens, ou dela para conosco, mas principalmente daquele saber das pessoas entrevistadas, do espaço da rua, do mundo... Como provocadora, a leitura fez se fundamental, surgindo um lista com alguns textos que deveria me debruçar antes do primeiro encontro, são eles: a tese da pesquisadora Juliana Jardim, o livro “Terra Madura: fundamento da palavra guarani”, o livro “Entre o mediterrâneo e o atlântico”, de Maria Lúcia de Souza Barros Pupo, a carta Guarani-Kaiowá, e “O Narrador”, de Walter Benjamin.

O espaço escolhido para realização dessa encenação – a rua –, havia proximidades e divergências com o espaço investigado na prática anterior da Trupe Arte e Vida, o espetáculo “Giramundo”. Em relação às proximidades, o espetáculo “Giramundo” tinha uma delimitação do espaço da plateia e dos atores, através de um círculo desenhado no chão, sendo que as cenas ocorriam tanto dentro dele, quanto fora dele. Em alguns momentos do Contos foi explorado esse recurso de delimitação espacial. Mas havia divergências em relação ao uso do espaço nessas duas encenações, a principal delas diz respeito às suas formas “de” agir/habitar esse local. Para esse projeto, uma das premissas destacadas no projeto inicial foi que a cidade está em constante movimento e as ações do espetáculo deveriam seguir o mesmo fluxo. Porém, nossa localização geográfica fazia com que a escassez de circulação de produções que tomam para si essa premissa fosse mínima. Na tentativa de suprir essa lacuna, organizamos (Lígia e eu) uma lista com vídeos de espetáculos de diferentes abordagens de teatro de rua. Dos quais elejo apenas dois, por seus caracteres estéticos e políticos: “Este lado para cima”, da Brava Companhia⁶⁰, e “Makunaíma na terra de pindorama”, do grupo Teatro que Roda⁶¹.

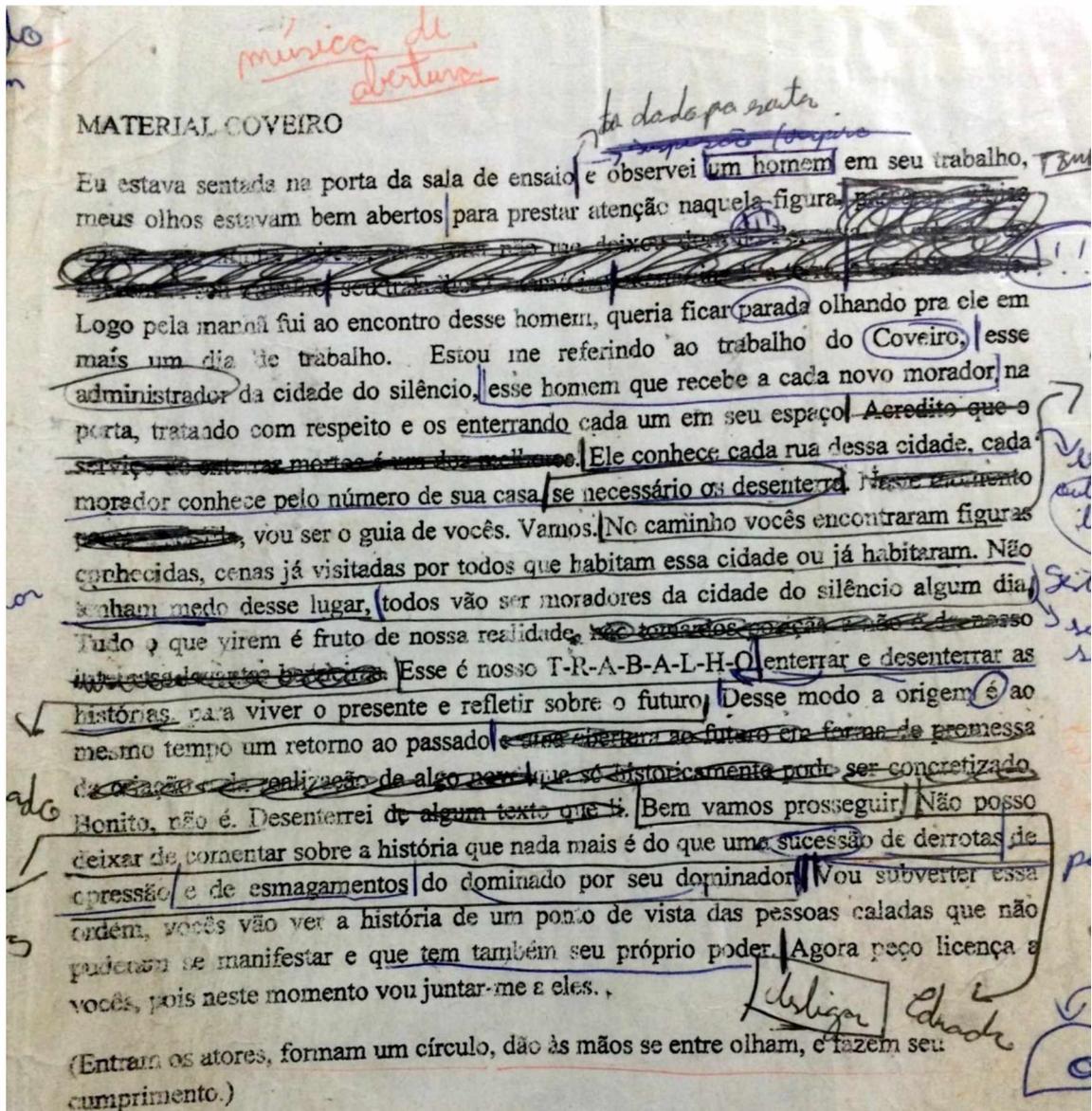
Imerso nos materiais textuais e vídeo-gráficos, foi necessário perceber junto dos integrantes dessa criação o espaço que estávamos investigando, qual a realidade desejávamos [re]habitar (cidadão/artista ou artista-cidadão), rever a cidade com um olhar atento e escuta sensível para perceber quais são essas figuras que transitam pelas ruas, avenidas e calçadas. André Carreira (2001) já definia a cidade como um lugar fragmentado e articulado ao mesmo

⁶⁰ Espetáculo “Este lado para cima”, da Brava Companhia na íntegra. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=54u65K1hV6M>>. Acesso em: 01 de junho de 2016, às 20h30.

⁶¹ Espetáculo *Makunaíma na terra do pindorama*, do grupo Teatro que Roda na íntegra. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5TGGQw1eRK0>>. Acesso em: 01 de junho de 2016, às 20h43.

tempo, as relações que são estabelecidas na cidade são inconstantes e variáveis. Os agentes que se movem de diversas áreas por distintas funções, da residência para o trabalho, da periferia ao centro para comprar algo, de um bairro ao outro para uma visita, esses indivíduos em trânsito estabelecem inúmeras conexões com a cidade. Um exercício diário para todos os envolvidos foi investigar seu percurso e se possível relacionar-se com o espaço praticado em seu cotidiano, atentos aos possíveis desdobramentos que esse reagir poderia gerar.

A sala de ensaio localizava-se em frente ao cemitério municipal. As conexões com a morte partem desse lugar, as portas desse local são de ferro e enrolam como rocambole. Existe um degrau alto de concreto que divide a entrada do salão e a calçada, fazíamos ele de banco para esperar todos chegarem para abrir as portas. Num dia, sentamos nesse degrau e ficamos observando a rua, e uma figura sai de dentro do cemitério com uma carriola cheia de entulhos e despeja em uma caçamba que estava no canteiro que divide a rua em duas mãos. Essa cena se repetiu por várias vezes, esses entulhos carregados dentro da carriola eram: flores murchas, antigas coroas de flores, pedaços de tijolos, papéis de saco de cimento, pedaços de madeira etc. Quando encerrei o período de observação da rua com os participantes, todos lembraram como momento marcante a figura com a carriola; esse homem com uma aparência mais velha era o coveiro do cemitério municipal que dentre suas funções uma delas estava a limpeza e manutenção do espaço. Ele carregava para fora sobras de histórias e memórias que deveriam ser descartadas.



Detrito 12 – Texto da montagem

JOÃO COVEIRO: Esse trecho encontrei e possivelmente trata-se da primeira página do texto da montagem do “contos para flores roxas e murchas”. Essa fala retrata um pouco da minha história e do que faço em meu trabalho, escavo e guardo memórias.

Da observação daquela figura com carriola fez-se um narrador-condutor da história. Esse personagem era responsável por guiar e acompanhar o espectador e os transeuntes. O projeto de encenação partia do princípio de uma encenação móvel, que caminhasse com o fluxo da cidade, ora rápido, ora compassado. Desde às improvisações que surgiram ao material fechado para uma cena, havia duas perguntas: Qual o modo de conectar uma cena

com outra? Como realizar essa movimentação com o espectador? Em resposta a elas, surge esse personagem que tinha a função de acompanhar o público, apresentando cada cena e anunciando as vozes que estavam sendo caladas. O estar em movimento, proposto na montagem, criava outra função para ele, além de conduzir para a cena ele intervia nela com os atores. Um corpo que não só escava as vozes silenciadas e carrega todo o material dentro de sua carriola, esse corpo age junto do material encontrado.

LUIZ EDUARDO: O procedimento escolhido como forma de criar conexões para as cenas que compunham essa encenação ecoa também nessa escrita da dissertação. A opção de estar associado ao coveiro e ao cemitério está ligado ao meu modo de ver e estar no mundo, os túmulos e as lápides estiveram presentes desde a minha infância; lidar com essa realidade combinada com a ideia de que esses materiais investigados em um tempo espaço foram vividos e hoje são registros deixados para serem violados, neste caso, por mim e por você que lê.

A forma de operacionalizar esse condutor acionou um problema de transmissão, se eu conto algo para alguém essa pessoa está contaminada com o meu olhar sobre esse objeto/história/fato. Dessa forma, a provocadora da encenação lança esse problemática da indução que esse personagem propunha, ao invés disso, ele deveria usar de sua função para aproximar o espectador/transeunte do jogo proposto em cena. Carreira (2001) apontava para a rua como o lugar da espontaneidade propício para o jogo com o público e vice versa, esclarecendo que não necessariamente as relações seriam diretamente ligadas à cena, mas na disponibilidade de trocar com as possíveis formas que o espetáculo apresenta, ampliando a ressignificação com o espaço e a abertura de um jogo coletivo (atores e espectadores).

As tentativas desse sujeito durante a montagem estavam ligadas ao ato de quebrar as tendências de respeito às regras sociais dominantes, as comemorações populares de rua instauram uma certa liberdade não convencional na vida cotidiana. Amir Haddad transita e exemplifica com clareza esse lugar ao combinar suas encenações com a festa do carnaval, a chamada carnavalização com os elementos usados por ele em suas montagens: as roupas, a abordagem com o público, as danças, a sonoridade e os “tipos” criados. Usamos a festa popular para criar o modo próprio do nosso coveiro, ao invés de entulhos a carriola levou uma caixa de som que amplificava a voz desse trabalhador para além do espectador que parava para acompanhar ou daqueles convidados para o espaço, suas falas atravessavam os transeuntes, os motoristas dos carros, os vizinhos que estavam dentro de suas casas.

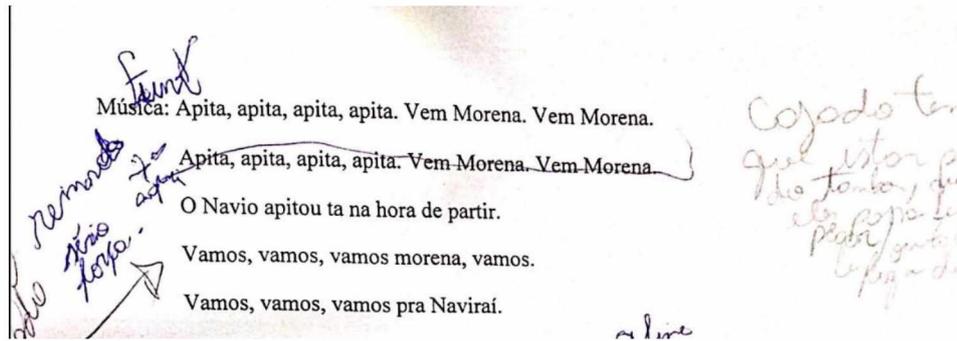
Utilizando do mesmo instrumental conhecido no cotidiano das cidades pequenas e médias, os carros de som que divulgam as promoções, as festas e uma peculiaridade de algumas cidades que anuncia os falecidos e o local do velório. O anúncio, dessa forma, atravessa e reverbera a notícia no espaço público, como a noção experimentada pelo coveiro da montagem, que expandia o fato através da caixa de som.

A forma encontrada contamina as proposições que surgiram durante as criações e o foco na amplificação da voz por meio de aparelho que projetassem essa fala o mais alto possível. Passou-se, então, a utilizar de microfones sem fio ligados à mesma caixa amplificadora, carregada pela carriola, e o megafone, para acionar o campo de atenção do espectador e do passante. Utilizamos, também, fogos de artifícios, sinalizadores de fumaça, latões de ferro de 100 litros, traques⁶², sirenes e lanternas de LED. A intenção era, justamente, causar uma ampliação das possibilidades relacionais sonoras e sensitivas ao motorista de ônibus que passa pela rua em horário de trabalho e é surpreendido por uma situação como essa, das famílias que estão próximas ao local da encenação que passam a ser incomodadas pelo barulho que invade a sala da casa, esses são alguns dos exemplos que podem ocorrer com essa proposição.

O rádio tem grande influência na cidade de Naviraí, as notícias e as entrevistas que ocorrem em alguns horários e programas específicos faz desse meio de comunicação o mais acessado pelos moradores. Nas entrevistas feitas pelos jovens atores em algum momento a programação de rádio era citada ou comentário sobre algo que se ouviu no rádio. Esse exemplo do rádio atravessou uma improvisação a partir de uma marchinha de carnaval de autoria de Rafael Chociai e interpretação de Hélio Chiquitin.

JOÃO COVEIRO: *Convido você a ler comigo este trecho. O radialista Altevir Nunes sempre toca ela na época do carnaval em seu programa...*

⁶² Pequenos explosivos.



Detrito 13 – Fragmento do texto da montagem cênica *contos para flores roxas e murchas*

Vários grifos são feitos neste pedaço de papel. A palavra funk escrita sobre a música revela um ritmo que foi dado pelos intérpretes na execução dessa marchinha de carnaval. A música foi um estímulo para criação e duas palavras receberam uma ressignificação pelos criadores: a primeira, o navio que precisa de mar e nossa região não tem, associando essa embarcação aos treminhões que carregam a cana de açúcar nas rodovias que cortam o estado; a segunda, a morena que representa um biotipo da “mulher brasileira”, que tem um traço da mulher sul-matogrossense trabalhadora, com seu tom de pele queimado devido às horas de trabalho no corte de cana.

