

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

LOUISE RATES PIEROSAN

Redes na criação cênica:

Cruzamentos entre Cinza Tropical e Cosmobloco

PORTO ALEGRE

2021

LOUISE RATES PIEROSAN

Redes na criação cênica:

Cruzamentos entre Cinza Tropical e Cosmobloco

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado ao Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como exigência parcial e obrigatória para obtenção do título de Bacharel em Teatro, com habilitação em Direção Teatral.

Orientadora: Prof^a. Dra. S. Patrícia Fagundes

PORTO ALEGRE

2021

AGRADECIMENTOS

A Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que possibilitou a mim, e a tantos outros estudantes, vivenciar o teatro em sua profundidade e construir a crença de que é possível fazer arte no Brasil. Que ela seja sempre pública, laica, inclusiva e de qualidade.

À minha orientadora, Patrícia Fagundes, que me fez acreditar que sim, “toda queda é uma forma de voo”, e me fez enxergar a beleza e a potência da festividade.

À minha mãe, Maristela Rates Pierosan, professora e defensora da educação, que nunca disse “não” aos meus impulsos criativos e que colaborou na correção deste trabalho.

Ao Martin Weiler, por ter me apresentado um universo que eu não conhecia, a fanfarra, e ter oportunizado uma das experiências mais mágicas da minha vida, que inclusive rendeu este trabalho.

Ao Jonas Lunardon (*in memoriam*), saxofonista do Cosmobloco, que me ofereceu acolhimento, cuidado, alegria, aventura e afeto. Nos conhecemos no carnaval, nosso último encontro foi no carnaval, e certamente nos reencontraremos em um outro carnaval cósmico.

À todas as atrizes, atores e musicistas, que disponibilizaram seus corpos, sua criatividade, sua energia, seu afeto e, principalmente, sua alegria para que esses projetos fossem desenvolvidos, mesmo em um momento histórico tão cruel.

Às técnicas e técnicos, escritora, teatros de Porto Alegre, nós desta rede que insiste na poesia e que também tornou esses projetos possíveis.

À menina desconhecida que confiou em mim para segurá-la quando queria descer da perna-de-pau.

Ao rapaz que me disse “vamos viver uma história de amor?” no meio do bloco.

À garota que deitou no meu colo e chorou enquanto a Charanga Talismã tocava “Grão”.

Àquela outra moça do patins que caiu abraçada em mim no meio da avenida.

Àquele cara que me disse que já voltava, e voltou!

Às inúmeras gurias que me acompanharam no “banheirinho do carnaval”.

Aos milhares de foliões com quem dividi momentos imensuráveis de pura alegria e que, em 2019, me fizeram acreditar, de verdade, que sentir prazer era o real sentido da vida.

RESUMO

O presente trabalho se propõe a investigar a importância da formação de redes para a criação cênica e a potencialidade que a expansão dessas redes e fusão com outras pode trazer para o trabalho artístico. A investigação foi realizada a partir do espetáculo *Cinza Tropical*, que configurou o estágio de conclusão de curso da autora em Direção Teatral, pela UFRGS, e da apresentação cênico musical do grupo de fanfarra Cosmobloco, no qual a autora atuou como diretora cênica. Ambos os projetos, desenvolvidos em 2019, misturam música e teatro e se relacionam com o movimento dos blocos de carnaval de rua da última década, seja em formato, estética ou sendo utilizado como plataforma criativa. A fusão entre as redes construídas para a concretização de ambos os espetáculos foi analisada em seus cruzamentos e na mútua influência que uma exerceu sobre a outra. A partir desta análise, podemos observar as reverberações e efeitos que este encontro exerceu sobre os artistas envolvidos, além de refletir sobre as estratégias e caminhos para o trabalho da direção teatral.

Palavras-chave: teatro, música, direção cênica, rede, carnaval.

RESUME

This work aims to investigate the importance of forming networks for scenic creation and the potential that the expansion of these networks and fusion with others can bring to artistic work. The investigation was carried out from the play *Cinza Tropical*, which configured the author's stage completion stage in Theater Direction, by UFRGS, and the scenic musical presentation of the fanfare group Cosmobloco, in which the author acted as scenic director. Both projects were developed in 2019, mix music and theater and relate to the movement of street carnival blocks of the last decade, be it format, aesthetics or being used as a creative platform. The fusion between the networks built for the realization of both shows was analyzed in their crossings and in the mutual influence that one had over the other. From this analysis, we can observe the reverberations and effects that this meeting had on the artists involved, in addition to reflecting on the strategies and paths for the work of the theater director.

Key-words: theater, music, scene direction, network, carnival.

E quem me vê apanhando da vida

Duvida que eu vá revidar

Tô me guardando pra quando o carnaval chegar

(Chico Buarque - Quando o carnaval chegar)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

“Tô me guardando pra quando o carnaval chegar”	10
---	-----------

CAPÍTULO I

Redes: “Não se perca de mim, não se esqueça de mim, não desapareça”	15
--	-----------

CAPÍTULO II

Nós: “Que a gente se pega, se borra e se morde”	22
--	-----------

2.1. Cinza Tropical – Nossa festa não tem área VIP!	22
---	----

2.2. Cosmobloco – Já estamos prontos, venham nos buscar!	35
--	----

CAPÍTULO III

Processo: “Vamos trabalhar sem fazer alarde, pra pisar com força o chão da cidade”	35
---	-----------

3.1. Planejamento	39
-------------------------	----

3.2. Ensaios	46
--------------------	----

3.3. Estreia	56
--------------------	----

CAPÍTULO IV

Cruzamentos: “Eu oriento o movimento, eu organizo o carnaval”	64
--	-----------

4.1. Trabalho da direção teatral	66
--	----

4.2. Práticas de ensaio	68
-------------------------------	----

4.3. Ampliação de conhecimentos	69
---------------------------------------	----

4.4. Contato com diferentes públicos	70
--	----

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Mas é preciso ter manha, é preciso ter graça, é preciso ter sonho sempre”.. 72

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	75
---	-----------

ANEXOS	77
---------------------	-----------

1. Clip de Cosmobloco no Honk SP 2019	77
---	----

2. Teaser de <i>Cinza Tropical</i>	77
--	----

3. Apresentação da pesquisa no Salão de Iniciação Científica da UFRGS 2020	77
---	----

4. Currículos resumidos da equipe de <i>Cinza Tropical</i>	77
--	----

5. Texto completo de <i>Cinza Tropical</i>	82
--	----

6. Relatório de Estágio de Conclusão de Curso	101
---	-----

INTRODUÇÃO

“Tô me guardando pra quando o carnaval chegar”¹

No momento em que escrevo este trabalho estou há quase um ano em isolamento social, sem entrar em uma sala de ensaio, sem trabalhar presencialmente, sem ir a um bar, ou restaurante, sem trocar sorrisos, abraços, afetos com meus pares. O único “passeio” possível é ir ao supermercado, e até essa atividade, tão banal e rotineira, se tornou perigosa em 2020. A sensação é de que o tempo parou, de que a vida ficou em suspenso, pelo menos para mim, a autora deste trabalho. Máscaras se tornaram minhas companheiras íntimas e o álcool gel, meu melhor amigo.

O agora, para ser específica, é janeiro de 2021, e o que provoca o cenário brevemente relatado é a pandemia de coronavírus que assola o mundo. O novo vírus, batizado de Covid-19, foi descoberto na China, no final de 2019, e em poucos meses se espalhou pelo globo. De março de 2020 a janeiro de 2021, o Brasil registrou mais de 200 mil mortes causadas pelo coronavírus. Em fevereiro, certamente o número será maior, já que a contaminação e as mortes aumentam exponencialmente. A vacina contra o Covid-19 já está sendo aplicada em alguns países, mas ainda não possui data para começar a ser aplicada no Brasil. O mundo passa por uma guerra contra um vírus invisível e a melhor arma ainda é o distanciamento social, ou seja, ficar longe uns dos outros. E eu, uma jornalista, nascida no interior do Rio Grande do Sul que, aos 26 anos, decidi mudar os rumos de sua vida profissional para iniciar uma nova graduação, em Teatro, na

¹ Trecho da música *Quando o Carnaval Chegar*, de Chico Buarque.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, me propondo a falar, justamente, sobre a arte do encontro.

Os efeitos da contaminação são imediatos e, ao mesmo tempo, ainda imensuráveis para os anos que virão. Além das mortes e da superlotação de leitos hospitalares, a suspensão de muitas atividades econômicas elevou estrondosamente os níveis de desemprego. A economia entrou em recessão e ninguém sabe muito bem como “se virar” no meio de tudo isso. Sem falar nas consequências psicológicas causadas por esse momento que, acredito, serão amplamente estudadas por pesquisadores da área nos próximos anos. Mas uma máxima foi propagada durante todo o ano de 2020: o mundo precisa se unir para derrotar um vírus letal. Essa união, na prática, se dá pela adoção coletiva do isolamento social e de medidas de segurança, como o uso de máscara e álcool gel. O coletivo unido contra o vírus. O coletivo. Dentre tantas coisas que a pandemia de coronavírus tem nos ensinado, uma delas é sobre o quanto estamos conectados uns aos outros, como uma decisão individual interfere num grupo de pessoas e como dependemos do outro para realizar qualquer coisa.

É a partir desse cenário catastrófico, pós-apocalíptico, distópico, que eu nunca pensei que viveria, que escrevo sobre teatro. Sobre esse fazer que acontece a partir do encontro de corpos e que, há quase um ano, é impossível de ser praticado. No entanto, nos meus devaneios de quarentena, surge uma pequena esperança de que talvez esteja se tornando universal um pensamento que é intrínseco a nós, teatros: somos a partir do outro, precisamos uns dos outros.

Este trabalho fala sobre essas conexões necessárias, sobre como cada pessoa faz parte de uma rede que conecta várias outras pessoas e que, cada movimento que um sujeito realiza, ou cada novo nó criado nessa rede, a transforma em sua totalidade. Pode ser uma rede construída para frear o avanço de uma doença, ou para ajudar pessoas que perderam o emprego, ou para distribuir alimentos para pessoas em situação de vulnerabilidade social, ou para fazer uma peça de teatro.

Neste trabalho, abordarei o conceito de rede a partir do contexto das artes da cena. Falarei da criação de redes como mecanismo que possibilita criações artísticas e como a conexão entre duas redes diferentes pode potencializar o desenvolvimento dessas criações. O estudo será feito a partir da análise de dois trabalhos cênicos que desenvolvi ao longo de 2019, quando eu nem imaginava que logo logo o mundo ia mergulhar em doença, ocupando o papel de diretora teatral: o espetáculo *Cinza Tropical* e a apresentação cênica do grupo de fanfarra Cosmobloco, ambos realizados em Porto Alegre.

O espetáculo teatral *Cinza Tropical* é a montagem que configurou meu Estágio de Conclusão de Curso em Teatro - Habilitação Direção Teatral, pela UFRGS. A peça estreou em outubro de 2019, no Museu Hipólito José da Costa. Já Cosmobloco é um coletivo liderado pelo músico porto-alegrense Martin Wieler, criado em 2018 e fruto do seu Trabalho de Conclusão de Curso em Música Popular, também pela UFRGS. O grupo se propõe a executar músicas instrumentais em formato de fanfarra, com arranjos feitos para instrumentos de sopro e percussão e, nas suas apresentações, tenta unir música, teatro, dança e artes circenses. A apresentação cênica que desenvolvi para o coletivo era específica para a participação do Cosmobloco no festival Honk - Festival de Fanfarras Ativistas², realizado pela primeira vez em Porto Alegre em maio de 2019. Mesmo sendo um trabalho pontual, depois do Honk POA, segui dirigindo cenicamente o Cosmobloco.

Os dois trabalhos foram realizados concomitantemente e liderados pelas mesmas pessoas, porém em papéis diferentes. Em *Cinza Tropical*, eu atuei como diretora e uma das proponentes do projeto. O Martin, por convite meu, realizou a direção musical da peça. Já em Cosmobloco, Martin ocupa o papel de criador e diretor geral do grupo, enquanto eu fui convidada para fazer a direção cênica do coletivo.

A percepção do quanto os processos de criação de *Cinza Tropical* e de Cosmobloco se retroalimentaram e proporcionaram novos jeitos e modos de realizar uma obra foi o que impulsionou esse trabalho. Cada grupo desenvolveu um modo de

² Festival de Fanfarras Ativistas realizado de forma independente em diversas cidades do mundo.

criação próprio. Ao se conectarem, outros modos surgiram e desencadearam outras inúmeras possibilidades artísticas. O potencial criativo desse encontro de coletivos foi o que me motivou a pensar nestes cruzamentos.

Ao assumirmos que ambos os trabalhos são constituídos de redes de criação, a relação estabelecida entre eu e o Martin é o primeiro nó que une ambas. A partir da criação desse nó, as redes começam a se relacionar e a exercer mútua influência uma sobre a outra, reverberando assim em uma expansão de possibilidades de criação e de relacionamento entre as pessoas que compõem essas redes. Essas conexões formam uma complexa tessitura, que se auto-organiza com regras criadas a partir dos próprios nós que a formam. A criação e a conexão dessas duas redes é o objeto de estudo deste trabalho.

Ao longo do texto irei refletir sobre 1. como se deu a composição de cada uma das redes, 2. as dinâmicas estabelecidas em cada processo a partir de suas conexões (desenvolvimento dos projetos em sala de ensaio) e 3. as influências e modificações que cada grupo exerceu no outro (transformações dentro dos métodos de trabalho a partir da experiência com o outro).

No primeiro capítulo farei uma breve visita ao conceito de rede criado pelo cientista político Pierre Musso (2004), para entender como as redes se criam e se organizam. A partir desse conceito, no segundo capítulo será feita uma apresentação mais detalhada das redes analisadas neste trabalho, *Cinza Tropical* e de *Cosmobloco*. No capítulo III, irei relatar como *Cinza Tropical* e *Cosmobloco* se desenvolveram em seus processos de criação, desde o planejamento até a estreia, a fim de entender não só os desdobramentos dessas conexões, mas como o papel da direção teatral pode se articular a partir do entendimento desses cruzamentos. Serão relatados os métodos de direção utilizados para a construção cênica de ambos e como se desenvolveram as relações entre as redes.

Por fim, no quarto capítulo, serão ressaltados os principais efeitos observados a partir do cruzamento dos trabalhos. Desdobramentos que só aconteceram por causa dessas conexões. Refletir sobre os movimentos que um processo criativo

desencadeia é uma forma de tatear caminhos para o próprio fazer artístico. No meu caso especificamente, para a direção teatral.

Uma das professoras que compôs a banca avaliadora do espetáculo *Cinza Tropical*, realizada em novembro de 2019, Inês Marocco, disse: “Você viu que dirigir é muito intuitivo”. A frase martelou minha cabeça. Como assim intuitivo? É preciso ter método. É preciso ter técnica. Um modelo a ser seguido que me diga: “se você for por esse caminho, estará no caminho certo”. A encenadora Anne Bogart concorda com Inês: “Temos de ser decididos e intuitivos simultaneamente. Richard Foreman, talvez o mais intelectual dos diretores norte-americanos, disse que, para ele, a criação é cem por cento intuitiva. Descobri que ele tem razão.” (BOGART, 2011, p.57). Isto posto, penso que analisar o que foi feito é uma forma não só de construir conhecimento e sugerir possíveis caminhos para futuras diretoras e diretores, mas também uma forma de compreender, apurar e lapidar a própria intuição a partir do olhar para os lugares onde ela já me levou. Pensar o fazer teatral, o meu ofício, isso que compõem a minha identidade, é também uma forma de existir em meio a essa quarentena, que ainda não tem data certa para acabar, enquanto estou impedida de pisar no palco, de entrar em uma sala de ensaio, de trocar olhares, suores, textos, ações, de fazer teatro.

CAPÍTULO I

Redes: “Não se perca de mim, não se esqueça de mim, não desapareça”³

A palavra *rede* evoca várias imagens. Uma rede de pesca, uma teia de aranha, um tecido de renda, o corpo humano, com veias, músculos e ossos, elementos codependentes que mantêm o corpo vivo; ou, como sugere o cientista político Pierre Musso, a imagem de um cristal. Em *A Filosofia da Rede*, Musso defende que o sistema em rede “tornou-se o fim e o meio para pensar e realizar a transformação social, ou até mesmo as revoluções de nosso tempo” (2004, p. 37). Atento ao âmbito da comunicação, o filósofo conceitua a rede como um “operador para a ação” e um espaço de vínculo, transição e passagem.