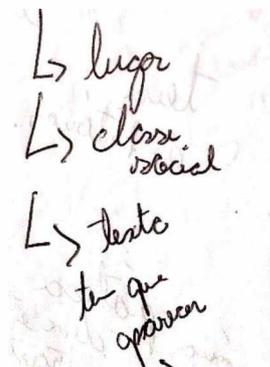
Durante o processo de estudo da ressignificação de palavras/imagens presentes na música, começamos a pensar: Quais as reais condições de um trabalhador no corte de cana? Quais os perigos enfrentados por eles todos os dias? As perguntas não precisavam ser respondidas, elas pairavam sobre o ar como possíveis ignições para criação. O ritmo da música seria frequentemente ouvido na casas desses cortadores de cana? Juntamente com as primeiras duas perguntas e a questão do ritmo, se instaura uma brincadeira de encontrar um ritmo que melhor se encaixe à realidade abordada: o sertanejo universitário, forte propagador da cultura sul-matogrossense, foi um dos ritmos testados; a polca, pela influência do Paraguai no estado; o que melhor se encaixou na realidade foi o funk, ritmo conhecido e influente nos toques de celulares da população. Esse dado dos celulares foi forte dentre as ações de exploração na rua, pois observamos transeuntes com seus celulares ao andar de bicicleta, ou quando tocava o celular e o toque mais frequente era música de funk.

A influência do contexto da cana de açúcar, nessa etapa da criação, fundamenta-se na economia da cidade, já que a renda do município e da região gira em torno da Usina de álcool e dos frigoríficos de carne bovina; ambos são lugares de trabalho dos próprios pais dos jovens ou já foram em algum tempo. A cultura da cana, da agropecuária e da agricultura são os três

pilares que movem o capital e influencia a cultura e o cotidiano dos indivíduos. Os registros que pareciam estar presentes no corpo e na trajetória de cada jovem ator foram princípios para esse procedimento.

Um jogo de construção de figuras estáticas: cada um escolheria um personagem do contexto que havia sido trabalhado para criar uma corporeidade que o representasse. Após esse experimento parado, desdobramos em um coro dessas figuras. Um exemplo marcante foi quando um deles construiu um homem com uma postura longilínea, com as pernas afastadas uma da outra e os joelhos levemente flexionados, e os outros jogadores, ao observar, deveriam entrar e configurar com os seus corpos o que viam, todos congelados, depois acionava-se o deslocamento pelo espaço. Na finalização dessa atividade, o último a entrar durante a movimentação dizia um nome (representação) da figura. Logo depois, surge a secretária da usina, com gestualidades femininas, calcanhar elevado para lembrar a postura de um salto alto, olhar apontado para o horizonte.

JOÃO COVEIRO: Esse papel destaca o lugar, a classe social e o texto. O pedaço de papel que cole aqui estava grampeado ao caderno da encenação, foi colado em uma folha por algum motivo.



Detrito 14 – Anotações fixadas no caderno de encenação

A flecha que aponta para o texto lembra a estranheza que ocorreu quando a instrução de dar voz às figuras apareceu. Quais palavras e diálogos cabem na boca? A expressão usada relembra um encontro com a provocadora que trouxe essa imagem para a encenação de coisas que pertencem à minha boca e outras que não caberiam, às vezes, como, por exemplo, discussões de fazenda e áreas cultivadas não pertencem ao universo daquele jovem. Visivelmente se ele, por um acaso, falasse sobre esses assuntos o preenchimento colado às

palavras não estaria presente. Essa forma foi encontrada por Lígia Marina para elucidar certas questões textuais que vinham sendo desenvolvidas e que estavam distantes das vozes dos atores. O questionamento de caber na boca volta o olhar para as próprias questões trazidas no parágrafo anterior, pois a realidade de todos não estava no fazendeiro mas na mão do cortador de cana, do motorista do treminhão, da mulher queimada de sol, do adolescente que vê seus pais chegarem do trabalho com sua marmita vazia e uma garrafa térmica de água. Na inversão desse lugar exigiu um aprofundamento na ideia a partir da vivência deles, de atravessar o seu cotidiano de dentro da casa, da vizinhança, do bairro etc.

Uma tentativa de aproximação e verticalização textual foi o uso de reportagens que traduziam essa realidade do campo, da indústria e da classe social. Ao reconhecer que a informação chega com resquícios e escolha de um ponto de vista, houve uma instrução complementar de encontrar outras matérias que traziam à baila o mesmo assunto. Uma das reportagens escolhida trazia o seguinte título: “Problemas ambientais com o cultivo da cana-de-açúcar”⁶³. Essa matéria apresenta ao leitor problemas ambientais causados na produção da cana influenciada pelas queimadas realizadas e as possíveis infertilidades que o solo pode apresentar ao longo das safras. No último parágrafo toca-se no assunto da mão de obra barata e temporária, mas o modo de trabalho para esse funcionário da grande indústria não está colocado em questão, a periculosidade de adentrar as plantações de cana após as queimadas, o tempo de serviço sem horário de descanso adequado, o transporte e a alimentação precária. Estabelecer o foco desse recorte da reportagem e levantar questões teve importância antes de chegar na história da usina que existe em nosso município, uma grande “terra de oz” à margem da rodovia 163. Sua trajetória começa na antiga Coopernave⁶⁴ fundada em 1980, que no decorrer dos anos passou a ter vários nomes por ter sido vendida até ser hoje Infinity bio-energy⁶⁵. Alguns de nós conheciam partes dessa história por nossos pais e/ou conhecidos, e desse lugar nasce o interesse de trazer para a cena esse tema, uma discussão que está atravessada em nossas memórias.

JOÃO COVEIRO: Você tem algum fato relacionado ao tema, Luiz Eduardo?

⁶³ Disponível em: <<http://carros.hsw.uol.com.br/programa-alcool-brasil3.htm>>. Acesso em: 16 de maio de 2015 as 18h.

⁶⁴ Disponível em: <<http://publicacoes.findthecompany.com.br/l/150531689/Coopernave-Cooperativa-Produtores-de-Cana-De-Acucar-de-Navirai-em-Navirai-MS>>. Acesso em: 16 de maio de 2015 as 18h20min.

⁶⁵ Disponível em: <<http://www.infinitybio.com.br/index.html>>. Acesso em: 16 de maio de 2015, às 18h30.

LUIZ EDUARDO: Não somente eu, mas todos que participamos tivemos algum laço de trabalho com essa usina. Meu pai na época da criação era funcionário de lá, ele era vigia dos motoristas, sua função era marcar entradas e saídas dos treminhões dentro e fora dos canaviais. Seu horário de trabalho era das 23h às 6h da manhã. Ele, às vezes, me contava das brigas que aconteciam entre funcionários, da época da chuva que os treminhões não conseguiam entrar nas estradas de terra para buscar a cana e baixava a produtividade, dos trabalhadores que vinham de outros estados para cortar cana e ganhar dinheiro. Nós, enquanto Trupe, também conhecemos alguns setores e as etapas da produção do álcool, por sermos contratados para apresentar peças sobre segurança no trabalho aos funcionários.

Conhecer o campo antes de aprofundar em um foco de investigação para ter uma noção de como são geridos os funcionamentos dessa indústria e os registros históricos que ele ocasionou no município, para então, aprofundar na questão levantada sobre o mundo do trabalhador integrante fundamental para mover a engrenagem dessa máquina, trazendo uma reportagem com o foco no sujeito que a faz funcionar: “Fiscais resgatam 831 indígenas de usina de cana-de-açúcar no MS”⁶⁶. Essa reportagem cruza dois temas que estão presentes, até então, em nossa pesquisa: os indígenas com a carta em busca da demarcação de seu território (Tekoha⁶⁷) e a mão de obra em regime de trabalho escravo. Ao reler esses fatos somados à criação das imagens individuais e em coro, desenhamos uma proposta textual:

⁶⁶ Disponível em: <<http://reporterbrasil.org.br/2007/11/fiscais-resgatam-831-indigenas-de-usina-de-cana-de-acucar-no-ms/>>. Acessos em: 16 de maio de 2015, às 18h35.

⁶⁷

descrição: um ator apito
 e grita: Vamos, o navio apitou ta na hora
 de partir. Vamos morena, Vamos, Vamos pra
 Navirai.

- outro ator: aqui não tem mar amigo.
- " : aqui não existe navio.
- " : lógico que temos navio
 não é a plantação de
 soja.

Detrito 15 – Fragmentos do texto da montagem⁶⁸

- " : neste navio são os canibos
 que carregam a casa pra
 mar, ele anda por todas
 essas plantações que se perde
 de vista
- " : o canibos não carregam os pesos
 mas a sua delas, a saque delas,
 os balões e calos que vinga junto com
 a casa que vai ser moída.
- " : Como o navio deixa restos no meio
 do canibos, sempre existe uma casa
 que salta do canibos e briga pela
 osfalto quente.

Detrito 16 – Fragmentos do texto da montagem⁶⁹

⁶⁸ Um ator com apito (grita): o navio apitou ta na hora de partir. Vamos morena vamos. Vamos para Navirai. Outro ator 1: Aqui não tem mar amigo. Outro ator 2: Aqui não existe navio. Outro ator 3: lógico que temos nosso mar é plantação de soja.

JOÃO COVEIRO: Vejo que este trecho escrito com caneta vermelha faz quase uma leitura do que viria a ser esse sangue deixado pelos trabalhadores em seu dia a dia de serviço. Não tive experiência no corte de cana, mas tenho alguns amigos que sim, os vejo sair ainda antes do sol raiar e voltar quando o sol está quase se pondo.

Na escrita desse texto provisório, uma outra informação ainda não identificada começa apontar para um novo procedimento: a problematização do personagem. Existia um desejo anterior ao início do processo de brincar de ser outro e ser eu, na perspectiva de estar no papel e estar fora dele. A influência vem de leituras e vivências do livro *O ator compositor* (2003) que conceitua a ideia de material como uma matriz geradora no trabalho de ator em estado de criação, tendo como referência o entendimento aristotélico sobre o elemento que adquire e transforma a construção da identidade do indivíduo.

[...]diferenciei os materiais e, três níveis, reconhecendo o corpo como material primário, a ação física como material secundário, e os elementos constitutivos da ação física, que envolvem ao mesmo tempo as dimensões ética, técnica e estética, como material terciário. Sendo assim pode ser considerado material terciário qualquer fonte de estímulo que funcione como gerador de ações físicas, ou seja, qualquer estímulo que ative no ator um processo psicofísico. (BONFITTO, 2013, p.177).

O estudo se interligou às composições e o desejo de estar ampliando a figura do estar em cena sendo eu e outro, ambos podendo friccionar as temáticas abordadas, expandir as possibilidades de modificar essa estrutura do personagem, como aponta Adelia Nicolete Abreu: “a questão da indeterminação dos emissores de fala e da própria conservação situa-se igualmente no terreno do personagem, bastante revisto na dramaturgia contemporânea” (2013, p.174). Esse olhar o novo era uma das intenções, desestruturar o entendimento de personagem/pessoa e negociar com a ideia de personagem/material.

Cada vez mais afastado de uma composição ideal de pessoa, o personagem, grande parte das vezes, mantém uma certa ligação com o humano, mas em escalas variadas, podendo chegar ao detalhe de uma cabeça, uma voz, um gesto[...] o não reconhecimento pode começar pela não identidade do personagem, em muitos casos designados por um número, uma letra, um travessão ou nada disso – ficando a enunciação dividida a critério da encenação. Nota-se a diferença entre dar-lhe um nome e dar-lhe uma letra ou um número. Para Sarrazac (2002), longe de representar um redução, muitas vezes o vazio de nome próprio oferece ao personagem “o benefício de uma dimensão que excede largamente a da personagem

⁶⁹ Outro ator 4: Nosso navio são os caminhões que carregam a cana pra moer, ele anda por todas essas plantações que se perde de vista. Outro ator 3: O caminho não carrega as pessoas mas o suor delas, o sangue delas, as bolhas e calos que viajam junto com a cana que vai ser moída. Outro ator 4: Como o navio deixa restos no meio do caminho, sempre existe uma cana que solta do caminhão e boia pelo asfalto quente.

individualizada” [...] muitas vezes, sem um perfil humano definido, os personagens contemporâneos são identificados como figuras ou formas habitadas. (ABREU, 2013, p. 174-175).

No estudo acima a autora traz uma análise de reinvenção da personagem dentro do texto dramático, uma ideia de não desaparecimento dele, pelo contrário, um novo modelo de articulação e organização dele na contemporaneidade. Outro ponto para destacar nesse trecho são as possíveis omissões de nome próprio, transformando-o em número ou apenas diálogo corrido, que ampliam as possibilidades de criação. Combinados essas duas formas, o material que parte do trabalho sobre si e de estímulos terciários lançados, modelados por cada um de uma forma diversa, o personagem reinventado que não assume um papel de humano mas se apropria de uma imagem (fazendeiro e/ou cortador de cana), idealiza sobre ele suas impressões pessoais e as fisicaliza. A escolha vem do inacabamento e da flexibilidade que um material pode ganhar na mão de seu intérprete, as nuances e abandonos feitos durante um percurso criativo, dependendo somente de seus desejos para que o material se transforme, juntamente com os desejos que surgem no contato com o outro e com o espaço.

No início, cada um sempre trocava de material com o outro nas temporadas da encenação, a fim de configurar uma imagem em mudança a cada novo contato com a rua e o público. E, portanto, atingir a multiplicidade existente em uma única matéria. Retorno ao fazendeiro para exemplificar, cada um no momento dos movimentos em coro trouxe uma gestualidade, camadas próprias para construir sua imagem, o que movia cada um deles também parecia diferente, ligado à visão que optava naquele momento. Durante o processo, senti a necessidade que o material se fixasse através de seu modelo (ator e sua visão) colado ao que mais lhes interessava trazido na sala de ensaio durante a realização desse exercício para o seu personagem-material. Cada um trazia em sua figura pedaços de todas as estruturas psicofísicas experimentadas pelo grupo de atores na composição.

Os encaminhamentos seguintes se conjugaram com uma proposição da provocadora, contextualizado à ideia do personagem-material, ela trouxe para uma ação imagens que seriam figuras reconhecidas em nosso cotidiano e na relação com tudo o que havíamos trabalhado. Cada um escolheu a foto que lhe interessava e construímos essa figura em nossos corpos.