Musso define três aspectos para a definição da filosofia da rede: é composta por elementos de interação, ou seja, os nós dessa rede; é uma estrutura de interconexão instável no tempo e o fato de que a modificação de uma rede obedece regras de funcionamento.

(...) em seu ser, ela é uma estrutura composta de elementos em interação; em sua dinâmica, ela é uma estrutura de interconexão instável e transitória; e em sua relação com um sistema complexo, ela é uma estrutura escondida cuja dinâmica supõe-se explicar o funcionamento do sistema visível (MUSSO, 2004: p. 32)

Uma rede também pode ser pensada para refletir sobre processos criativos no campo das artes da cena. Ao assumirmos que um processo criativo teatral acontece no campo relacional e se desenvolve a partir das conexões entre as pessoas que fazem parte dele, entendemos que essas pessoas são os nós que formam uma rede, sendo a relação entre elas as linhas que as interligam. A partir desta formação, o que cada uma das pessoas traz para o processo de criação,

³ Trecho da música *Chuva, Suor e Cerveja*, de Caetano Veloso.

repertório artístico, referências, ideias, etc., é o que torna essa rede um organismo criativo. Dessa forma, a rede de criação pode ser analisada a partir do processo em si, porque é durante este momento da criação que ela existe e se movimenta.

Em *Redes da Criação: Construção da obra de arte* (2006), a pesquisadora em linguística Cecília Almeida Salles aponta que o modo como os artistas se relacionam com o seu entorno e as conexões que estabelecem contribuem para o desenvolvimento de um pensamento criativo.

O artista cria um sistema a partir de determinadas características que vai atribuindo em um processo de apropriações, transformações e ajustes; que vai ganhando complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas. O que buscamos é a compreensão da tessitura desse movimento, para assim entrar na complexidade do processo. (SALLES, 2006: p.26)

Essa “tessitura” é o que buscamos analisar nos processos criativos de *Cinza Tropical* e *Cosmobloco*. Se entendemos que cada um dos processos já configura uma rede criada a fim de viabilizar cada um dos projetos, podemos reconhecer a possibilidade de enriquecimento artístico proveniente da interrelação entre essas redes. A conexão entre os dois projetos, ou as duas redes, também possibilita a criação de outras redes adjacentes que se retroalimentam a partir desse contato. Quando dois processos criativos se interligam e conectam, a ampliação de redes se dá de forma escalonada e esses múltiplos novos nós podem aumentar o potencial criativo de um processo de montagem.

Além das relações interpessoais, as redes são compostas pelas relações que cada artista que integra um grupo, ou a equipe de um projeto artístico, faz com o mundo, como interpreta seu entorno, como se dá o seu contexto sócio-cultural e seus referenciais estéticos pessoais. Essa multiplicidade de informações se conectam, ou podem se conectar, no momento em que um processo criativo inicia.

Como neste trabalho falo desde o lugar da direção teatral, me coloco não só como um elemento que compõe ambas as redes que serão analisadas, mas também como um vetor de construção e articulação das redes. Ao ocupar o papel de jovem diretora, a minha preocupação era em como proporcionar um ambiente onde

todas essas informações pudessem emergir, cruzar-se e constituir uma obra artística.

Atores, diretores, iluminadores etc. interagem com seu entorno, alimentando-se e trocando informações e, ao mesmo tempo, o projeto teatral ou cinematográfico em curso, um sistema aberto, age como detonador de uma multiplicidade de interconexões com a cultura interagindo com os outros membros dos grupos. Os campos de possibilidade se ampliam e começa a surgir a necessidade de se fazer escolhas, a partir do modo de trabalho e dos critérios da equipe. (SALLES, 2016: p.98)

Essa necessidade de fazer escolhas, apontada por Salles na tese de pós-doutorado no Departamento de Cinema, Rádio e TV da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), *A Complexidade dos Processos de Criação em Equipe: Uma reflexão sobre a produção audiovisual* (2016), geralmente recai sobre a pessoa que ocupa o papel da direção e que, obviamente, não as faz sozinha, e sim em diálogo com a sua equipe. No entanto, as escolhas começam a ser feitas antes mesmo do início do processo de ensaios. Começam na formação da equipe, caso seja o diretor(a) a pessoa responsável por essa escolha, e no planejamento da direção sobre os modos de conduzir determinado processo, mesmo que ainda não se saiba como o grupo em si vai se auto-organizar. É preciso oferecer um princípio organizacional, que depois, por conta das próprias interações entre os artistas, se modifica de forma imprevisível e se torna fluído pela influência que cada um exerce sobre o outro e sobre o grupo como um todo.

A escolha prévia de como conduzir um processo criativo, a tomada de decisão de como organizar uma rede mesmo sem ainda saber como ela funcionará, aceitando riscos e apostando em percepções intuitivas sobre o trabalho, pode ser relacionada à ideia da violência necessária para o processo, proposta por Anne Bogart em *A Preparação do Diretor* (2011). A escolha por utilizar uma técnica e não outra, ou por um formato de condução para determinado processo, é feita, muitas vezes, sem saber se esse modo necessariamente vai “dar certo”, ou seja, é uma aposta da direção, com base no que ele, ou ela, acredita que será o melhor para aquele processo específico.

O risco é um ingrediente-chave no ato de violência e articulação. Sem aceitar o risco, não pode haver nenhum progresso, nenhuma aventura. O esforço para representar de forma articulada a partir de um estado de

desequilíbrio e risco transmite à ação uma energia extraordinária. Trememos diante da violência da articulação. No entanto, sem a necessária violência, não existe expressão fluente. Quando em dúvida, procuro, naquele momento, a coragem de dar um salto: articular algo, mesmo não tendo certeza de que seja correto ou apropriado. Armada apenas de um pressentimento, tento dar um mergulho, e no meio do mergulho, esforço-me para ser o mais articulada possível (BOGART, 2011: p. 54)

Compreender o funcionamento da rede, como ela se desenvolve e como alimentá-la, pode tornar esse processo de tomada de decisão e articulação mais consciente para a direção. Analisar os processos de *Cinza Tropical* e *Cosmobloco* a partir do conceito de rede é também uma forma de compreender as escolhas feitas por mim, no papel de diretora, para entender no que acarretaram, a fim de evoluir enquanto profissional e refletir sobre possíveis caminhos para o trabalho de direção teatral.

A troca entre os grupos de *Cinza Tropical* e *Cosmobloco* ampliou mutuamente nossas experiências e saberes a partir de um modo de operação de trabalho que contou com a colaboração dos envolvidos. Não haveria outra forma de realizar estas criações se não pela colaboração, já que ambas foram construídas sem nenhum aporte monetário e sem nenhum fim lucrativo, como atividades de conclusão de dois cursos de graduação: Teatro e Música. O amparo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul tornou as duas produções possíveis, assim como o apoio de diversas pessoas, grupos e artistas parceiros. Ainda assim, qualquer produção artística precisa de verba para que possa ser desenvolvida, levando em consideração custos de logística, materiais, cenários, etc. Orçamento do qual nenhum dos projetos dispunha.

Sabemos que no Brasil grande parte dos artistas se apoia em redes para existir, já que, desvalorizado, o campo artístico profissional é colocado em um lugar de precariedade no que tange ao mercado econômico. Acessar redes de trabalho se torna uma estratégia fundamental e quase inevitável para a realização de projetos culturais. A filósofa Judith Butler, no livro *Corpos em aliança e a política das ruas: Notas para uma teoria performativa de assembleia* (2018) discorre sobre o conceito de precariedade e sobre a exigência neoliberal que faz com que o indivíduo seja, e se sinta, responsável por ser um empreendedor de si mesmo, como o único

responsável pela sua vida e subsistência, quando na verdade não possui os meios necessários para isso. No entanto, a partir do lugar de precariedade, pessoas criam alianças a fim de, coletivamente, reivindicar condições de uma “vida possível de ser vivida” (2018, p. 167).

Parte do que um corpo faz (para usar a expressão de Deleuze, que deriva de sua leitura de Spinoza) é se abrir para o corpo de outra pessoa, ou de um conjunto de outras pessoas, e por essa razão os corpos não são o tipo de entidades fechadas em si mesmas. Eles estão sempre em algum sentido fora de si mesmos, explorando ou navegando o seu ambiente, estendidos e até mesmo algumas vezes despossuídos por meio dos sentidos. Se podemos nos perder em outra pessoa ou se as nossas capacidades táteis, motoras, visuais, olfativas ou auditivas nos conduzem para além de nós mesmos, isso acontece porque o corpo não permanece no seu próprio lugar e porque um desalojamento desse tipo caracteriza o sentido corporal de maneira mais geral. (BUTTLER, 2018: p. 163)

Buttler fala da precariedade e das associações entre corpos no contexto de manifestações políticas e ocupação de espaços públicos, mas é possível transportar esse conceito para a esfera da produção artística quando assumimos que a prática das artes cênicas está num lugar de precariedade econômica. Artistas se unem de forma colaborativa para trocar saberes como uma forma de sobrevivência, de viabilizar produções. A partir do momento que essas produções são apresentadas ao público, os artistas podem também estar dando um recado de que eles existem e trabalham, e podem estar reivindicando melhores condições para que possam continuar existindo e trabalhando.

A noção de colaboração, em *Cinza Tropical*, vai além da relação entre as pessoas que estiveram frequentemente na sala de ensaio e entra no âmbito da produção. Muitas redes - pessoas, grupos e instituições - foram acessadas para que o projeto pudesse existir. São elas:

- **Cia. Rústica de Teatro.** A companhia comandada pela diretora e encenadora Patrícia Fagundes surgiu em Porto Alegre em 2004 com a proposta de ser uma zona autônoma de trabalho entre artistas plurais. A Rústica investiga o teatro como espaço de encontro, a cena como experiência e mecanismo de conexões, dentro da perspectiva de uma ética da festividade na criação cênica: uma ética do encontro e da diversidade, que celebra o corpóreo, o prazer e o próximo, entendendo a festa como forma de negociar com a morte

e reinventar o mundo. A Cia. Rústica cedeu a sala onde foram realizados os ensaios e parte do cenário de *Cinza Tropical*;

- **Grupo de Pesquisa Práticas de Encontro: o político na cena contemporânea.** Composto por mestrandas e doutorandas do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o grupo de pesquisa orientado pela professora Patrícia Fagundes foi um coletivo com o qual compartilhei leituras, ideias e angústias que permearam os processos;
- **Cia. Indeterminada.** A jovem companhia de teatro de Porto Alegre, formada em 2017, cedeu peças do cenário do espetáculo *Cinza Tropical*.
- **Cia. Stravaganza.** Sob o comando de Adriane Motolla, é uma das mais antigas companhias de teatro de Porto Alegre, com mais de 30 anos de atuação. Possui sede própria, o Estúdio Stravaganza, que seria cedido para a apresentação e alguns ensaios de *Cinza Tropical*. Por questões estruturais, a apresentação acabou não acontecendo no local. No entanto, a companhia cedeu ao espetáculo todo o equipamento de luz e dois técnicos que realizaram a montagem e desmontagem do aparato no local onde ocorreu a estreia.
- **Associação dos Amigos do Museu Hipólito José da Costa.** A instituição sem fins lucrativos administra boa parte da área cultural do Museu da Comunicação. Em um acordo de colaboração com a Associação, *Cinza Tropical* pôde ser apresentado no espaço do Museu sem nenhum custo.
- **GRUPOJOGO de Experimentação Cênica.** Em atividade há 13 anos em Porto Alegre com a realização de espetáculos e oficinas de teatro, o GRUPOJOGO cedeu uma grande quantidade de panos pretos que foram utilizados para dividir os espaços do Museu Hipólito José da Costa e criar, por exemplo, um camarim improvisado.
- **Cubo.** O salão de beleza foi criado em 2011 em Porto Alegre. Os profissionais Jonatas Diniz e Laura Piccolli contribuíram para a construção do conceito da caracterização dos atores de *Cinza Tropical*, com foco em

cabelos e acessórios de cabeça. Laura também executou a caracterização nos três dias de apresentação.

- **Gustavo Susin**, ator porto-alegrense, emprestou a máquina de fumaça utilizada no espetáculo.

Ou seja, além de todo o elenco e da equipe técnica, outras redes de relações foram construídas e acionadas para que a produção do espetáculo pudesse ser alavancada. O historiador Peter Lamborn Wilson, conhecido pelo pseudônimo Hakim Bey, defende o formato de coligações temporárias como a única forma possível de realizar uma obra de arte. Pensando nessas coligações, ele inaugura o conceito de Zona Autônoma Temporária (TAZ). Segundo o autor, TAZ pode ser definida por um grupo de pessoas que se encontra por redes de conexão, que se une para realizar algo, organizado em suas próprias regras, e que se dissolve antes que tenha fim, ou que fracasse, e se refaz em outro lugar.

Acredito, ou ao menos gostaria de propor, que a única solução para a "supressão e realização" da arte está na emergência da TAZ. Rejeito veementemente a crítica que diz que a própria TAZ não é "nada além" de uma obra de arte, muito embora ela possa vestir alguns de seus enfeites. Eu sugiro que a TAZ é o único "lugar" e "tempo" possível para a arte acontecer pelo mero prazer do jogo criativo, e como uma contribuição real para as forças que permitem que a TAZ se forme e se manifeste. (BEY, 1991: p.29)

O autor define a TAZ, conceito aplicado em vários âmbitos, políticos, artísticos, festivos, como uma forma de organização de enfrentamento ao sistema político em voga. Se aplica no contexto de *Cinza Tropical* e *Cosmobloco* a partir do momento em que as pessoas que compõem ambos os grupos se uniram para realizar um projeto, cujo comprometimento foi acordado até a estreia de ambos os processos e não como algo fixo. Esse formato, de colaboração temporária, utilizado na maioria das criações cênicas de Porto Alegre, ofereceu o caminho possível para levantar as produções e compor essas redes de trabalho temporárias.

CAPÍTULO II

Nós: “Que a gente se pega, se borra e se morde”⁴

A partir do reconhecimento do que é rede, apresentaremos a seguir as duas redes que são foco de estudo deste trabalho, *Cinza Tropical* e *Cosmobloco*. Nos deteremos aqui a narrar como elas se constituíram e a apresentar os elementos que as compõem, para, mais adiante, discorrer sobre os processos de criação adotados em cada uma delas.

2.1. Cinza Tropical - Nossa não tem festa área VIP!



Equipe de Cinza Tropical no dia da estreia do espetáculo, em 2019. Foto: Iassanã Martins.

⁴ Trecho da música *Desbunde Geral*, de Johnny Hooker.

Aos deuses mais cruéis, rogamos: renova nossa fé no cinza, no qual vemos princípio de cor. Guia-nos no compasso do contra-tempo. Abençoa nossa jornada de fúria, amor e excesso. Livrai-nos dos bons sentimentos engravatados, da sensatez dos sofistas urbanos. Aos filhos do sol: levantai o totem dos esquecidos e cantai a independência, ainda não conquistada, nesse país em aterrorizante estado de ordem e progresso

(Sinopse de Cinza Tropical)

Todo o estudante do Bacharelado em Teatro da UFRGS, ao final do curso, precisa realizar o seu Estágio de Conclusão de Curso. Tanto para a habilitação de Direção Teatral quanto para Atuação, esse estágio pode consistir na montagem de um espetáculo, no qual o estudante tem espaço para colocar em prática os conceitos e técnicas estudadas durante a graduação e para exercer a função artística que escolheu. No semestre anterior à realização do estágio, há uma disciplina que auxilia o aluno a construir um projeto prévio para que o trabalho, no semestre seguinte, possa ser desenvolvido, chamada de *Preparação para o Estágio*. Foi nessa disciplina, que cursei no segundo semestre de 2018, que o espetáculo *Cinza Tropical* começou a ser gestado.

É possível que estudantes da habilitação de Direção se associem a estudantes de Atuação para, a fim de unir esforços, realizar um projeto comum. Foi o que aconteceu comigo e com os atores Bruna Avila, Ricardo Meine e Sandro Aliprandini, que foram meus colegas durante esta disciplina. Depois de termos realizado nossos projetos individuais, ao final do semestre, decidimos transformar os quatro projetos em um só para, na etapa seguinte, construir um espetáculo juntos. A relação estabelecida entre nós quatro foi talvez o primeiro nó da rede *Cinza Tropical*.

Nos associamos, primeiro, porque tínhamos em comum a vontade de falar, de alguma forma que na época ainda não sabíamos qual seria, sobre carnaval. Logo entendemos que na verdade não iríamos falar exatamente sobre carnaval, mas que

partiríamos do movimento dos blocos de rua que costumávamos frequentar como plataforma criativa para o trabalho. Em 2018, o carnaval como um todo nos apaixonava e queríamos colocá-lo em cena.