Detrito 17 – Personagem-material – integrantes da Trupe com sua criação e as imagens utilizadas⁷⁰



Detrito 18 – Imagens capturadas pela internet⁷¹

⁷⁰ Registro durante a exploração desse procedimento retirada por Lígia Marina.

⁷¹ Da esquerda para direita as referências das imagens. Disponível em: <http://3.bp.blogspot.com/-uTJClIkJyng/TcvAn7QpHRI/AAAAAAAAACnI/3pCwQVmj3iw/s1600/enfermeira-parteira_1289429314_g.jpg>; <<http://sc01.alicdn.com/kf/HTB1dYL3JpXXXXaWXpXX760XFXXX9/7pcs-set-Santa-Claus-costumes-for-men.png>>; <http://www.findart.it/find2/media/k2/items/cache/0dc247c07eee71a72cf9409729fb3455_XL.jpg>; <http://lh5.ggpht.com/-TAtqTEQUZ-o/T-DSryVRMKI/AAAAAAAAABRE/MhXS9_J0K5k/Mulher%252520boia%252520fria_thumb%2525B1%2525D.jpg?imgmax=800>; <



Detrito 19 – Personagem-Material: Aline dos Santos Santana e a imagem do cão⁷²

JOÃO COVEIRO: As imagens e fotos são retiradas desse encontro que dão continuidade ao trabalho do personagem-material. Na primeira a colagem de Aline dos Santos Santana a imagem do cão, a cultura da focinheira. Na outra foto com todos os integrantes cada um com sua criação e as imagens que foram utilizadas. Da esquerda para direita Naiton, Romário, Mariana, Luiz Eduardo, Dianaline e Aline.

A construção das figuras foi a primeira etapa de um jogo improvisacional, na caracterização os traços de cada um ganhava o seu contorno em seu corpo, as gestualidades na hora das fotos, as escolhas por cores e texturas nos materiais propostos. Dando continuidade, depois de um tempo de exploração individual e coletiva no que chamamos de montagem, de estar montada para sair, nesse contexto estávamos montados para a segunda etapa. A introdução ao exercício improvisacional “Campo de Visão”, conforme Marcelo Lazzaratto (2003), uma ação inicialmente em coro que colaboraria com o procedimento das imagens

[HdGixxa_8qOZvMp3w/s.glbimg.com/et/nv/f/original/2012/08/31/rizzi.jpg](http://www.fordogtrainers.com/ProductImages/pictures/dog-muzzle/wire-dog-muzzle/on-dog/american-bulldog/american-bulldog-muzzle-wire.jpg)>. Acesso em: 06 de julho de 2016 as 10h.

⁷² Registro durante a exploração desse procedimento feito por Lígia Marina, e a imagem do cão com focinheira capturada da internet. Disponível em: <<http://www.fordogtrainers.com/ProductImages/pictures/dog-muzzle/wire-dog-muzzle/on-dog/american-bulldog/american-bulldog-muzzle-wire.jpg>>. Acesso em: 06 de julho de 2016, às 11h.

estáticas e em movimentos já citadas no texto. Esse jogo foi desenvolvido por ele em sua dissertação de mestrado, que consiste da seguinte maneira.

Trata-se de um exercício de improvisação teatral no qual os participantes só podem movimentar-se quando algum movimento gerado por qualquer ator estiver ou entrar em seu campo de visão[...] os atores não podem olhar olho no olho. Devem ampliar sua percepção visual periférica e através dos movimentos, de suas intenções e pulsações, conquistar naturalmente uma sintonia coletiva para dar corpo a impulsos sensoriais estimulados pelos próprios movimentos, por algum som ou música, por algum texto ou situação dramática. (LAZZARATTO, 2003, p.34).

Para iniciar, os jogadores tem uma posição inicial ou zero, em formato da vogal U, essa seria a forma de começar, os corpos buscando o máximo de neutralidade, mesmo estando, em nosso caso, carregados de registros das imagens coladas em nós. O condutor do exercício propõe quem deve começar a proposição chamando pelo nome. Como exemplo: o Romário começaria a primeira jogada, ele traz um movimento que no alcance do campo de visão dos outros deve ser repetido. Durante essa movimentação, esse jogador assume deslocamento, ritmo e intensidade, repetida com o máximo de semelhança pelos outros. No decorrer, esse “bastão” de condução vai sendo trocado entre os jogadores, assumindo a mobilização do coro. Uma diferença utilizada, aqui, são as intenções que cada figura trazia para o espaço de jogo durante a reprodução de um gesto, as inquietações e o tônus modificavam-se, adaptando a noção de um coro que delineava unidades na coletividade; a movimentação de um braço ao cortar a cana⁷³ realizado com força por um deles foi assumido com delicadeza pela figura intitulada secretária da usina⁷⁴, esse mover com a qualidade de movimento.

No desenvolvimento dessa atividade são inseridos objetos do contexto dos personagens-materiais para estarem dentro desse espaço e, por último, foi introduzido o texto criado por eles no estudo das reportagens. Articulamos todos esses elementos no exercício. Segundo Lazzarato, “O texto, seja ele dramático ou criado no momento da ação [...] o ator só dirá o texto quando estiver liderando o exercício e somente quando sentir necessidade vital de fazê-lo.” (2003, p.39).

A instrução, durante a execução, do texto pelos atores foi a mesma, quando atravessado pelo gesto a voz acompanhava proferindo as falas que o afetavam. Uma dificuldade a ressaltar, nesse momento, são as repetições de um mesmo diálogo e a desordem da sequência de frases construídas no texto anteriormente. A problemática revela um processo

⁷³ Movimento trazido por Mariana Brito durante a execução do exercício.

⁷⁴ O intérprete dessa figura foi Romário Hilário. Na foto da página anterior ele aparece com um nariz de plástico e leque.

de aceitação do próprio texto pelas figuras, o que cabia na boca de cada um, e destacando a necessidade de rever a estrutura da escrita, equilibrando texto e corporeidade.



Detrito 20 – Exercício improvisacional “Campo de Visão”⁷⁵

A foto acima retrata uma forma investigada no exercício de improvisação, sem objetos e sem o texto, uma das primeiras vezes que a executamos. Um elemento ainda não havia sido incluindo nessa etapa, o espaço da rua, que viria influenciar toda o trabalho que estava sendo realizado, suas sonoridades e a relação dos movimentos-formas com a arquitetura do lugar, influenciaram dentro do jogo. As figuras eram sempre reconhecidas pelos transeuntes nos ensaios, pois alguns gestos eram códigos de reconhecimento do material em seu campo de atuação. Sarrazac (2002), quando escreve sobre o personagem em construção, pontua as formas de personagem que estão na cena de maneira mais fragmentadas e constituídas em pedaços, em sua incompletude ao entrar em diálogo com o espectador que o personagem-material, nesse caso, se constrói. Dessa forma, surge uma das cenas, que propositalmente abre o procedimento que foi instaurado na sala de ensaio. Cada ator assume sua figura, se colocam no ponto zero e iniciam o jogo, finalizando com a cremação do pano que envolve a boca da imagem executada por Naiton Alvarenga.

⁷⁵ Registro durante a improvisação, por Lígia Marina.

Os três vetores destacados, nesse processo de criação, são instrumentais usados para discutir os princípios que regeram o percurso da estruturação de procedimentos elaborados para essa encenação com os jovens atores. As interrogações que e o espaço, a dramaturgia e a provocadora trouxeram para todos os integrantes desse projeto, regeram as improvisações e ampliaram as perspectivas de ver e estar no mundo. A poética que a cidade nos lançou, um campo ocupado por uma diversidade e de vozes que necessitavam ganhar mais corpo; a dramaturgia que em casos específicos do fazer viria como pistas para um começo, que foram invertidas e assumidas no percorrer do desenvolvimento da encenação, vindo a ganhar uma estrutura fixada um mês antes da estreia, e, de certa forma, ela permaneceu em construção a cada apresentação; a provocadora da encenação trouxe uma reflexão sobre a poética da encenação em seu estado processual, de escolhas e de multiplicidade de pontos de vista para com um mesmo objeto.

CEMITÉRIO 2 OU PROCESSO PEDAGÓGICO/CRIATIVO “DES-ENCONTRO”

JOÃO COVEIRO: Estou em frente ao portão do cemitério municipal Santo Antônio de Padua (Dourados/MS). Este vai ser meu local de trabalho neste capítulo. Desta vez, busco vestígios da encenação “des-encontro” dos alunos de bacharelado e licenciatura em Artes Cênicas, da Universidade Federal da Grande Dourados.

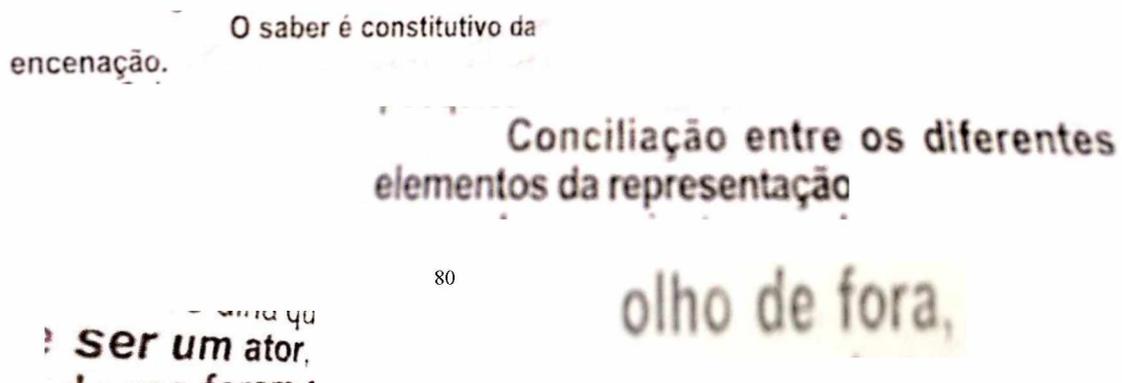
Neste capítulo a função do encenador adentra a esfera do ensino, sua reflexão parte dos procedimentos operacionalizados em sala de aula na disciplina de Encenação IV⁷⁶ da graduação em Artes cênicas, na Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Serei guiado com a lente dos sete ensaios da obra *A preparação do diretor* de Anne Bogart.

A preparação do diretor é uma articulação desse estudo. Os artistas são pessoas dispostas a articular a transitoriedade e a transformação. Um bom artista encontra novos modelos para nossas ambiguidades e incertezas. O artista se transforma no criador do futuro através do ato violento da articulação. Digo violento porque a articulação é um ato de força. Exige agressividade e capacidade para entrar na briga e traduzir essa experiência em expressão. Na articulação começa uma nova organização do cenário herdado. (BOGART, 2011, p.12)

O trecho introduz os impulsos criadores para a criação que a autora dividiu em sete ensaios que carregam os títulos: “Memória”, “Violência”, “Erotismo”, “Estereótipo”, “Terror”, “Resistência” e “Timidez”. As palavras/estudos serão diluídas sobre os materiais (procedimentos) realizados em sala de aula/sala de ensaio, propiciando uma articulação entre a prática desenvolvida e os sete ensaios de Bogart. O objetivo principal era a experimentação de uma forma de condução que ocorre dentro do espaço cênico e a possibilidade de encenar em locais não-convencionados para essa linguagem.

⁷⁶ Os objetivos criados para disciplina foram: refletir sobre o papel do encenador na contemporaneidade; trabalhar exercícios práticos de criação coletiva; desenvolver encenações, elaboradas por dispositivos de encenadores latino-americanos; realização de projeto de encenação para a montagem; apresentação dos resultados cênicos ao final do processo.

Iniciamos, eu e os alunos da disciplina, com a leitura do texto “A encenação e a técnica”, de Patrícia Fagundes (2008), após recordamos as produções geradas e desenvolvidas no curso de Artes Cênicas, da FACALE/UFGD, até o momento (segundo semestre de 2014). Das duas ações, ler e rememorar, as questões levantadas foram as seguintes: Quais são os lugares para realização de uma encenação? Quais as possibilidades de se trabalhar em um espaço previamente dito como não-teatral? As perguntas também se tornaram provocações para mim, enquanto encenador e, nesse contexto, professor de uma disciplina que visa apresentar formas de condução e mediar a discussão em torno do ofício do encenador dentro de nosso tempo, até onde vão as minhas próprias referências de possíveis lugares que ocorreram ou ocorrem encenações ou “modos” de trabalho de condução para processos criativos em locais não-convencionais. Combinado com as vivências enquanto espectador⁷⁷ das produções cênicas que o curso de Artes Cênicas havia realizado, propus um mapeamento das montagens realizadas dentro das disciplinas de encenação⁷⁸, com foco nos trabalhos cênicos que estavam voltados para um espaço não previamente pensado e/ou construído para receber o teatro enquanto encenação. Da visualização das encenações neste “mapa” para um retorno à leitura do texto, algumas frases e palavras são recorrentes na reflexão desse encenador em processo⁷⁹.



Detrito 1 - Trechos recortados do texto

JOÃO COVEIRO: Essa colagem está em desordem, pois foi assim que essas palavras surgiram nesse desenterrar, no momento em que as encontro elas estão ainda pulsantes.

⁷⁷ Estive também como aluno/elenco na primeira montagem cênica de bacharelado que o curso realizou.

⁷⁸ No projeto pedagógico do curso de Artes Cênicas, da FACALE/UFGD, do ano que entrei como aluno (2009) até o momento em que estive como professor-substituto (2014) existiam 4 disciplinas de encenação, divididas da seguinte forma: Encenação I, Encenação II, Encenação III, Encenação IV.

⁷⁹ A ideia de ser um encenador em processo foi apoiada nesse movimento contínuo e desenvolvimentista que a palavra traz em seu significado.

⁸⁰ Fonte: Esses fragmentos textuais foram recortados do artigo “A encenação e a técnica”, de Patrícia Fagundes.

LUIZ EDUARDO: Acredito, seu João, que são reflexões das reverberações de uma vivência extremamente importante no caminhar dessa pesquisa, pois ela coloca em cheque todas as minhas inquietudes como artista e como professor. Discutir isso no âmbito acadêmico e no período de formação dos futuros bacharéis e licenciados em Artes Cênicas do curso que fiz parte como aluno é significativo.

Os fragmentos revelam características mobilizadoras dos discentes e do professor-encenador, e pistas do contexto que pretendiam construir juntos. As questões que vieram após o elencar desses trechos foram pensar num olhar que transitasse por dentro e fora da cena – “olho de fora”, revelando uma prática que poderia ser flexionada no processo de criação e de pesquisa. Um condutor presente na área da encenação, sendo contaminado por todos os componentes dela e em troca com os atores. Quando os desenhos de cena estavam rascunhados, surge a vontade de retornar para esse olhar de fora, alterando o olho que vê, convidando artistas que estiveram presentes na trajetória artística de cada integrante do processo que estivessem fora desse projeto de criação, são eles: professores do curso (meus antigos professores que nesse período estavam como meus colegas de trabalho), amigos artistas sul-matogrossenses e discentes do curso de artes cênicas.

O processo criativo/processo pedagógico carrega em si um trajeto com saberes imprevisíveis, conhecimentos que surgem da ação – o saber é constitutivo da encenação. No decorrer do roteiro previamente determinado pelo encenador-professor, o plano de ensino previsível, as teorias e o modo de fazer fixado, oscilam e a investigação aponta novos caminhos a percorrer, que sejam eles de domínio ou não de seus integrantes, mas possíveis riscos necessários para aquele instante. Reconhecer o [des]controle da situação, aceitar que o caos tome as rédeas da situação, e experimentar essa sensação de não identificar o que houve. Algum tempo depois, reunir esses materiais soltos pela sala de ensaio/sala de aula e refletir sobre o instante que ocorreu, leva a reconhecer outros lugares que não estavam inicialmente delimitados e que podem ser trabalhados posteriormente ao ocorrido.

Acredito que o caos possa estar presente nos processos criativos de diferentes formas: fazer parte da criação, instaurar-se por alguns momentos ou mesmo não ser um fator considerado importante para os envolvidos no processo. Isso depende dos procedimentos usados no decorrer de cada processo criativo e do olhar lançado sobre o caos, incluindo ou descartando o diálogo com o mesmo. (SILVA, 2013, p. 108)

Nesse período do processo, como menciona Adriana Moreira Silva, artista e professora de teatro na Educação Básica, a prática pedagógica no teatro passa por momentos caóticos que podem ser assumidos e vivenciados enquanto esse [des]controle. Enquanto professor, naquele instante, o meu material estava diretamente ligado ao processo criativo e deveria ser o instante do caos um aliado na minha composição pedagógica.

LUIZ EDUARDO: Ler este trecho me guia para alguns momentos vivenciados durante as aulas. Eu havia estruturado uma sequência lógica, enquanto professor, que no decorrer da disciplina tomou outros caminhos que nem sempre havia experimentado. O próprio ato de ser docente de uma disciplina específica de encenação, uma linha de investigação que sigo desde meu projeto monográfico na graduação e posteriormente nessa dissertação, foi um momento de desorientação. Como bem diz Bogart (2011), quando fala de um salto para o vazio, me sentia assim, despencando em um abismo sem paraquedas em câmera lenta para aprender com a queda livre.

O estar em representação – “ser um ator” – durante o projeto de encenação pode ser um papel assumido por um condutor no processo de montagem. Minhas práticas artísticas sempre estiveram ligadas nessa posição, pois nunca estive fora da área de cena, as instruções sempre estavam somadas aos modelos de ação jogados junto aos atores. Esse “modo” ecoa da minha formação de ator, sempre me incomodou uma voz que estivesse fora desse espaço me problematizando. O mal estar aqui descrito está ligado inteiramente ao “eu” e das escolhas feitas durante o trajeto artístico. No decorrer da prática docente, ainda fora do meio acadêmico, usava dos momentos de aula para me exercitar junto das crianças e/ou adolescentes com quem trabalhava. Adentrava nas improvisações para criar junto, disparar possibilidades de investigação para os jovens atores provocando-os com ações, gestos, barulhos, a própria presença do lado deles, e, por vezes, propiciava [in]seguranças que mobilizavam aquele material experimentado. Como afirma Bogart (2011, p.57), “Aprendi a entrar” intervindo com meu corpo sobre o corpo do outro (ator). Essa disposição gera uma [re]organização da proposta e um estado de atenção e escuta aguçado para quem se propôs a, pois ele torna-se um agente naquela área de cena mobilizado por diálogos com os outros atuantes, ao mesmo tempo em que exerce a função de guiar todos os componentes da criação.

HADDAD: Uma coisa é você teorizar diante do ator, outra é você saber por que processos o ator está passando; eu estou preocupado com isso, penso e trabalho muito nisso e ainda

agora tive uma experiência de ator, sendo dirigido por outra pessoa, onde eu fiquei abismado sobre quanta coisa a respeito da vida do ator eu desconhecia. Eu nunca tinha vivido profundamente a experiência de camarim, de contato, ficar junto do ator, fazer temporada e não ter nenhuma relação com a direção a não ser essa de ser o ator a serviço do diretor. Foi para mim uma revelação, eu ainda posso ser um diretor melhor, sem dúvida, porque eu não sabia o que eu sei agora a respeito da vida do ator. [...] a experiência do ator é essencial; é a experiência da participação: se eu estou falando em quebra de verticalidade e da horizontalidade, e se eu não me proponho a trabalhar como ator, o meu discurso está negado na origem, é impossível. Para mim é essencial ser ator.⁸¹

O jogo de inversão de lugares dentro da encenação citado por Haddad traz a importância de reconhecer e estar nesses papéis (ator e encenador), pois ao adentrar nesse universo sou atravessado pelas funções que cada um exerce nesse espaço da cena. Uma combinação das funções foi um campo investigado, assim como Haddad com o grupo Tá na Rua está em jogo não desvinculado de sua função de encenador, o seu papel é o de condutor.

LUIZ EDUARDO: Inúmeras vezes, durante as aulas, estive nesse trânsito de ser encenador e jogar com eles na cena, às vezes as instruções surgiram dentro de um exercício que estávamos todos envolvidos praticando.

O bar invisível

Dentre os locais que haviam sido pesquisados por outras turmas dessa disciplina, havia um desejo que rondava os pensamentos do encenador-professor, que não tinha sido investigado: o bar. A proposta de sair com os alunos da zona conhecida e experimentar cenicamente esse lugar não-convencional para o teatro, tendo em vista, que alguns experimentaram no semestre anterior uma montagem teatral no espaço da rua. As noções de trabalho seriam próximas, por serem ambos locais do imprevisível e distintas por seus modos de trabalho estético.

Naquele momento o desafio do professor-encenador era relacionar as pistas retiradas do texto lido à proposição de encenar em um “bar”. Os fragmentos se juntaram com a proposta da encenação afetado pelo contexto social e cultural. Um município que carrega o

⁸¹ DELGADO; HERITAGE, 1999, p. 142.

habito de estar no bar, seja ele recanto de relaxamento, de convivência e/ou de poder. O poder aqui lançado está sobre a principal fonte de renda do estado, a agropecuária, principalmente na cidade que ostenta o machismo, as caminhonetes, o som automotivo no último volume, as botas, o couro, os chapéus, as festas de agronegócio que movimentam uma economia momentânea, e o celeiro do sertanejo universitário.

Nesse panorama, volto o olhar para o bar invisível, que se esconde no fundo de uma casa, com portões vermelho chumbo, em uma rua escura, sem letreiros, mas entre duas árvores na calçada e um segurança na porta. Esses são os indicativos do lugar, o bar “Ofusque”. Ao passar por esse portão/portal, outra realidade se apresenta, oposto na música, na vestimenta, na visualidade, na luz. Uma penumbra que contorna todas as pessoas que por ali passam e passaram, um público que tende a se encontrar nos fundos, no escondido, no gueto, para conviver uma outra cultura que se distancia do sertanejo universitário para o *underground*, que burla a Lei do Silêncio da meia noite⁸². Um refúgio não só ao público gay, mas aqueles que não comungam daquela realidade posta entre o piche do asfalto e as *Dodge Rangers*. Um ponto de fuga dentro dos arredores dominados por uma supremacia de agronegócio.

JOÃO COVEIRO: O bar sempre foi para mim um local de fim do trabalho. Quando encerro meu trabalho no cemitério antes de ir para minha casa, vou em uma boteco que fica aqui na esquina para tomar uma branquinha para depois subir na minha moto e ir. Outra coisa que às vezes faço é “jogar no bicho”. Quando volto do almoço, no mesmo bar, fica um cara recebendo as apostas e no fim do dia ele me espera com o resultado. O que me deixou curioso foi saber como era esse bar que está sendo investigado, será diferente do meu? Vende branquinha? Tem apostas? Por isso mesmo, fiquei com vontade de encontrar fotos dele e encontrei essas aqui.

⁸² Explicar... Fonte: <<http://diarioms.com.br/lei-seca-mpe-fecha-cerco-a-bares-de-dourados/>>. Acesso em: 17 de julho de 2015, às 00h46.

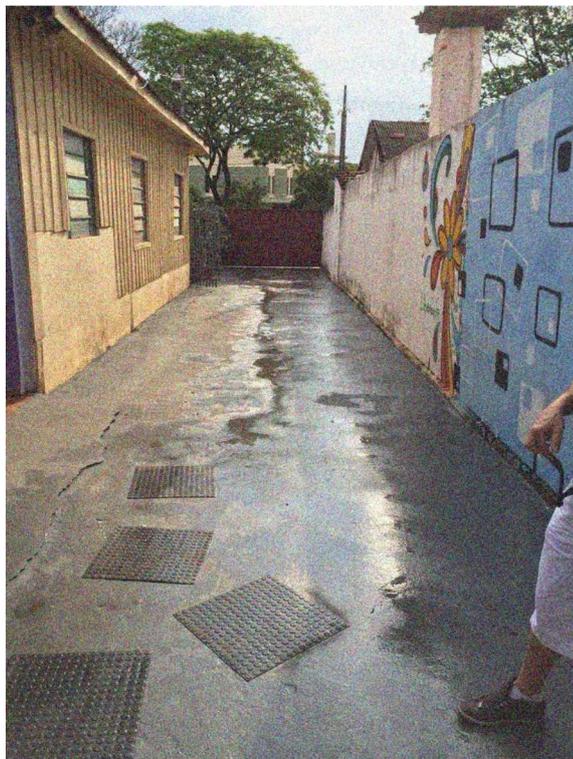


Detrito 2 - Mezanino do Ofusque bar





Detrito 3 e 4 – Balcão e parte inferior do bar⁸³



Detrito 5 – Entrada

⁸³ As fotos representadas dos detritos 2 a 5 foram tiradas por Eduardo Gasperin.

Este seria e foi o espaço de jogo para a composição cênica dessa encenação. A delimitação desse espaço causou certo estranhamento por parte dos alunos, em se tratar de um lugar ainda não habitado pelo fazer teatral conhecido em seus repertórios. Um trabalho realizado fora das aulas foi o convite de passarmos a frequentar esse espaço e ver quais histórias poderiam ser contadas. Outro convite estava ligado à investigação através da internet de outros espetáculos e/ou experimentos cênicos que ocupavam esse tipo de lugar, colaborando mesmo que virtualmente com a ampliação da perspectiva teatral e de possíveis teatros praticados. Ambos foram ações realizadas em forma de convite, pois resultaria em uma extensão da carga horária de aula em horários de fins de semana ou no caso da pesquisa virtual, um meio de entrar em contato com essas outras possibilidades de encenação. Por entender a situação de tempo e espaço, estávamos com um grupo oriundo de alternados semestres e moradores de cidades vizinhas de Dourados que retornavam pós-aula para seus municípios, resolvi não manter essa atividade como trabalho, mas como possíveis materiais de acesso aos interessados.

Um estudo para esse espaço parte do autor francês Marc Augé e o seu livro *Não Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade* (1994). O termo levantado por Augé como não lugar está associado a duas realidades: a primeira por espaços criados para um determinado fim, em segundo a relação que o indivíduo tem com esse local.

Vê-se bem que por, “não-lugar” designamos duas realidades complementares, porém, distintas; espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços. Se as duas relações se correspondem de maneira bastante ampla e, em todo caso, oficialmente (os indivíduos viajam, compram, repousam), não se confundem, no entanto, pois os não-lugares medeiam todo um conjunto de relações consigo e com os outros que só dizem respeito indiretamente a seus fins: assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não-lugares criam tensão solitária (AUGÉ, 1994, p.87).

Ciente dos dois pontos que integram a composição do não-lugar, é necessário entender a origem dessa diferenciação do lugar e do não lugar.

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem, como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. A hipótese que defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos (AUGÉ, 1994, p.73).

Com esse entendimento, as relações entre o conceito de não-lugar e o bar passam a ser identificadas com o grupo de discentes. O público do bar nem sempre é o mesmo em cada noite, exemplos: um grupo de homens; um homem sozinho; um grupo de mulheres; uma

mulher sozinha; homens e mulheres juntos; um casal que não conversa entre si na mesa; um casal que se beija. Essas características foram levantadas junto aos alunos sobre os possíveis frequentadores do local. A representação da figura do homem e da mulher que chega sozinho(a) nesse ambiente e assim permanece durante todo o funcionamento do bar, chamou atenção.

Ao reconhecer essa pessoa, o exemplo traça uma possível hipótese de um frequentador desse bar, restringindo-se ao nome na comanda ou apresentação do registro geral, conhecido como RG, na portaria. Após, assumem características físicas: homem, mulher, alto, baixo, bonito, feio. Assina-se um contrato de passagem, que permeia da identificação com alguém que você já conheça naquele lugar, ao sujeito desconhecido dos frequentadores do bar (AUGÉ, 1994). Sua identidade pode ultrapassar as características e estar ligada ao desejo de ser outro ou vontade de assumir um papel naquele espaço, não deixando de lado o anonimato, por estar omitindo informações reais e construindo uma identidade móvel ficcional. A mobilidade está ligada às inúmeras criações que posso presentificar em uma noite: para o garçom, estou na cidade a trabalho; para aquela senhora de meia idade que puxou assunto, sou um jovem que acabou de completar dezoito anos; para o rapaz de barba que pagou uma dose de tequila, faço agronomia e sou discreto. Posso da mesma forma criar e manter apenas uma persona imaginária durante toda a noite. No momento em que pago a conta e saio em direção ao meu carro, deixando naquele percurso de saída as ficcionalidades acessadas e retorno ao estado real identitário.

Duas perguntas foram lançadas em meio à conversa dessas relações: Qual o impulso que leva essa pessoa sair de onde está para se sentar sozinha em um não-lugar como este? Quais são os diversos fins que mobilizam essas pessoas a estarem nesse bar? Chuva de respostas entre os alunos e o professor-encenador que se mescla entre o que eu vejo no bar, o que me leva ao bar, e as interpretações que tenho sobre: o querer estar com alguém; a vontade de ingerir uma bebida alcoólica; mostrar seu estado social ou *status*; conversar com amigos; observar os “corpos”. O entendimento desse indivíduo inserido nesse espaço está em ligação com o trânsito de observar e ser observado. Os modos de vestir e portar-se influenciam na forma que estou sendo visualizado pelo outro, como também, do modo que desejo ser visto ou não por esses outros.