Bruna, Ricardo e Sandro são jovens atores que, até o momento da criação de *Cinza Tropical*, tinham como experiência teatral processos vividos dentro da universidade e algumas oficinas de atuação propostas por grupos de teatro de Porto Alegre. O trio trouxe para o processo a vivência como foliões no carnaval do Rio de Janeiro nos anos de 2018 e 2019, e a oficina realizada com o grupo de teatro carioca Tá na Rua, também em 2019. A oficina foi uma experiência importante para os três e fez com que nascesse neles o desejo de fazer do carnaval matéria de trabalho, conforme relato da atriz Bruna Ávila:

Ainda no Rio de Janeiro, em 2019, realizamos uma oficina sobre carnavalização com o grupo de teatro Tá na Rua, e foi neste momento que Ricardo, Sandro e eu entendemos que o nosso estágio final precisava falar sobre isso: carnaval e política. Utilizamos essa oficina como laboratório de pesquisa para que em março de 2019 começássemos o nosso processo de ensaio para o Estágio de Atuação, último trabalho prático do curso de Teatro. (AVILA, 2019, p. 13)

Nós quatro já havíamos trabalhado juntos no primeiro semestre de 2018 na realização da peça *Guaraná Cerebral*, realizada como exercício da disciplina *Atelier de Composição e Montagem*, que integra o currículo programático do curso de Teatro. *Guaraná Cerebral* foi dirigida por mim e teve atuação do trio. A boa relação que tivemos durante esse processo foi também o que me motivou a investir em um novo trabalho com o grupo. Acredito que, para eles, além da experiência prévia, o fato de eu ter dirigido cenicamente o Bloco da Ovelha⁵ durante três anos (2017 a 2019), foi um fator importante que influenciou a decisão de confiar na minha direção novamente.

Iniciamos essa parceria todos como proponentes do projeto, ou seja, as decisões acerca do trabalho eram tomadas por nós quatro, porém, observando as diferentes atribuições entre os lugares da direção e da atuação. Além disso, o ator Sandro Aliprandini acumulou a função de produtor da peça. Ao longo do processo,

⁵ Bloco independente de carnaval de rua, criado em 2015 em Caxias do Sul, que realiza todos os anos um cortejo na cidade.

essas relações foram remodeladas a partir do entendimento do que deveria ser uma decisão da direção, o que deveria ser uma decisão em conjunto, e o que deveria ser compartilhado a fim de manter o diálogo e a tomada de decisão entre os proponentes e, ao mesmo tempo, não atrapalhar o processo de criação tanto dos atores quanto o meu, como diretora.

Enquanto ainda estávamos na fase de construção do projeto em comum, fizemos diversos ensaios de mesa, nos reunimos para trocar referências, para conversar sobre o entendimento e experiências que tínhamos com o carnaval de rua e, mais do que isso, para alinharmos vontades, desejos e vislumbrar o que queríamos colocar em prática. Hoje vejo que esse primeiro nó começou a ser tecido no início de 2018, com a montagem de *Guaraná Cerebral*, e se desenvolvendo a partir da relação que criamos e do alinhamento de desejos em comum.

O segundo nó dado na construção da nossa rede foi com a diretora teatral Naomi Luana. Formada em Teatro - habilitação Direção pela UFRGS, Naomi, que também se dedicava à pesquisa de Escrita Criativa dentro da universidade, conduzida pela professora Adriana Jorge, foi convidada para construir a dramaturgia de *Cinza Tropical*. Eu já havia trabalhado com a Naomi no espetáculo *Como Cozinhar um Lobo* (2018), que configurou o seu estágio de conclusão de curso e de cujo elenco fiz parte. Naomi trouxe para *Cinza Tropical* um estilo de escrita desenvolvido ao longo de suas experiências prévias, bem como seu próprio gosto teatral e a visão estética, organizacional e discursiva intrínseca do papel da direção. Mesmo que ela não tenha exercido esse papel em *Cinza Tropical*, acredito que é impossível dissociar-se da experiência já adquirida, e esse olhar também moldou a forma como ela escreveu para a peça, já que os seus escritos estavam sempre relacionados com os exercícios que ela acompanhou em sala de ensaio. Para Naomi era muito mais fácil criar o texto a partir da imagem ou da ação de uma cena.

Foi decidido, logo no início do processo, que a peça teria um caráter episódico e não-linear. Ou seja, não existiria uma história, com início, meio e fim que se desenvolveria ao longo do espetáculo. Decidimos criar cenas independentes, mas que se relacionavam entre elas, criando um mosaico de cenas a partir da

temática “carnaval”. Ficou acordado com Naomi que iniciaríamos a construção da dramaturgia com ensaios de mesa realizados comigo, Bruna, Ricardo e Sandro. A construção seguiria de forma colaborativa: Naomi iria aos ensaios e construiria o texto a partir das vivências propostas pela direção e da observação dos atores, das imagens e narrativas que surgiriam. Outra característica proposta foi a de uma construção cíclica, ou seja, o texto seria proposto por ela a partir das experimentações práticas, testado em sala de ensaio e depois devolvido a ela, a fim de que fosse ajustado coletivamente, com a interferência não só da direção, mas também dos atores.

Depois de definida a responsável pela dramaturgia, iniciou-se o processo de tecer os próximos nós da rede, formados pelas atrizes e atores que iriam compor o elenco. Foram feitos diversos convites e cada nome foi pensado e discutido entre eu, Bruna, Ricardo e Sandro. Ou seja, o processo de construção da rede, neste momento, não se ateve apenas ao papel da direção, mas foi compartilhado com o trio que já integrava o elenco. O trio sempre insistiu que tivéssemos um elenco grande. Eu fui resistente no início, porque sabia que um número alto de pessoas significava um trabalho mais difícil em vários aspectos, como na organização de horários de ensaio, por exemplo, o que de fato se confirmou ao longo do processo. Foi estabelecido um dia por semana de ensaios com o grupo todo, e outros dois dias de ensaio durante a semana, que os atores atendiam de acordo com a sua disponibilidade.

Ao pensarmos os nomes, consideramos e discutimos diversos fatores: estilo de atuação, envolvimento com o carnaval, experiências prévias, formas de trabalho, a admiração que tínhamos pelos convidados, etc. Depois de aceites e recusas, e com desistências ao longo do caminho, o elenco que estreou o espetáculo era composto por, além de Bruna, Ricardo e Sandro; Eriam Schoenardie, Flávia Reckziegel, Miguel Ribeiro, Suzane Cardoso, Rita Spier e Thaís Diedrich. Formado por atores graduados ou cursando Teatro na UFRGS, o grupo compartilha a mesma escola, no entanto, se torna plural a partir das experiências artísticas pessoais e das próprias escolhas e interações feitas dentro da universidade. Por entender que as experiências prévias de cada atriz e ator fazem parte da trama dessa rede, estão

anexados neste trabalho os currículos resumidos do elenco. Gisela Habeyche e Patrícia Fagundes, cujos currículos também estão anexados, foram as professoras do Departamento de Arte Dramática que orientaram o processo de construção de *Cinza Tropical*, ou seja, outros dois importantes nós da nossa rede. O olhar atento, presença nos ensaios e contribuições cênicas e afetivas das orientadoras influenciou e modificou o trabalho.

Cada pessoa citada trouxe diferentes elementos para a criação de *Cinza Tropical*. As conexões que cada integrante da rede possui com o próprio contexto social e o repertório artístico que carregam consigo ajudaram a moldar o trabalho. Mais do que isso, o próprio momento de vida de cada um influenciou na construção. Suzane, por exemplo, tem trajetória com poesia e slam, morava em Esteio e é mãe da Lara, então com seis anos de idade. Quando convidei a Suzi para compor o elenco, eu esperava que o Slam entrasse de alguma forma no espetáculo. Um certo dia, pedi que a Suzi trouxesse algum texto de sua autoria para ser trabalhado no ensaio. Para minha surpresa, ela respondeu algo como: “fazer poesia não é como fazer pão, né?”. Talvez ela não tenha usado exatamente essas palavras. Mas o que ela respondeu deu a entender que ela não podia fazer uma poesia só porque eu queria. Respeitei o posicionamento dela e comecei a prestar mais a atenção em todas as outras coisas que ela trouxe naturalmente para a sala de ensaio, como o seu olhar maduro sobre as situações, as dificuldades que tinha em morar em outra cidade - uma vez, por exemplo, Suzi não pode participar de um ensaio porque sua casa ficou alagada após um temporal, o que foi inclusive lembrado em uma parte do texto da peça: “alagados das enchentes”.