As articulações realizadas com o conceito de Augé na realidade do bar aponta para algo imprevisível, tanto do ponto de vista do ator nessa área, como para o frequentador desse estabelecimento. As relações entre eles podem ser aceitas ou não, posso passar o tempo que quiser sentado apenas comigo mesmo e meu aparelho celular, conectado em outros espaços

projetados através de uma rede social, estando de corpo presente ali. O fato de não ter identidade fixa e mobilidade, de ser quem eu quero ser, por se tratar de um lugar periférico, fora do eixo social “comum”, sou quem eu realmente gostaria de ser visto. A estranheza que me refiro não passou somente de tentar encenar em um local não-convencionado, mas resquícios de um lugar que poderia trazer à tona desejos de como queria ser visto e que, às vezes, na sociedade atual omito, matando esses desejos. O estado alterado ocasionado pela ingestão de bebida alcoólica torna-se uma ferramenta que permite em alguns momentos esse revelar dos desejos ou uma chave de permissão para assumir diversos papéis, olho no olho com um outro.

O contexto que relato e os cruzamentos realizados são conectados especificamente ao bar Ofusque e à realidade encontrada no interior do estado de Mato Grosso do Sul. Cada realidade nesse espaço assume características próprias, um bar “alternativo” em uma capital no sudeste pode ser *underground* ou *pop* visto pela ótica dos habitantes daquela cidade, ao contrário, do lugar que praticamos para a encenação. O seu público-alvo inicialmente era a comunidade LGBT que no decorrer do funcionamento torna-se refúgio para outras comunidades que não eram representadas por estabelecimentos no município de Dourados.

Apresentado as hipóteses da realidade desse bar, o condutor da disciplina exhibe ao grupo projetos cênicos e filmográficos que se apropriam de lugares não específicos para o fazer teatral: Teatro de Narradores, sobre a encenação do “Cidade Fim Cidade Coro Cidade Reverso”⁸⁴; Teatro da Vertigem, “Bom Retiro 958 metros”⁸⁵; o filme “Tatuagem”⁸⁶. No Teatro de Narradores, apresenta-se o uso da narrativa/depoimento, que caminha com o trânsito da cidade, iniciando seu processos dentro do espaço operado pelo grupo e alargando essa prática para a rua em frente ao seu espaço, a utilização de microfones e de banda que toca ao vivo, o sofá trazido para o meio da rua, os carros que passam durante a execução da obra. O Teatro da Vertigem explora o bairro Bom Retiro, de São Paulo, e suas histórias, as imagens impactantes presentes no espetáculo como: as pessoas/manequins deitadas dentro de uma caçamba ou as projeções nas paredes das construções do bairro. Em ambos os casos as companhias trabalham com a referência do lugar que habitam, os bairros em que estão localizados suas sedes, os Narradores em Bela Vista e o Vertigem no Bom Retiro, relacionando sensibilidades com o local, trajetos que são frequentados pela equipe. Em

⁸⁴ “Cidade Fim Cidade Coro Cidade Reverso” – Teatro de Narradores. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QC1FBtpY0mU>>. Acesso em: 19 de julho de 2015, às 12h.

⁸⁵ “Bom Retiro 958 metros” – Teatro da Vertigem. Disponível em: <<http://www.teatrodavertigem.com.br/site/index2.php>>. Acesso em: 19 de Julho de 2015, às 12h09.

⁸⁶ “Tatuagem” filme completo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x2t2GskhMVU>>. Acesso em: 19 de julho de 2015, às 12h18.

“Cidade Fim” expande-se o conceito do bairro para a cidade que está pulsando junto a peça; em “Bom Retiro” o próprio título leva o nome do bairro; dois pontos de vistas que contam suas trajetórias, com o pressuposto do lugar para a encenação. No filme “Tatuagem”, a ficção está ocorrendo dentro de um bar *fake*, como uma ficção “espetáculo” dentro de uma ficção bar, e, nesse contexto, a circulação das figuras artistas pelo bar e o público se entrelaçam em um fluxo cinematográfico, que traz o conviver dos artistas com eles próprios, deles com os clientes, a trupe com os moradores, o bar com a cidade.

Os três materiais foram utilizados como modelos de ação, estabelecendo uma ligação da criação com o espaço ocupado, de maneira a demonstrar com essas videografias, fotografias, trechos de release, e ensaios sobre os dois espetáculos, um campo para experimentações criados a partir do lugar, e estender esses exemplos para nossa realidade com a ideia do não-lugar. E uma prática surge a partir da provocação com esses materiais vistos e discutidos.

No espaço da sala de aula/sala de ensaio

Contaminados pelas imagens, vídeos, ideias, questões somos provocados a mover esse espaço, exercitar o nosso corpo nesse lugar, [des]construir possíveis relações entre nós.

LUIZ EDUARDO: Exercitar e buscar conexões com esse espaço era necessário, mas estávamos na sala de aula de paredes brancas, com barras fixadas nas paredes, espelhos em um dos lados, um chão de madeira, janelas transparentes... Nossa visita ao bar nesse momento seria imaturo, os desejos de agir ainda estavam tímidos, a troca entre os discentes estava insegura e pra mim também. O que tínhamos era a sala de aula. Como transformar esse espaço para acessar o que estávamos discutindo? A resposta estava em minha frente, tinha acabado de comprar um pacote de velas aromáticas em uma loja... a meia luz gerada por elas, as imagens que poderiam emergir no corpo afetado por esse dispositivo... Cheguei bem mais cedo, pois o bar é preparado antes que os clientes cheguem, assim como a sala de aula, teria que estar pronta para o momento de abrir as portas para o público de alunos.

A atividade era iniciada com velas acessas numa mesa disposta no canto do espaço, as luzes frias da sala estavam apagadas e cortinas fechadas. Diversas reações eles apresentavam quando entraram no espaço, sendo o riso o mais recorrente. Quando todos estavam presentes,

pedi para que cada um apagasse as velas da mesa e abrissem as cortinas. Expliquei que naquele dia iríamos praticar aquele espaço, e que todos estivessem à vontade para investigar suas questões a partir do dispositivo vela e que as instruções surgiriam no decorrer da vivência⁸⁷.



Detrito 6 – Atividade com as velas

Começamos andando pela área da sala espalhando as velas (apagadas) pelo chão, os integrantes do processo caminhavam pelo espaço e quando sentiam-se atraídos por um local específico, colocavam uma vela no chão, seguindo dessa forma até que todas as velas disponibilizadas para o trabalho estivessem sobre o piso de madeira. Decorrente à ação descrita, os jovens deveriam andar pelo espaço identificando as relações que seus corpos estabeleciam com a disposição das velas: qual a distância do meu corpo para a vela; qual a distância do meu corpo para o chão e as paredes da sala; quais as diferenças de estar próximo e longe da vela. As instruções eram submetidas ao grupo pelo professor-encenador, que após instaurar as proximidades e distâncias do corpo no espaço, as velocidades para caminhada

⁸⁷ Essa vivência seria ininterrupta e como no espaço do bar todos poderiam estar à vontade de sair e entrar quando sentirem. A finalização também ocorreria no tempo que cada um dispunha para aquele momento, sabendo que alguns alunos sairiam às 22 horas, por conta dos ônibus que os levariam para suas cidades, e os outros que poderiam seguir no fluxo até as 23 horas, por conta do fechamento das salas pelos técnicos.

eram alteradas, solicitando que cada um inicie um teste, variando as velocidades, propondo outros contatos do corpo com chão mantendo o fluxo previamente estabelecido por cada um.

Detectado essa etapa, as velas foram acessas, as instruções mantiveram-se, em virtude da penumbra e do cheiro que ao poucos emergiam do pavio as intensidades das corporeidades em circulação potencializaram. As relações entre participantes passaram a ser liberadas e o corpo ganhava a instrução de proximidade ou repulsa no encontro com o corpo do outro. No momento do contato, o toque surge acompanhado de uma respiração ofegante ou um suspiro devido o tempo em exercício. Desse estímulo reconhecido no processo, intervenho com um comando: “digam ao outro o que vem na boca”. Durante a execução um outro comando: “ao se conectar com alguém conte a el@ o seu desejo mais nojento”. Ao ouvir, os corpos reagiam com gestos, frases, palavras, risos, que eram somados ao percurso inicial de caminhar por esse espaço, ganhando pausas, saltos, e rolamentos.

JOÃO COVEIRO: Uma voz ampliada intervém na atividade, usando o microfone e uma caixa de som ela diz: “Você pode contar um fetiche sexual. Uma parte do corpo dos colegas que você sente tesão. Uma parte que gostaria de arrancar de você. Lembrando que você dirá ao pé do ouvido”. Este trecho encontrei vasculhando um morro de terra com um microfone todo quebrado enterrado.

O microfone foi usado como um recurso compartilhador desses segredos contados no ouvido do parceiro para o campo de exercício, criando uma nova possibilidade de afetar os atores em seu trabalho. Ecoava na sala um dizer que criava outra relação com o que ouvia, algo me dizia no ouvido e reagia, nesse momento além do ouvido recebia uma nova “coisa” da sala, duas reações distintas ou conjuntas. O pedestal ficou disposto dentro da área com as velas assumindo um papel de receptor e deflagrador de segredos.

As reações misturavam-se às ações narradas, tornando natural essas transições e não separadas em etapas, ouvir e reagir; concebendo uma dinâmica própria daquele grupo, uma conexão entre os corpos como um todo que respeitava as características individuais. Os textos pronunciados no microfone e ouvidos eram completados com sonoridades, do corpo em contato com o chão, sussurros, respirações em variação de velocidades, palavras soltas. Esses preenchimentos nascidos daquele instante necessitavam ser registrados para além da vivência, eles deveriam estar em um contexto fora do corpo desses agentes. Instaurando o momento de PAUSA, acendi as luzes da sala e convidei a todos a traçar em uma folha de papel sem pauta

as impressões, sentimentos, estados, elucubrações, textos, desenhos desse percurso construído até aquele instante de prática.

O recurso de reconhecer as ignições acessadas no momento da ação e a descrição livre em um objeto bidimensional, traz uma proposição de criar “coisas” palpáveis na experiência da encenação e uma forma de refletir sobre o material acessado pelo corpo do ator para aquele instante do exercício. Justamente por acreditar na potência da escritura elaborada em *in locus* distanciada da ação, mas viva e registrada pelas energias que estão em circulação por seus corpos e na sala de aula/sala de ensaio. Transposição do psicofísico para a folha de papel. Após a escritura ouve o retorno à prática.

Individualmente cada um dos alunos começou a criar uma composição a partir dos materiais levantados e suas anotações. Esse fragmento estruturado por eles, deveria responder a duas questões: De onde quero ser visto? Como diálogo com os recursos oferecidos pelo espaço? A primeira questão estava ligada ao ponto de visão que o condutor de uma cena propõem ao seu espectador, a condução desse olhar para criação de uma linguagem entre ator e público, como nos lembrou André Carreira no primeiro capítulo. Ampliando o entendimento do ponto de vista não apenas como posição do público no espaço, mas os desejos e perspectivas reveladas ou não sobre um tema e/ou personagem. Na segunda, seria uma relação com os objetos e recursos disponíveis: a vela, o microfone, o pedestal, fora a estrutura física que a sala oferecia (parede de espelhos, janelas grandes, barras nas paredes, porta de madeira). No trabalho com esses materiais, a ferramenta fundamental seria a escolha, se eles poderiam agregar potências à criação.

LUIZ EDUARDO: Um dos alunos utilizou vela em contato direto com o corpo, derramando a cera sobre suas estrias. Outro tencionou sua musculatura o quanto podia, e ao relaxar caminhou pelo espaço, aproximava-se o máximo que era permitido do rosto do espectador para ficar olho no olho sem trocar nenhuma palavra.

Após as apresentações de todos, convidei cada um para realizar outro registro com as impressões dessa composição em contato com os espectador e suas observações sobre a diferença encontrada da criação (pensar) ao compartilhamento (apresentar). Uma regra é lançada durante a escrita, esses papéis seriam de acesso apenas do aluno, tal como um caderno secreto de atuação. A forma encontrada de conexão com esses escritos em segredo foi a comunicação por cartas dos discentes para o professor e vice-versa, da mesma forma, ninguém além dos dois teria contato com esse diálogo. Ao final de cada encontro-aula era

deixado um tempo para que cada um entregasse a carta e no início do próximo encontro as respostas ficavam sobre uma mesa ou no canto da sala. O conteúdo transitou entre as fruições, angústias e questionamentos do processo criativo e pedagógico. Às vezes, o que era escrito tinha haver com um estado naquele momento do encontro com a experiência e seus atravessamentos psicofísico.

JOÃO COVEIRO: Encontrei esses pedaços de escrita sem identificação que parecem ser desses registros. Os formatos das letras são diferentes, o que me leva a crer que são de pessoas distintas, mas falando sobre a aula com as velas.

*Queria que meu corpo fosse todo pintado,
Ou que alguém pintasse meu corpo em cena, quero usar*

⁸⁸ Queria que meu corpo fosse todo pintado, ou que alguém pinte meu corpo em cena.

Com uma atmosfera me trazendo
muitas lembranças rodeadas de velas, cheiros e
sensações,

A vontade, a rotina e a loucura
A certeza e a incerteza de que
cada vez viver não aparece com sentido
mas tudo se ligando.