Thais, por sua vez, que também assina os figurinos do espetáculo, trouxe sempre uma visão estética diferente do resto do grupo e contribuiu com quase tudo que necessitasse de um olhar voltado para a direção de arte da peça. Em algum momento ela me disse algo como: “eu gostaria de poder, nos próximos ensaios, só ficar dentro da cena, sem me preocupar em olhar para figurinos ou qualquer coisa assim”. A fala me fez pensar no duplo olhar que ela sustentou durante muito tempo, o de atriz e o de figurinista, e o quanto isso demandava energia extra dela, o que, inclusive, pode ter influenciado o trabalho dela dentro de cena. São questões

subjetivas e imensuráveis neste momento, mas que de alguma forma influenciaram no resultado do trabalho. E assim, como esses dois exemplos, cada ator entregou coisas que estavam além de seus currículos ou daquilo que eu imaginava ou esperava quando foram convidados para participar do projeto.

Depois de composto o elenco, era preciso encontrar alguém que assumisse a direção musical da peça. A sonoridade era um elemento fundamental para que pudéssemos criar a ambientação desejada no espetáculo. Desde a idealização do projeto eu tinha o desejo de que esse espetáculo tivesse música ao vivo, na tentativa de evocar a sonoridade dos blocos de rua com instrumentos de sopro e percussão. Mas essa não era uma área com a qual eu era envolvida em Porto Alegre e teria que sair da minha rede de amigos e conhecidos para montar essa equipe.

Por indicação da atriz Flávia Reckziegel, convidei o músico Martin Weiler para almoçar, explicar o projeto e propor uma parceria. Martin é formado em Música Popular pela UFRGS, é arranjador, compositor e professor. Participa de diversos projetos, como o bloco Turucutá, Bate & Sopra, Cachaça de Rolha, Pônei Xamânico, entre outros. Nesse almoço expliquei para Martin o projeto de *Cinza Tropical* e o convidei para criar em cena uma “mini bateria”. Martin não só aceitou a proposta de ser o diretor musical da peça como propôs um troca: ele queria que eu organizasse cenicamente algumas performances para a apresentação que o grupo de fanfarra Cosmobloco, do qual ele é idealizador e regente, faria no festival Honk POA 2019. No meu diário de processo, realizado ao longo de *Cinza Tropical*, descrevi esse encontro da seguinte forma:

E dentro desse Frankenstein (referindo-me ao grupo de pessoas tão diferentes que eu havia juntado para compor o elenco de Cinza Tropical) eu sabia que precisava ter alguém para fazer algo que eu definitivamente não conseguiria: música. Eu tinha convicção que o espetáculo precisava ter uma “mini bateria”. “Chama o Martin”, disse a Flávia. Eu nem conhecia o Martin. Foi num almoço de RU (Restaurante Universitário da UFRGS). Eu envergonhada, ele com cara de sono, tentei explicar o melhor que pude o projeto e tentei fazê-lo parecer interessante aos

olhos do Martin, mesmo que eu estivesse carregada de toda a insegurança do mundo. “Imagina que esse cara vai querer fazer uma peça de teatro comigo”. Duas horas se passaram. “Vamo fazê! Acho bem tranquilo”, disse ele. E ele disse mais: “Eu tenho um projeto, o Cosmobloco, a gente quer colocar performances na apresentação, tu não quer me ajudar a organizar isso?”. Foi assim que surgiu o melhor casamento de 2019. (Diário de Processo - Louise Pierosan, 2019)

Martin participou da criação do projeto desde o início. Pedi esse envolvimento dele porque eu sabia que aquele seria um espetáculo no qual a música teria um papel fundamental para que pudéssemos criar o clima de um bloco de rua. Mesmo tendo convicção de que seria necessário mais de um músico em cena, deixei que o Martin se integrasse ao processo no tempo dele, refletisse sobre essa possibilidade e estivesse de acordo com a decisão de chamar mais pessoas. No início, ele acreditava que poderia fazer a trilha sonora sozinho, já que ele é multi instrumentista. Depois de algumas conversas e reflexões em conjunto, foi decidido chamar outros músicos para “encorpar” a sonoridade da peça.

Na metade de maio, o saxofonista JP Siliprandi foi integrado à equipe. No final de agosto, as musicistas Mica Filter e Thayã Martins completaram a banda. O trio trouxe uma potência musical para os ensaios que transformou a energia e disponibilidade do grupo de atores.

Os três músicos expandiram a rede de criação já formada em *Cinza Tropical* e fortaleceram o trabalho do Martin, que encontrou neles uma forma mais dinâmica de comunicação do que a que tinha com os atores. Martin já tocava com todos eles em outros projetos, conhecia suas potencialidades e possibilidades, o que acelerou o processo de criação musical. Obviamente os atores tinham muito mais intimidade entre eles do que com os músicos, mas o crescimento que os músicos trouxeram para o processo foi inegável, e acredito que todos respiraram aliviados depois da primeira vez que os quatro tocaram juntos. A troca entre atores e músicos ficou cada vez mais natural e eles rapidamente aprenderam um com o outro. Os músicos se aproximaram um pouco das dinâmicas de um processo teatral e seus mecanismos de ensaio e os atores tentaram respeitar o processo dos músicos. Essas influências

de diferentes modos, ritmos e espaços de criação fez a dinâmica de *Cinza Tropical* se modificar bastante a partir da metade do processo. Acredito que essa transformação provocada pela chegada dos músicos em *Cinza Tropical* foi proporcional às modificações que a entrada de atores/bailarinos causou no grupo Cosmobloco.

2.2. Cosmobloco - Já estamos prontos, venham nos buscar!



Cosmobloco em seu cortejo de estreia, na Orla do Guaíba, em 2018.

O grupo Cosmobloco surgiu como o trabalho de conclusão do curso de Música Popular de Martin Weiler, realizado no Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com orientação do

professor Jean Presser. Martin uniu diversas pessoas, entre músicos profissionais e aprendizes, para realizar um cortejo noturno.

É dentro dessa comunidade, permeada pelo universo que já situei, que surge a ideia e a possibilidade da criação de um novo bloco/coletivo/fanfarras/brassband. Ela traz uma temática cósmica, planetária ou galáctica, em função das possibilidades performáticas que isso oportunizaria: cortejos noturnos e iluminados com músicas não convencionais (se assim fosse possível). (WEILER, 2019, p.13)

A definição é do próprio Martin Weiler, em seu *Memorial Descritivo da Performance Cosmobloco: Vaca Abduzida*. A estreia do Cosmobloco ocorreu em novembro de 2018, na Orla do Guaíba, próximo ao Gasômetro, em Porto Alegre. Eu acompanhei o cortejo como folião e o que se viu foram cerca de 30 músicos, que executavam de forma instrumental um repertório que misturava músicas que eu desconhecia com outras que estavam no meu repertório pessoal, como *Divino Maravilhoso*, Gal Costa, e *Bolsonada*, Francisco, El Hombre, com instrumentos de percussão e de sopro.

Durante a caminhada, os músicos eram acompanhados de pernaltas e, ao longo do trajeto, houve pequenas performances com bambolês de fogo. Organizados despretensiosamente, esses performers cênicos atuavam de forma intuitiva durante o cortejo. Parecia intuitiva também a forma de organização da própria banda, que não raramente pausava a caminhada quando algo saía do lugar e, instruídos por Martin, conversava a fim de se reorganizar.

Figurados com luzes de led coloridas e roupas que tentavam refletir a imagem pessoal que cada integrante fazia do cosmos, o grupo impactava quem passava pela Orla do Guaíba naquela sexta-feira à noite. Recém reformada, a Orla de Porto Alegre, espaço público que, na época era muito menos frequentado à noite, ganhou luzes, música instrumental e movimento. Naquela noite em específico, um temporal se armava e no horizonte do Guaíba eram vistas luzes de relâmpagos, coincidência que completou a experiência de quem acompanhou o cortejo.