89

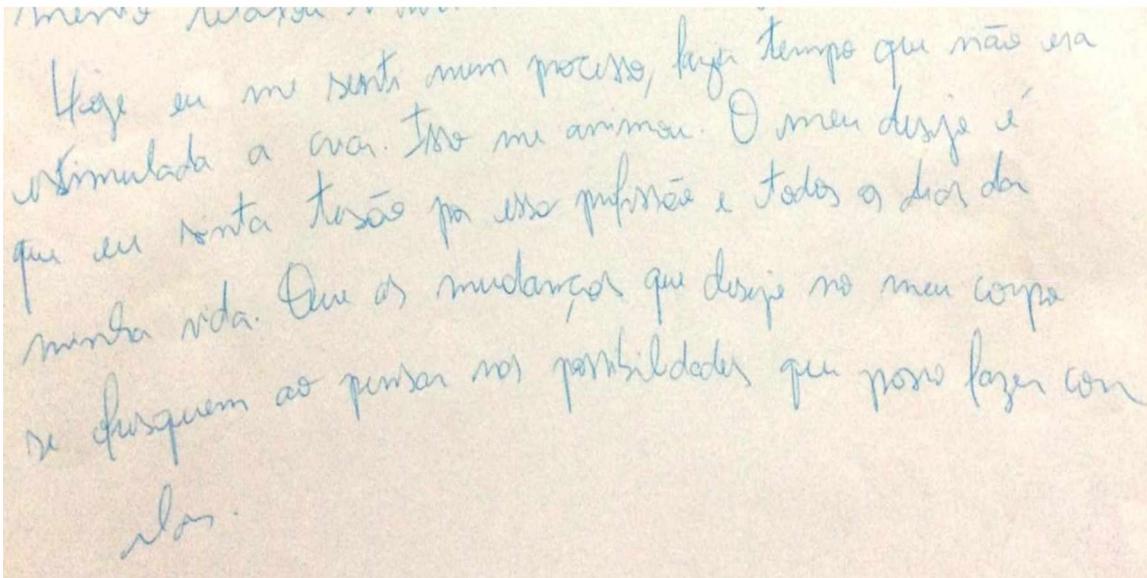
As propriedades são como estas. tu fogem
delirar, queru e veiar. Nada é tão fixo
que não possa se mover, e queru tu dizer
que o movimento é constante. mas Aula senti
luzo, força, calor, fogo, polidais e cruacão
a realidade é moldável.

90

Detritos 7 a 9 – Trechos da cartas enviadas ao professor

⁸⁹ Com uma atmosfera me trazendo muitas lembranças rodeadas de velas, cheiros e sensações. A vontade, a rotina e a loucura a certeza e a incerteza de que cada respirar não aparece sem sentido mas tudo se ligando.

⁹⁰ Hoje eu me senti num processo, fazia tempo que não estimulada a criar isso me animou. O meu desejo é que eu sinta tesão na minha profissão e todos os dias da minha vida. Que as mudanças que eu desejo no meu corpo se ofusquem ao pensar nas possibilidades que posso fazer com elas.



91

Detrito 10 – Trecho de cartas enviadas ao professor

O primeiro fragmento revela uma proposta/desejo que perpassou o imaginário do atador, um ato de revelar o corpo para si e para alguém, pintando-se ou deixando-se pintar. Projetando que seu corpo masculino ou feminino, por não identificar seu gênero, se encontra acessível, ao toque do outro para composição cênica. Nos próximos dois encontram-se as conexões feitas com um estado de delírio e devaneio, um autor traz as lembranças reais ligadas à atmosfera criada com as velas, o seguinte retrata uma solidão, associada ao momento que ele esteve presente em criação e afirmando uma realidade moldável, que transitou entre as sensações. A última volta-se para o ofício do ator criando, das necessidades da pulsão presente na construção cênica. No ensaio “Memória”, a autora norte-americana descreve sobre a importância da lembrança no processo artístico:

O ato de expressar o que é lembrado constitui, de fato, segundo o filósofo Richard Rotary, um ato de *redescricao*. Ao redescrever alguma coisa, novas verdades são criadas. Rorty sugere que não existe realidade objetiva, não existe ideal platônico. Nós criamos verdades descrevendo, ou redescrivendo, nossas convicções e observações. Nossa tarefa, e a tarefa de cada artista e cientista, é redescrever as hipóteses que herdamos e inventar ficções para criar novos paradigmas para o futuro. (BOGART, 2011, p. 36)

⁹¹ Hoje me sinto num processo, fazia tempo que não era estimulada a criar. Isso me animou. O meu desejo é que eu sinta tesão por essa profissão e todos os dias da minha vida. Que as mudanças que desejo no meu corpo se desloquem ao pensar nas possibilidades que posso fazer com ele.

Seguindo essa hipótese, os atores-alunos no registro das improvisações em relação ao espaço criado na sala e na escritura das cartas estavam, através delas, [re]descrevendo formas de comunicação, história que surgiu do corpo em ação. Os questionamentos imersos dessa fisicalização são compartilhados com o papel, esse registro da ação, seja ele por desenho, palavras, símbolos, cria uma nova forma de contar o acontecimento. Outra funcionalidade havia nessa carta, sendo ela, uma “avaliação-registro” das aulas e uma análise que o aluno realizava de sua prática, da condução do professor-encenador e das ideias para a montagem cênica, fazendo surgir da prática uma escrita, que em doses homeopáticas gerou um estudo sobre seu trabalho de artista cênico ou, segundo Bogart, uma nova história para ser contada.

As velas foram utilizadas como um disparador de lembranças e/ou momentos, por exemplo: cultos religiosos, velório, cheiro do dia dos finados, jantares românticos. “Os seres humanos podem criar histórias a partir de estímulos que acionam lembranças de incidentes ou pessoas” (BOGART, 2011). Essa foi a intenção, propiciar um campo sensível para relacionar-se com as memórias que cada um dentro do espaço traria para seu trabalho pessoal. Ao escavar esses momentos vividos anteriormente na vida de cada um em articulação com o espaço, as intimidades aparecem em trânsito deixando-se contaminar com todos. Esse movimento criou uma característica no grupo, uma vez que as realidades reais e as realidades inventadas, naquele instante, não nos interessava a veracidade mas a intensidade corporal que ela gerava.

Atravessado por essa prática as luzes são acessas, as cartas entregues e as interrogações ficam no espaço da sala de aula/sala de ensaio, outras levo comigo. O desdobramento foi uma inversão da abordagem, o espaço para modificar seria o corpo desse ator, e os objetos seriam para lembrar o campo da construção (fitas zebreadas, telas de proteção, luvas, lona e arame farpado) intervindo sobre ele. Nesse caso, a sala de aula seria uma área onde eu (condutor) posicionava a minha instalação. Para essa ação, o grupo dividiu-se em duplas, um seria o condutor e o outro seria o corpo disponível para ser instalado. Na composição, disponibilizei acesso aos textos do Dramaturgias Urgentes⁹² que estavam livres na internet para servirem como ponto de partida ou leitura livre; a regra seria escolher um dos

⁹² O projeto propôs a dramaturgos brasileiros criarem peças curtas elegendo um dos quatro temas pré-selecionados no site. Dramaturgias Urgentes trata-se de um concurso de dramaturgia, leituras dramáticas e encontros com pensadores e criadores teatrais. Na época da pesquisa os textos escolhidos estavam disponíveis para acesso e impressão, hoje não mais, tendo como acesso ao escopo do projeto a *fanpage* do Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/DramaturgiasUrgentes/info/?entry_point=page_nav_about_item&tab=page_info>. Acesso em: 04 de julho de 2016, às 23h.

quatro temas e escolher sua inspiração apenas pelo título; imprimir o texto na secretaria e trabalhar com seu colega.

JOÃO COVEIRO: Colo essas fotos como um quebra-cabeça, sem uma organização. O que me chamou atenção foi o sino presente em duas delas, que me fez lembrar o sinal de recolher que existe na cidade de Dourados. Em alguns bairros e no próprio centro, bares e botecos se passam abertos após a meia-noite a polícia baixa e manda fechar.



Detrito 11 – Fotos das instalações praticadas

O sino foi utilizado como referência por ser retrato de um controle do tempo. O despertador toca e tenho que acordar; o sino da escola toca e tenho que sair para o recreio; quando a sirene toca tenho que dar espaço para a viatura da polícia. O objeto quebra a lógica dos materiais de construção e faz referência ao tempo de todo ser humano, inclusive o toque do silêncio, que inibe qualquer bar durante a semana de manter seu funcionamento para além da meia-noite. O texto escolhido por cada dupla não era para ser conhecido, o que nos interessava eram as instalações intervindo no corpo desses alunos-atores. As identidades estavam presentes, pois estávamos vendo seres humanos, mas a intervenção dos materiais neles modificava a figura humana e ampliava as leituras sobre eles. Somente quem conduziu a

dupla poderia apreciar as outras instalações, os instalados apenas sentiam a presença e mantinham-se estáticos na imagem composta.

O artista se relaciona com os materiais à mão a fim de despertá-los, de desdomesticá-los. Para liberar o potencial de uma palavra ou ação é necessário que o ator represente de tal forma que não descreva o seu significado, mas sim o transforme ligeiramente, de modo que a multiplicidade de seus sentidos potenciais fique evidente e desperte. (BOGART, 2011, p.60)

Uma pausa para desconstruir e imediatamente pegar suas folhas para o registro das sensações, das palavras, de frases, músicas, desenhos, tudo o que vinha a sua cabeça sobre a experiência realizada. O caderno de segredos seria compartilhado pela primeira vez com um colega de turma, pois as duplas exercitavam dois pontos de ver: um que conduziu manipulou o corpo do outro e os materiais dispostos na sala criando “coisas”; outro que emprestou seu corpo para ser instalado. Quem intervinha junto dos objetos não via o seu e nem os colegas, mas sentia. Era necessário um encontro com esses dois pontos de vista para dialogar sobre esses olhares (fora e dentro), contribuindo para suas escrituras.

LUIZ EDUARDO: As imagens e a intervenção no espaço da sala demonstraram o interesse da turma em entregar-se ao exercício proposto e o desejo de brincar no espaço. Os materiais usados foram reflexos do que estava ocorrendo, uma construção. Os significados textuais já estavam ocorrendo sem a necessidade de diálogos definidos, as colagens imagéticas construíam linguagem.

As impressões sobre as imagens foram variadas, o destaque desse encontro estava na disponibilidade de todos em intervir tanto no espaço de encenar quanto em seus próprios corpos. As instalações desdobraram na posição que eu, ator-aluno, desejava ser visto, ao mesmo tempo em que as circunstâncias caminhavam para uma forma de trabalho desconhecida. O espaço estava sendo explorado por cada um deles, nem sempre o que se personificava diante de nossos olhos seria usado para essa montagem, era necessário que eu os deixasse livres para investigar. Minha observação estava no manuseio desse ator-condutor com seu colega, tendo em vista que um deles exercendo essa função, articulando o recorte de texto com a construção dessa imagem compondo a sala. O ponto de atenção estava no “modo de” relação com o criação, na organização dos elementos envolvidos nesse proposta de atividade. O resultado em si foi interessante, mas a troca entre eles no durante, as opiniões, as sugestões, o refazer fazendo estava me apontando possibilidades de entrar em jogo com esses agentes.

O entrosamento deles no final desse encontro e o grupos de diálogos formados nas cartas que eram submetidas a mim e respondidas em seguida criam uma rede de discussão sobre o que iríamos falar nesse montagem, qual a temática que seria problematizada nesse espaço praticado até então. Sugerindo o des-encontro, o momento da negatividade, desse alguém que nunca chega e se chegou não conseguimos enxergar. Começamos, então, a falar sobre o famoso “bolo”, cada um contando suas experiências com esse fato corriqueiro, e informalmente abrimos um campo de conversa em um grupo de *Facebook* criado para a disciplina. Intencionalmente criado para divulgação de materiais videográficos, músicas, imagens, textos, acabou que ele se tornou nosso canal de extensão das aulas. Nele, cada um postou partes do “bolo” que levou ou deu.

O diretor ouve os atores. Os atores ouvem uns aos outros. Você ouve o texto coletivamente. Ouve pistas. Mantém as coisas em movimento. Experimenta. Não encobre momentos como se eles estivessem subentendidos. Nada está subentendido. Você presta atenção na situação à medida que ela evolui. (BOGART, 2011, p. 126)

JOÃO COVEIRO: Essa é a imagem do grupo do facebook que encontrei navegando pela rede. Por sinal, você, tem zap zap?



Detrito 12 – Print do grupo criado para a disciplina

As memórias novamente integram o processo de criação, revelando a importância das informações reais que agregam significado. Ao atravessar pela linha da realidade para gerar ficcionalidades, o indivíduo está se auto investigando. Esse *print* colocado acima expressa um

outro local possível dentro da montagem, o virtual, que aqui não usado em conceito, mas como ferramenta que gera o encontro, as rede sociais. Iniciado por uma conversa informal entre nós via grupo que no desenrolar do bate papo surge outra atividade: explorar os encontros em salas de bate-papo da WEB.

JOÃO COVEIRO: Hoje dificilmente encontro amigos que não tenham o zap zap, trocamos mensagens o tempo todo. Os vídeos são os melhores, cada piada boa... recebo até recado do meu supervisor solicitando algum serviço extra. Uma moça que trabalha numa empresa que faz limpeza de túmulos também me deixa recados para dar umas voltinhas com ela na minha moto... O uso do computador às vezes me cansa por não conseguir andar com ele, diferentemente do celular. Para marcar de ver alguém ou combinar uma saída pós expediente, uso o meu aparelho que cabe no meu bolso. Às vezes a 3G não funciona, mas vou levando. Essa historinha faz menção ao local escolhido para ser investigado, a sala de bate-papo. Um site destinado ao encontro virtual, que projeta um encontro real. Os apelidos escolhidos e as histórias contadas na caixa de diálogo são muitas vezes inventadas, criados especificamente para aquele espaço que pode desenvolver em uma conversa via cam ou num encontro real. A procura por esse tipo de site pode ser por vários motivos. Eu já entrei e me exibi na cam...

LUIZ EDUARDO: Essa atividade foi desenvolvida fora da sala de ensaio, mas tornou-se uma extensão dela. Todos foram convidados a ter essa experiência de entrar e participar de uma sala de bate-papo. Os assuntos e o campo de interesse era de escolha de cada um. O intuito de adentrar nesse campo era de escavar possíveis materiais de interesse para o aluno trabalhar, sendo eles: dados compartilhados sobre características físicas, perguntas mais feitas em um diálogo, os apelidos escolhidos. O próprio desejo de estar se relacionando em uma sala como essa foi problematizado.

As três atividades expostas até aqui retratam os registros de práticas realizadas para chegar ao espaço do bar, que seria o local da encenação. No decorrer, as circunstâncias que apareciam eram agregadas ao projeto em construção, os procedimentos tinham o cuidado de estar em aberto para que no contato com o ator-aluno fossem preenchidos. Os indivíduos envolvidos e suas diferentes formas de ver/sentir essa investigação contribuíram para que houvesse realmente um campo horizontal de pensar o teatro.

Hora de brindar ou agindo no espaço não-convencional

Na soma da investigação e a primeira inserção do encontro no espaço do bar Ofusque, as figuras – vou assim nomeá-las por ainda estar tratando naquele momento com imagens em ação e não com personagens – começaram a aparecer uma a uma. Quando entramos, um deles se dispôs atrás do balcão como um garçom oferecendo bebidas para nós; um sentou-se em uma cadeira, perguntou a senha da *WI-FI* do lugar e ficou no celular trocando mensagens. Isso ocorreu antes mesmo da experimentação do espaço ser conduzida, involuntariamente os lugares atraíam esses agentes a se relacionar com eles, compondo, portanto, a primeira instrução: permanecer em movimento, seja ele qual for, naquele espaço que estavam. Trabalhar as articulações do corpo e experimentar as linhas geométricas do local escolhido.

Essa brincadeira perdurou alguns minutos e logo nos familiarizamos com Ofusque. Um tipo de mezanino existia nele apresentado na primeira fotografia do subtítulo do bar invisível. Subimos para observar o espaço de cima para baixo, projetar as linhas que seriam desenhadas pelos atores-alunos mesmo que naquele instante imageticamente. Reconhecido a arquitetura, começamos a experimentar os materiais, um por um ocupava uma mesa e começava a conversar com alguém invisível, contando o motivo de estar naquele bar. Contar histórias sobre encontros amorosos, era esse o tema central dessa conversa na mesa. A voz foi um outro dado específico, pois estávamos em um ambiente cheio de ruídos, as vozes se atravessam simultaneamente, o volume da fala assumiria esse movimento de estar para mesa e para todo o ambiente em uma mesma frase. Um detalhe importante foi que o contato com o espectador seria íntimo, os momentos de eco seriam precisos e funcionariam como um golpe que modifica o jogo de todos os componentes da encenação. Conscientes dessa perspectiva para a voz, retornamos a contar histórias nas mesas, somado dos possíveis instantes desse trânsito sonoro.

JOÃO COVEIRO: Um material que encontrei e que pode ajudar a entender essa etapa de ensaios no espaço são as características fixadas no texto final da montagem. Na folha de papel existe a síntese de todas as circunstâncias dessa vivência nas mesas que ficaram para cada um dos atores. Esse exercício de diálogo com seres imagináveis na mesa duraram vários encontros, segundo o autor.

PERSONAGENS:

Personagem 1 – Um grande curioso, da vida, do sexo, da noite, um rapaz que teve tudo e aproveitou tudo o que teve direito, apaixonado por aromas e perfumes.

Personagem 2 – Repórter solteiro e pensador das relações pessoais entre casais. Acaba de terminar um romance e ainda leva um bolo na noite anterior.

Personagem 3 - Uma escritora de contos sobre encontro em lugares inusitados e uma admiradora de relação entre pessoas.

Personagem 4 – Um senhor que está esperando um alguém que nunca chega. Um nômade em busca de se apaixonar.

Personagem 5 – Uma mulher fissurada em romances platônicos e animais.

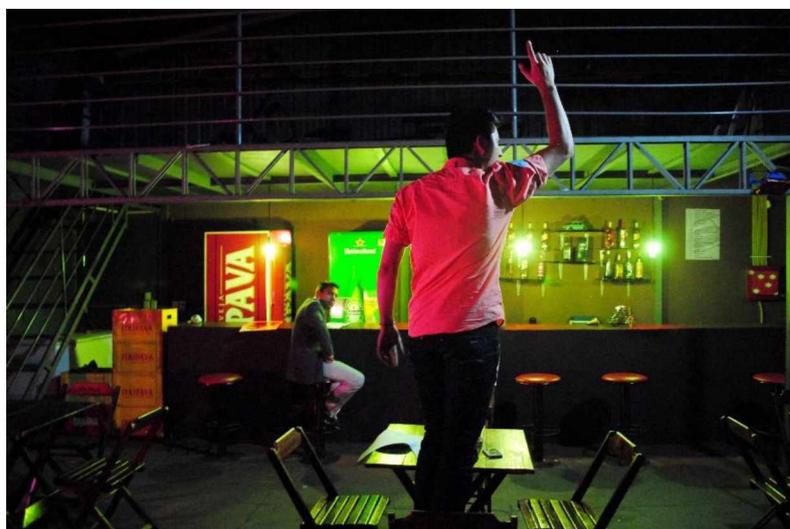
Personagem 6 – Garçon faz tudo do bar, sempre sonhou em ser um grande artista.

Detrito 13 – Fragmento retirado do texto criado para essa montagem cênica

Na construção desses personagens, o espaço ocupado do bar ganha formas de contar esses des-encontros dos alunos-atores. As linhas de composição espacial da encenação são desenhadas sempre em mobilidade, assim como a ficção criada tem rabiscos de realidade dos criadores. Um personagem que não consta nesse fragmento trazido por Seu João e que esteve presente interferindo nesse contexto foi a sala de bate-papo que estava disponível aos espectadores e atores interferido no espaço e sendo outro espaço projetado em uma das paredes. A mobilidade e o desejo fizeram parte desse universo que estávamos estudando em prática. Então, a sala de bate-papo nunca estava só e nem se delimitou um instante de trabalho com ela, criando um roteiro no qual todos estavam livres para experimentar e utilizar dela quando sentisse necessidade. Nos ensaios ela sempre esteve presente sendo conectada por um de nós e explorada quando e quantas vezes necessário.

JOÃO COVEIRO: Esses são os últimos materiais que lanço para você, contribuindo, assim, com exemplos de como esse espaço foi operacionalizado pelos componentes da encenação. Um fator importante, que ouvi do autor e queria escrever, foi a escolha de estar todos em jogo/relação com os clientes do bar. O tal encenador-professor era um garçom que servia todos, estava transitando junto das ações e participando como um observador ativo do que acontecia. Dois monitores da disciplina e ex-colegas de curso desse professor também estiveram presentes na equipe trabalhando como apoio para a montagem. O costume do Ofusque de ter um DJ foi mantido, somando à equipe um ex-aluno do curso que se dispôs a acompanhar os últimos ensaios e criar a playlist. Acho que agora foi, tudo está disposto

nessas folhas, meu serviço finaliza aqui. Chegou a minha hora de ir ao bar tomar aquela branquinha. Um brinde para essa escavação!







93

Detritos 14 a 19 – Registros do último ensaio

⁹³ As fotos dos detritos 14 ao 19 são de Yuri Oliveira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS OU CERTIDÃO DE ÓBITO

JOÃO COVEIRO: Desse ponto em diante encerro meu trabalho. Os detritos estão sobre as páginas anteriores. Meu trabalho finaliza com alguns aprendizados sobre o teatro, principalmente relacionado ao organizador da cena, em minha simplista visão do material acessado. Organizar o que já está criado, esse foi um ponto importante para mim, esse olhar que é sensível e atento para aquilo que vem do ator. Agora, me despeço com um aprendizado ainda mais importante: o tempo é um senhor difícil de cuidar, nem sempre estamos dispostos para ele e inúmeras vezes somos atropelados sem dó. Fico por aqui, mas, como de costume, deixo um último detrito, escrito em uma lápide: “O decisivo é lidar com o tempo; tempo de vida; tempo de morrer, tempo de morte.” (MÜLLER, 2004, p.31).

Agradeço ao Seu João que me acompanhou em momentos decisivos dessa escrita, mas, como ele disse, os detritos estão expostos e prontos para uma última análise. O uso do diálogo entre essa dissertação e o coveiro foi um recurso escolhido para somar outro ponto de vista. Um trabalhador acostumado a examinar materiais já sem vida, que na sua posição de ver trazia para investigação/escavação materiais fragmentados que compunham as criações essenciais para esse estudo.

Desse lugar investigado fez-se necessário trocar “modos de fazer” com outros encenadores, trazidos em um formato de conversa de boteco, espaço visitado por seu João e livre de certas convenções. Haddad, Carreira e Irún, compartilharam seus procedimentos ao longo dos anos de experimentação e ação na condução de atores, tendo como ponto de convergência o desejo de ampliar as possibilidades de linguagem para a cena. Independente do lugar que ocupem para agir com suas encenações suas práticas são voltadas para uma experiência teatral. Paola Irún considera que o teatro deve ser uma arte mobilizadora para o quem faz e para quem o assiste, e essa afirmação configura um pensamento quase que uno entre esses artistas. Durante o período dessa pesquisa, o pensamento desses encenadores atravessaram a reflexão sobre os detritos trazidos para o estudo. As noções de dramaturgia, espaço e encenação, são vetores que intervêm sobre minha concepção de condução.

A noção do texto dramático esteve como um material determinante no primeiro capítulo, as dramaturgias são pensadas e abordadas de distintas maneiras, exemplificado por André Carreira em seu trabalho com estados que amplia o sentido para a palavra dita quando o corpo do ator está em ação, não interessa o sentido da palavra escrita, o que preenche de

significados são os estados anímicos acessados. O sentido [re]vira as abordagens escolhidas pelo autor na escritura da peça e ganha outras possibilidades no encontro do texto e corpo.

Uma dramaturgia em processo, mecanismo presente nos trabalhos de Paola Irún, os diálogos se constroem nos ensaios aglutinando informações recolhidas na investigação do tema; o contexto local tem inúmeras influências linguísticas e culturais; as relações de corpo compoem no espaço da encenação. Ao longo desse período a peça (texto) está sendo escrita por todos, cabe à encenadora organizar todos esse material imagético e relacional, o transformando processualmente em linguagem textual para o papel.

O encenador Amir Haddad propõe um texto construído com o espaço público, seus personagens são os agentes que estão em trânsito nas praças e ruas, sua dramaturgia constrói história junto com o cotidiano da cidade.

A partir dessa pesquisa, o meu entendimento sobre dramaturgia torna-se uma imagem, ou melhor, um quebra-cabeça de gestos, fotos, sons, combinações de palavras, gírias, relatos pessoais, ficção, anúncios. As peças dele são construídas em encontro, durante os ensaios. Nesse jogo, em grande parte elas não se encaixam corretamente, existem espaço entre, deixados propositalmente para que o preenchimento aconteça no que chamo aqui de encontro ou no ato do compartilhamento do trabalho cênico com o espectador.

Enquanto investigador desses detritos, outro interesse perpassa minha reflexão, colado à dramaturgia, que é a noção de espaço praticado por Haddad, Carreira e Irún. Os lugares investigados por esses encenadores são provocadores e compositores do teatro que eles pretendem realizar, que nos exemplos trazidos no decorrer dessa escrita demonstram suas escolhas e a importância desses locais para as suas criações. As histórias contidas nesses espaços são inseridas e relacionadas com suas montagens, sejam eles reais ou virtuais. No caso de “Arritmia” da Cia. En Borrador, a produção paraguaia recorre à temática do ciberespaço (virtual) e as relações que ocorrem entre pessoas nas redes sociais, transportando essa realidade projetada para sua encenação. Recorro ao artista Amir Haddad, e também um frequentador do Bar das Almas, para sintetizar o pensamento tecido até aqui:

AMIR HADDAD: Pensar o espaço, o local dos espetáculos, e associado a isto pensar a dramaturgia, o ator e as suas relações com o espectador é também pensar o mundo.⁹⁴

Esse trecho define os princípios geradores dos procedimentos de trabalho desses três interlocutores. As interferências desse pensamento reverberam na reflexão sobre os

⁹⁴ HADDAD. “Espaço”. 2005, p.62.

procedimentos utilizados nos processos criativos - “contos para flores roxas e murchas” e “des-encontro”, investigados no segundo e terceiro capítulos. Os questionamentos desses dois trabalhos estão em torno do espaço, seja ele de morte (cemitério) ou de margem (Ofusque bar), eles caracterizam-se como disparadores de reflexão para todos os integrantes da montagem. Partir desses locais não-convencionais para o fazer artístico exigiu de mim, enquanto condutor um escuta sensível e um olhar atento ao tempo, as sonoridades, a dinâmica do lugar, as cores, as linhas e principalmente as sensações que atravessam os agentes durante a ocupação. Identificar esses fatores foi primordial para analisar os procedimentos compartilhados na dissertação, conhecer o contexto de onde estava, para entender a lógica de como abordar as questões que o ambiente trazia.

Nas duas encenações, a forma como cada um vê o mundo interferia nas atividades realizadas, a questão “o que eu penso sobre?” não poderia ser abandonada. O inverso também fez-se importante, saber o que o mundo “pensa sobre mim”; os pontos de vista são vetores que organizaram a forma de trabalhar com os atores, desde o treinamento até às criações. A atuação está presente aqui, não só submetido ao trabalho do ator sobre si, mas no que esse trabalho interfere sobre o mundo, referindo-se as transformações que podem ocorrer no ato de encenar. Nos dois processos analisados existiam urgências que deveriam ser discutidas também com arte, seja ela no âmbito da inadimplência e omissões com os povos tradicionais indígenas ou a proliferação de uma cultura do capital agrário e bovina; uma emergência por encontros presenciais sem distinção de orientação sexual e/ou gênero, a necessidade de assumir papéis representativos para uma sociedade machista, conservadora e homofóbica que em ambientes periféricos e transitórios podem ser desconstruídos. As proposições incorporavam a inversão de pontos de vista sobre um mesmo personagem e/ou espaço; as emergências do contexto que estávamos inseridos exigiam uma dramaturgia criada por aquele e para aquele lugar.

A posição do encenador que me colocava diante desses locais, o “modo de” estimular, provocar, organizar, compor foi estabelecido de dentro, estar em cena tornou-se o meu lugar, o status de agir estava ligado a mim. O “olhar de fora”, como afirma Bogart (2011) e Fagundes (2008), não existiu, pois a condução era disparada em meio aos materiais que surgiam, impulsionado pelo desejo de fazer-se presente e por minha ansiedade em reagir. O acaso me levou a estar em cena, por passar segurança aos jovens atores da Trupe Arte e Vida em 2009, após, tornou-se uma metodologia de trabalho para condução de atores, detectada e refletida enquanto tal.

Dessa forma, opto por trazer minha posição de condução para problematizar o ponto de vista do meu corpo em relação direta com os atores; trata-se aqui de uma “escolha”. Elegi nesse estudo me questionar a partir do meu posicionamento junto dos atores: como criar procedimentos para condução? Percebi que a resposta estava inserida na própria pergunta, “estar em cena” com minhas mobilizações e reações durante os ensaios é o meu grande procedimento. O “modo de” trabalho investigado estava na posição desse indivíduos na encenação. Os vetores que atravessaram o fazer teatral somente surgem a partir da identificação desse lugar. Um desmonte da figura do encenador em ação, que propôs uma escavação dos detritos que estavam enterrados nos meus cadernos de condução, nos grupos do *Facebook* criados durante a montagem, nas imagens dos ensaios, em fragmentos videográficos e dos impulsos que me levaram a “estar em cena” com os atores. Então, senti a necessidade de refazer a pergunta: como criar procedimentos para condução estando o encenador na área de jogo?