A partir do almoço já descrito em que eu convidei o Martin para participar de *Cinza Tropical* e ele me convidou para dirigir a apresentação do Cosmobloco, comecei a construir um pensamento cênico para aquele grupo que eu já havia

assistido. Os nós da rede de Cosmobloco já estavam criados, com pessoas que eu não conhecia e, naquele momento, Martin atava mais um, comigo. Foi também nesse momento que os processos de *Cinza Tropical* e Cosmobloco começaram a se entrelaçar, apenas pelo pensamento que começava a ser construído tanto em Martin quando em mim, e a partir desses entrelaçamentos, a terem seu potencial criativo expandido e transformado em novos formatos de criação.

Morin (2002, p.72) descreve interações, em outro contexto, como ações recíprocas que modificam o comportamento ou a natureza dos elementos envolvidos; supõe condições de encontro, agitação, turbulência e tornam-se, em certas condições, inter-relações, associações, combinações, comunicações etc, ou seja, dão origem a fenômenos de organização. (SALLES, 2006: p.18)

Iniciamos então um jogo de influências mútuas que afetariam o desenvolvimento de ambos os trabalhos. Em *Cinza Tropical*, a criação partia apenas da equipe já formada e de um projeto de espetáculo, com toda uma dramaturgia, encenação e musicalidade a serem desenvolvidos. Em contrapartida, Cosmobloco já contava com um grupo de músicos, um repertório, uma estética e performers circenses já envolvidos no trabalho. Demorou um tempo para eu me sentir apropriada daquele terreno para começar a propor ideias e modificações tanto nas cenas quanto nos hábitos de ensaios.

Foi desafiador inserir-me nesse grupo e, a partir do material já existente, organizar estrutural e esteticamente uma apresentação de 30 minutos. A reunião entre eu e o Martin aconteceu no início de abril de 2019, e a data de “estreia” do Cosmobloco seria no dia 24 de maio do mesmo ano, dentro da programação do festival Honk POA - Festival de Fanfarras Ativistas. Ou seja, tínhamos pouco mais de um mês para trabalhar.

A banda era mista, formada por músicos profissionais e também por pessoas que tinham outras profissões: pintor, agricultor, jornalista, quiroprata, entre outras, e que estavam aprendendo a tocar um instrumento. Não era possível se comunicar a partir de um vocabulário artístico comum, ou esperar procedimentos comuns, porque nem todos os musicistas possuíam uma rotina de trabalho dentro da própria música, porque os músicos não tinham nenhum conhecimentos dos processos teatrais e

porque eu entendia muito pouco da linguagem e dos processos de construção musical.

Minha primeira ação, então, foi expandir essa rede já criada e acrescentar outras pessoas, nós, com as quais eu poderia me comunicar e trabalhar com mais facilidade e que poderiam concretizar o trabalho proposto com qualidade. Convidei atores e/ou bailarinos que pudessem contribuir artisticamente para a formação do que vou chamar de corpo performático do Cosmobloco. Foram convidados para esse processo as atrizes e atores Flávia Reckziegel, João Gabriel OM, Juliana Coutinho, Laura Hickmann, Luiz Manoel, Rafael Bricoli, Rita Spier e Rodolfo Runsckeinky, quase todos com formação completa em Teatro pela UFRGS e com algum tipo de envolvimento com dança. Essa escolha foi feita porque o caráter da apresentação era musical. Os atores não trabalhariam com texto, as cenas seriam todas físicas, por isso o envolvimento com a dança foi bastante considerado.

É interessante notar que, além de mim e do Martin, Flávia Reckziegel e Rita Spier já faziam parte da equipe de *Cinza Tropical*, e por conta dessa relação, foram convidadas para o elenco de Cosmobloco. O inverso também aconteceu. JP, Mica e Thayãn tocavam no Cosmobloco, e por causa desse contato, foram convidados para *Cinza Tropical*.

Outros performers cênicos, que eu desconhecia até então, já estavam incluídos no grupo do Cosmobloco antes da minha chegada. Com o estabelecimento de um processo mais organizado de trabalho, que será descrito no próximo capítulo, ocorreu uma espécie de “seleção natural” das pessoas que haviam sido convidadas pelo Martin para compor o corpo performático. Destes, seguiram como parte da rede: Bárbara Kasper, pernaltá da trupe Abre-Asas, Laura das Águas, artista circence cujo instrumento de trabalho é o bambolê, Luciano Fernandes e Gustavo Luiz, ambos artistas circences, que trabalharam com claves e pirofagia.

Acredito que em Cosmobloco, a minha entrada e a dos atores provocou não só uma expansão na rede, visto que eram nove pessoas diferentes que trabalhavam com outra linguagem artística se inserindo no grupo, mas também toda uma

modificação no formato e nos procedimentos de trabalho, como veremos de forma mais detalhada a seguir.

CAPÍTULO III

Processo: “Vamos trabalhar sem fazer alarde, pra pisar com força o chão da cidade”⁶

Os processos de montagem de *Cinza Tropical* e Cosmobloco iniciaram, de forma prática, quase concomitantemente. Destaco “de forma prática” porque não pode-se determinar exatamente o início de cada processo. Cosmobloco começou a ser gestado em 2018, quando iniciaram os ensaios da banda, ou quando Martin teve a ideia de realizar um cortejo noturno? *Cinza Tropical* iniciou quando seu projeto foi feito em 2018, ou quando Bruna, Ricardo e Sandro passaram seu primeiro carnaval no Rio de Janeiro? Trabalhamos aqui com a ideia de que um processo é cíclico, ou seja, não é possível delimitar início ou fim. A criação de uma obra não termina na sua estreia, ou quando é colocada em contato com o espectador, mas se transforma a partir do olhar do público.

Vamos analisar os projetos juntos, visto que foram criados praticamente ao mesmo tempo e influenciaram um ao outro. Além disso, apesar de muito diferentes em estética e proposta, ambos têm em comum a festividade como princípio criativo, o carnaval como inspiração poética e a fusão de música e performance, elementos que também compõem e aproximam essas redes.

Me recordo que na noite em que Cosmobloco realizou seu primeiro cortejo, em novembro de 2018, o ator Sandro Aliprandini também acompanhou o percurso. Na época, ainda estávamos desenvolvendo o projeto de *Cinza Tropical*, que ainda nem tinha sido batizado com esse nome. No meio do trajeto ele me encontrou e disse: “É mais ou menos isso que eu quero fazer!”. Cosmobloco, no final das contas, foi uma referência de criação para *Cinza Tropical* muito antes das redes se

⁶ Trecho da música *Canto do Trabalhador*, de João Nogueira.

conectarem. O caráter festivo do trabalho foi um nó dado entre os desejos, mesmo antes de Martin ter sido convidado para o trabalho teatral.

De acordo com a professora e pesquisadora Patrícia Fagundes, na tese de doutorado em Humanidades pela Universidad Carlos III de Madrid, Espanha, *La Ética de la Festividad en la Creación Escénica* (2010), o prazer e o entretenimento, características inerentes à festividade, podem ser considerados dispositivos de conexão com o outro e com o mundo, a partir de uma perspectiva festiva.

La ética de la festividad aplicada al teatro es una estrategia para vivir el deseo y la necesidad de estar-junto sin matar uno al otro. No es una propuesta que se pretenda novedosa, de forma alguna, los cuerpos siempre intentaron estar con otros cuerpos, el teatro siempre fue en potencia colectivo, plural, relacional y arriesgado. (FAGUNDES, 2010: 241)

A partir da festa, o embrião de *Cinza Tropical* se conectou ao Cosmóbolo. Fagundes também discorre sobre a festividade como princípio para mecanismos de ensaios e do próprio trabalho do diretor, sendo a sala de ensaio um espaço relacional onde novos mundos possíveis são imaginados e criados, mecanismos estes que veremos em seguida com a descrição dos processos de ensaio de ambos os trabalhos. Em diálogo com o autor Mikhail Bakhtin, Fagundes ainda reflete a festa como uma forma de negociação com a morte e os excessos que acompanham ritos festivos como regurgitações de algo que precisa morrer para que algo novo possa nascer. Uma manifestação caótica de morte e renascimento.