Um aspecto que esteve presente durante toda essa pesquisa foi a poética do abandono. Ao vasculhar esses detritos, percebi o grande número de proposições que foram abandonadas. Esses materiais que não vieram a compor os espetáculos integram de forma fundamental o percurso, sua importância estava em seu caráter vivencial, que por uma determinada “escolha” não compôs a obra. Selecionar o que fica e o que sai configura outra ponta do trabalho do encenador. A invisibilidade de alguns processos experimentados durante a criação seria um desejo para futuras pesquisas, propostas que não são usadas, aquilo que está de fora, combinado com uma historiografia que também encontra-se invisível, o teatro que está sendo realizado hoje no Paraguai. Durante a escrita da dissertação, procurei autores que me auxiliariam na contextualização dessa forma de teatro escolhida pela Cia. En Borrador, poucos materiais foram encontrados; os últimos escritos são de Edda de los Ríos que datam até 1994, desde então suas experiências não tem sido registradas de forma escrita. A partir dessa perspectiva, nasce o desejo da continuidade dessa pesquisa, cartografar os princípios (ideia inicial da encenação) e a estruturação de procedimentos abandonados na encenação. Para esse processo, pretendo analisar três “modos de” condução, são eles: Arlequín Teatro, Jose Luis Ardisson; Hara Teatro, Wal Mayans; En Borrador, Paola Irún.

Na finalização dessa pesquisa, movido pelo desejo de reconhecer no presente esses espaços praticados fui à Assunção, capital do Paraguai, onde estive durante sete dias a convite de Irún, acompanhando a estreia de seu novo espetáculo junto do En Borrador, “De nuevo otra vez y una mas” (2016). Nesses dias, aproveitei para encontrar Mayans e Ardisson, o momento transformou-se de uma conversa informal em uma entrevista, após revelar o

interesse de investigar em uma futura pesquisa de doutorado os procedimentos que foram abandonados durante a criação de suas obras e a história de seus grupos. Fato esse que me mobilizou ainda mais em dar continuidade a essa pesquisa, voltando o olhar ao teatro contemporâneo paraguaio, especificamente os conduzidos por Ardissonne, Irún e Mayans.

O intuito com a exumação desses detritos foi realizar uma reflexão que possa provocar novos encenadores no caminhos de estruturação e instauração de seus procedimentos. Que experimentem possibilidades de fora e dentro da área de cena, optando por um jogo sem limites, mas com bordas que se alargam para construção de possíveis linguagens para a encenação. Antes que encerre, gasto minhas últimas linhas para deixar meu epitáfio:

“Aquele sonho existiu e os sonhos que surgiram um dia não deixam de existir. A realidade pode deixar de existir, pode ser apagada por uma nova realidade. Mas não se podem apagar os sonhos, eles existem num outro tempo. Num tempo que não pode ser dividido em passado, presente e futuro.”⁹⁵

⁹⁵ MÜLLER, p.32, 1990.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ABREU, Adelia Maria Nicolete. *Ateliês de dramaturgia: práticas de escrita a partir da integração artes visuais-texto-cena*. 2013. 288f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- ARAÚJO, Antônio; ALICE, Tania. A ação disruptiva no espaço urbano: um treinamento ativista. In: BEIGUI, Alex; MENDONÇA, Maria Beatriz; BRAGA, Bya (Org.). *Treinamento e modos de existência*. Natal: EDUFRN, 2013.
- AUGÉ, Marc. *Não Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE; Nicola. *A Arte Secreta do Ator: um dicionário de antropologia teatral*. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É realizações, 2012.
- BARBOZA, Juliana Jardim. *Vestígios do dizer de uma escuta* (repouso e deriva na palavra). 2009. 129 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOGART, Anne. *A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro*. Tradução de Anna Viana; Revisão da tradução Fernando Santos. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BONFITTO, Matteo. *Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.
- _____. *O ator-compositor: as ações físicas como eixo - de Stanislávski a Barba*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- CÂMARA, Ricardo Pieretti. *Os contadores de causos e a poética dos pantanais*. Campo Grande, MS: FCMS / Life Editora, 2012.
- CARREIRA, André. *Teatro de rua* (Brasil e Argentina nos anos 1960): uma paixão no asfalto. Tradução de André Carreira. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ltda, 2007.
- CARREIRA, André; FORTES, Ana Luiza. Interpretação a partir de “estados” como busca de uma cena grotesca: uma introdução. In: CARREIRA, André; FORTES, Ana Luiza (Org.). *Estados: relatos de uma experiência de pesquisa sobre atuação*. Florianópolis: Editora da UDESC, 2011. p. 09-14
- COPELIOVITCH, Andrea. *O ator guerreiro frente ao abismo*. Natal: EDUFRN – Editora da UFRN, 2009.

- FAGUNDES, Patrícia. A encenação e a Técnica. In: *Cena*. Porto Alegre. n. 4. p. 77-84, 2005.
- FÉRAL, Josette. *Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero*. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2010.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Estudos; 277/ dirigida por J. Guinsburg).
- FISCHER, Stela. *Processo Colaborativo e Experiências de Companhias Teatrais Brasileiras*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- HADDAD, Amir. Entrevista com Amir Haddad e Aderbal Freire-Filho. In: DELGADO, Maria M.; HERITAGE, Paul. *Diálogos no palco: 26 diretores falam sobre teatro*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editoras S.A., 1999. p. 125-151.
- HADDAD, Amir. Entrevista com Amir Haddad. In: PEREIRA, Victor Hugo Adler; LIGIÉRO, Zeca; TELLES, Narciso (Org.). *Teatro e dança como experiência comunitária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p. 187-214.
- HADDAD, Amir. Espaço. In: TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana (Org.). *Teatro de Rua: Olhares e Perspectivas*. 1ª edição. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005. p.60-63.
- HADDAD, Amir. O teatro e a cidade / o ator e o cidadão. In: TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana (Org.). *Teatro de Rua: Olhares e Perspectivas*. 1ª edição. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005. p.64-74.
- HADDAD, Amir. A experiência do Tá na Rua. In: *SEMINÁRIO TEATRO DE RUA EM MOVIMENTO*. 1. 2004, São Paulo. Teatro de rua em movimento seminários e debate. São Paulo: Teatro de Arruar, 2004. p. 42-85.
- HADERCHPEK, Robson Carlos. *A poética da direção teatral: o diretor-pedagogo e a arte de conduzir processos*. 2009. 178 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- LAZZARATTO, Marcelo Ramos. *O campo de visão: exercício e linguagem cênica*. 2003. 194 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- MARTINS, Marcos Bulhões. *Encenação em Jogo: experimento de aprendizagem e criação do teatro*. São Paulo: Hucitec, 2004. (Teatro; 48).
- MNOUCHKINE, Ariane. *A arte do presente - Entrevistas com Fabienne Pascaud*. Tradução de Gregório Duvivier. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.
- MÜLLER, Heiner. Necrofilia é amor ao futuro. In: *Vintém: Revista Companhia do Latão*. São Paulo. p. 25-35, 1º semestre 2004.
- ROCHA, Veronica Fabrini M. de Almeida. *O amor é um animal de duas costas (um estudo sobre a encenação de Otelo)*. 1996. 280 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral: 1880-1980*. Tradução e Apresentação Yan Michalski. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas contemporâneas*. Porto: Campo das Letras, 2002.

SIGRIST, Marlei. *Chão batido: a cultura popular em Mato Grosso do Sul: folclore, tradição*. 2ª ed. Campo Grande: M. Sigrist, 2008.

SILVA, Adriana Moreira. *Memórias em quedas: os viewpoints como experiência pedagógica na educação básica*. 2013. 88 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo. *A gênese da vertigem: O processo de criação de O paraíso perdido*. 2002. 203 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

TELLES, Narciso. *Pedagogia do teatro e o teatro de rua*. 2. ed. Porto Alegre: Mediação, 2012. (Educação e Arte;10).

VASQUES, Marco; CUNHA, Rubens da. As inquietações poéticas e estéticas de André Carreira. In: *Caixa de pont[o]*: jornal brasileiro de teatro. Florianópolis. n.1. p. 3-7, outono 2015.

WEKWERTH, Manfred. *Diálogo sobre a encenação: um manual de direção teatral*. Tradução de Reinaldo Mestrinel. 3ª ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

SITES

BLOG Teatro de Rua no Brasil. Disponível em: <<http://teatroderuanobrasil.blogspot.com.br/2011/08/trecho-da-palestra-do-amir-haddad-sobre.html>>. Acesso em 8 de fevereiro de 2016.

CAMARGO, Beatriz; Hashizume, Maurício. Disponível em: <<http://reporterbrasil.org.br/2007/11/fiscais-resgatam-831-indigenas-de-usina-de-cana-de-acucar-no-ms/>>. Acesos em: 16 de maio de 2015, às 18h35.

COPERNAVE. Disponível em: <<http://publicacoes.findthecompany.com.br/l/150531689/Coopernave-Cooperativa-Produtores-de-Cana-De-Acucar-de-Navirai-em-Navirai-MS>>. Acesso em: 16 de maio de 2015, às 18h20.

DIÁRIO MS – Lei seca. Disponível em: <<http://diarioms.com.br/lei-seca-mpe-fecha-cerco-a-bares-de-dourados/>>. Acesso em: 17 de julho de 2015, às 00h46.

FANPAGE. Disponível em: <https://www.facebook.com/DramaturgiasUrgentes/info/?entry_point=page_nav_about_item&tab=page_info>. Acesso em: 04 de julho de 2016, às 23h.

IMAGEM Cão. Disponível em: <<http://www.fordogtrainers.com/ProductImages/pictures/dog-muzzle/wire-dog-muzzle/on-dog/american-bulldog/american-bulldog-muzzle-wire.jpg>>. Acesso em: 06 de julho de 2016, às 11h.

IMAGEM Cortador de cana. Disponível em: <http://lh5.ggpht.com/-TAtqTEQUZ-o/TDSryVRMKI/AAAAAAAAABRE/MhXS9_J0K5k/Mulher%252520boia%252520fria_thumb%25255B1%25255D.jpg?imgmax=800>. Acesso em: 06 de julho de 2016, às 10h.

IMAGEM Homem com buque na mão. Disponível em: <http://www.findart.it/find2/media/k2/items/cache/0dc247c07eee71a72cf9409729fb3455_XL.jpg>. Acesso em: 06 de julho de 2016, às 10h.

IMAGEM Homem com leque. Disponível em: <http://s2.glbimg.com/XLSi1TqkeiCBgZ9NXo8jlvu_pPU4pYPcBeh6yTzoleRIoz-HdGixxa_8qOZvMp3w/s.glbimg.com/et/nv/f/original/2012/08/31/rizzi.jpg>. Acesso em: 06 de julho de 2016, às 10h.

IMAGEM Médico. Disponível em: <http://3.bp.blogspot.com/-uTJClkJyng/TcvAn7QpHRI/AAAAAAAAACnI/3pCwQVmj3iw/s1600/enfermeira-parreira_1289429314_g.jpg>. Acesso em: 06 de julho de 2016, às 10h.

IMAGEM Papai Noel. Disponível em: <<http://sc01.alicdn.com/kf/HTB1dYL3JpXXXXaWXpXX760XFXXX9/7pcs-set-Santa-Claus-costumes-for-men.png>>. Acesso em: 06 de julho de 2016, às 10h.

KETI, Zé. Música Opinião. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WEHN2-EhxAs>>. Acesso em: 01 de junho de 2016, às 20h.

NETO, P. C. Disponível em: <<http://carros.hsw.uol.com.br/programa-alcool-brasil3.htm>>. Acesso em: 16 de maio de 2015, às 18h.

SITE Arritmia así el silencio no es tan fuerte. Disponível em: <<https://construyendoenparaguay.wordpress.com/director/>>. Acesso em: 01 de julho de 2006, às 20h.

SITE Currículo Lattes - André Luiz Antunes Netto Carreira. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4781625J3>>. Acesso em: 03 de julho de 2016, às 19h.

SITE da Tectonic Theater Project. Disponível em: <<http://www.tectonictheaterproject.org/Tectonic.html>>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2016, às 19 horas.

SITE Infinity Bio-Energy. Disponível em: <<http://www.infinitybio.com.br/index.html>>. Acesso em: 16 de maio de 2015, às 18h30.

VÍDEO Cidade Fim Cidade Coro Cidade Reverso – *Teatro de Narradores*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QC1FBtpY0mU>>. Acesso em: 19 de julho de 2015, às 12h.

VÍDEO Espetáculo *Este lado para cima* da Brava Companhia na íntegra. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=54u65K1hV6M>>. Acesso em: 01 de junho de 2016, às 20h30.

VÍDEO Espetáculo *Makunáima na terra do pindorama* do grupo Teatro que Roda na íntegra. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5TGGQw1eRK0>>. Acesso em: 01 de junho de 2016, às 20h43.

VÍDEO Physical Training Odin Teatret. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JUH4i6-uuM>>. Acesso em: 07 de maio de 2015, às 10h30.

VÍDEO Ryszard Cieslak on the corporals pt. 1. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TI-p3KmpfDM&list=PL60BA4D6FF3568922&index=4>>. Acesso em: 07 de maio de 2015, às 10h15.

VÍDEO Ryszard Cieslak on the corporals pt. 2. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=C1lrAHA45Pc&list=PL60BA4D6FF3568922&index=5>>. Acesso em: 07 de maio de 2015, às 10h15.

VÍDEO Ryszard Cieslak on the corporals pt. 3. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P7n-hTTiffk&list=PL60BA4D6FF3568922&index=6>>. Acesso em: 07 de maio de 2015, às 10h15.

VÍDEO Ryszard Cieslak on the plastiques pt. 1. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1VCyGpm1VJM&list=PL60BA4D6FF3568922>>. Acesso em: 07 de maio de 2015, às 10h.

VÍDEO Ryszard Cieslak on the plastiques pt. 2. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G7IG6c8D73c&index=2&list=PL60BA4D6FF3568922>>. Acesso em: 07 de maio de 2015, às 10h.

VÍDEO Ryszard Cieslak on the plastiques pt. 3. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a2quI2_KDFU&list=PL60BA4D6FF3568922&index=3>. Acesso em: 07 de maio de 2015, às 10h.

VÍDEO Tatuagem filme completo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x2t2GskhMVU>>. Acesso em: 19 de julho de 2015, às 12h18.

VÍDEO Teatro da Vertigem – Bom Retiro 985 metro. Disponível em: <<http://www.teatrodavertigem.com.br/site/index2.php>>. Acesso em: 19 de Julho de 2015, às 12h09.

WHAT IS MOMENT WORK. Disponível em: <<https://vimeo.com/40158949>>. Acesso em: 03 de fevereiro de 2016, às 16h.