La fiesta es un sistema complejo al borde del caos, un espacio vital de transformación y regeneración. La manifestación festiva propone una subversión del orden cotidiano en formas y acciones que pueden ser excesivas, absurdas, grotescas, sensuales, cómicas y otras extravagancias, de manera que siempre constituye un elemento de desorden en la estructura de lo establecido. Este desorden no es forzosamente negativo, sino ofrece el espacio de cambio necesario para la regeneración de la vida; según M. Bajtín los momentos de crisis y transformación siempre conducen a una perspectiva festiva del mundo. (FAGUNDES, 2010: p. 98)

Em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rebalais*, Bakhtin afirma que a festividade ocupa um papel essencial na cultura de um povo e não pode ser dissociada da sua própria vida, pode ser entendida como “a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso” (1987, p.7). Ao longo da história, os festejos, em diferentes culturas, estão associados a ritos de

passagem e renovação, relacionados a períodos de crise da sociedade, da natureza, do homem. “A morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre os aspectos marcantes da festa. E são precisamente esses momentos - nas formas concretas das diferentes festas - que criaram o clima típico da festa” (1987, p. 8). Entendo a festa em si, como um momento de fechamento e abertura de ciclos.

Reaviva-se sua relação com a alternância das estações, as fases solares e lunares, a morte e a renovação da vegetação, a sucessão dos ciclos agrícolas. E uma ênfase positiva é colocada sobre o novo que vai chegar. Esse elemento toma então um sentido mais amplo e mais profundo: ele concretiza a esperança popular num futuro melhor, num regime social e econômico mais justo, numa nova verdade (BAKHTIN, 1987: p. 70)

A noção de festejar, de finalização de ciclos e de deixar morrer para renascer está presente tanto na construção de *Cinza Tropical* quanto de *Cosmobloco*. Em *Cinza Tropical* fomos provocados pela eleição de um governo de extrema direita, o que para nós, proponentes do projeto, significava o início de um período sombrio e com poucas possibilidades de futuro. Em outubro de 2018, o ex-militar Jair Messias Bolsonaro, na época filiado ao PSL (Partido Social Liberal) derrotou nas urnas o professor universitário Fernando Haddad, do PT (Partido dos Trabalhadores). Bolsonaro se elegeu com um discurso nacionalista e moralista, com o slogan “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos”. A campanha do candidato do PSL também sugeria um retorno ao padrão da “moral e bons costumes” e a exaltação à “família tradicional brasileira”, o que nos provocava um olhar bastante pessimista quanto ao futuro. As máximas propagadas por Bolsonaro eram vistas por nós como discursos violentos, machistas, racistas, LGBTQI+fobicos, de censura moral a projetos artísticos e de desvalorização da cultura no país.

Como reinventar-se, existir e festejar frente a esse contexto social e político que nos era apresentado pelos próximos, no mínimo, quatro anos? Buscamos traduzir as sensações de medo e desesperança no espetáculo, como por exemplo na cena *Entrevista de Emprego*, onde uma candidata tem sua vida revirada em uma entrevista de emprego abusiva e *nonsense*, ou na cena *Homem-Bomba*, na qual um folião reivindica o direito de fala e discursa raivosamente sobre a atual condição humana, ou até na finalização da peça, com a música *Marcha de Quarta-feira de Cinza*, de Vinícius de Moraes, que inicia com o trecho:

Acabou nosso carnaval

Ninguém ouve cantar canções

Ninguém passa mais

Brincando feliz

E nos corações

Saudades e cinzas

Foi o que restou

Ainda assim, festejar nos parecia necessário, ao menos para plantar em nós mesmos a esperança de um futuro não tão ameaçador, como sugere o refrão da música de Vinícius, que se tornou a última fala do espetáculo:

E no entanto é preciso cantar

Mais que nunca é preciso cantar

É preciso cantar e alegrar a cidade

Já Cosmobloco, também criado em meio à eleição de Bolsonaro, propõe com sua estética a invenção de um universo imaginário cósmico, cuja comunicação se dá por meio da música, frente à impossibilidade de viver a realidade instaurada. Além de promover um espaço didático de inclusão por meio da música em seu processo de criação, a apresentação também pretendia trazer vida para um espaço da cidade que, até então, não era frequentado pelo medo da violência urbana. Uma das músicas escolhidas para compor o repertório, *Bolso Nada*, de Francisco, El Hombre, foi executada quase como um manifesto:

Esse cara tá com nada

Sabe pouco do que diz

Muito bla bla bla que queima quem podia ser feliz

Desrespeito é o que prega então é o que colherá

Jogo purpurina em cima para o feio embelezar

Mais uma vez aparece aqui um elemento festivo, a purpurina, utilizado em abundância em ambos os processos e quase um sinônimo de carnaval, como um elemento potente de contraponto ao que é feio, violento e hostil. Eu, Sandro, Ricardo e Bruna, acompanhamos o cortejo de estreia de Cosmobloco, presenciamos e compusemos a vida levada à Orla do Gasômetro e tecemos nossa rede também a partir disso.

A seguir, serão descritos alguns processos de organização de cada um dos trabalhos. Para melhor compreender as dinâmicas e conexões estabelecidas, o capítulo é separado em três etapas cronológicas: 1. Planejamento; 2. Ensaios e 3. Estreia.

3.1. Planejamento

Todos os artistas que participaram da construção de *Cinza Tropical* e Cosmobloco aceitaram fazer parte de projetos, em princípio, temporários. Ou seja, foi apresentado um objetivo: realizar um espetáculo teatral, realizar uma apresentação cênico musical. O comprometimento solicitado era até que essa etapa do ciclo fosse cumprida, e após, se houvesse interesse, uma nova proposta seria feita. Ou seja, existia um limite de tempo para o desenvolvimento dessas relações.

Assumindo ambos os processos como um período de criação temporário, a primeira ação realizada para ambos foi a formulação de um planejamento para que esse tempo pudesse concentrar o máximo de energia de todos os envolvidos. A criação de cronogramas de trabalho foi essencial para que eu não me perdesse em devaneios e soubesse em quais momentos teria que tomar decisões e fazer escolhas. Foi feita a seguinte tabela de planejamento geral para *Cinza Tropical*:

Planejamento – Cinza Tropical	
Abril / Maio	Experimentação de “células” em sala de ensaio Criação da Dramaturgia Definição do esqueleto da peça
Junho / Julho	Pré-definição da dramaturgia Marcação de cenas
Agosto	Dramaturgia pronta Limpeza de cenas
Setembro	Ensaaios abertos Peça teoricamente pronta Mês para resolução de possíveis problemas, ajustes e modificações Ensaio no espaço onde será a apresentação
Outubro	ESTREIA

As “células” citadas na tabela para serem executadas entre os meses de abril e maio e que experimentamos no início do processo de *Cinza Tropical* eram, na verdade, ideias de cenas que surgiram antes de os ensaios iniciarem. Esse trabalho foi feito por mim, Naomi, Bruna, Ricardo e Sandro, durante o mês de março, quando iniciamos a construção da dramaturgia da peça. Sabíamos que faríamos um espetáculo de caráter episódico, ou seja, iríamos apostar em breves cenas independentes umas das outras, mas que se conectavam a partir da temática geral do espetáculo, então nos dedicamos, por meio de exercícios de escrita criativa, a levantar temas que gostaríamos de tratar em cada uma dessas breves cenas. As células eram, na verdade, os embriões das cenas.

Antes mesmo de entrar em sala de ensaio achei que já deveria ter uma ideia do que apresentar para os atores, uma proposta, saber explicar o que seria esse espetáculo, mesmo que eu não soubesse completamente. Minha forma de organizar as temáticas levantadas nos ensaios de mesa, articulá-las com imagens que nasceram em mim e com as referências estabelecidas, foi organizar uma grande cartolina onde esses elementos pudessem ser vistos e conectados.

Ainda antes de entrar em sala de ensaio, comprei uma cartolina e a enchi de post-its. Uma cor para os temas que seriam abordados, outra cor para as imagens de cena que seriam propostas, outra cor para as ideias de musicalidade, e assim por diante. Colei a cartolina na parede do meu quarto e a cada nova ideia acrescentava coisas, tirava, mudava de lugar. Organizei todo esse material, tentando entender como todas essas ideias poderiam se relacionar, tentando formular células/cenas, e a partir disso, organizei as propostas de ensaio. (Diário de Processo - Louise Pierosan, 2019)

A visualização de ideias de forma gráfica e móvel me ajudou muito a fazer escolhas e, a partir dessas escolhas, formular ensaios e exercícios. Optei por elementos que, para mim, tinham potencial para serem desenvolvidos e que me despertavam curiosidade e desejo para, a partir deles, conseguir apresentar uma proposta de criação no primeiro dia de ensaio. Nesse momento me sentia exatamente como cita Anne Bogart: “Faço o melhor que posso. Tomo decisões antes de estar pronta. É a tentativa de articular que é heróica e indispensável ao mesmo tempo” (BOGART, 2011: p. 54).

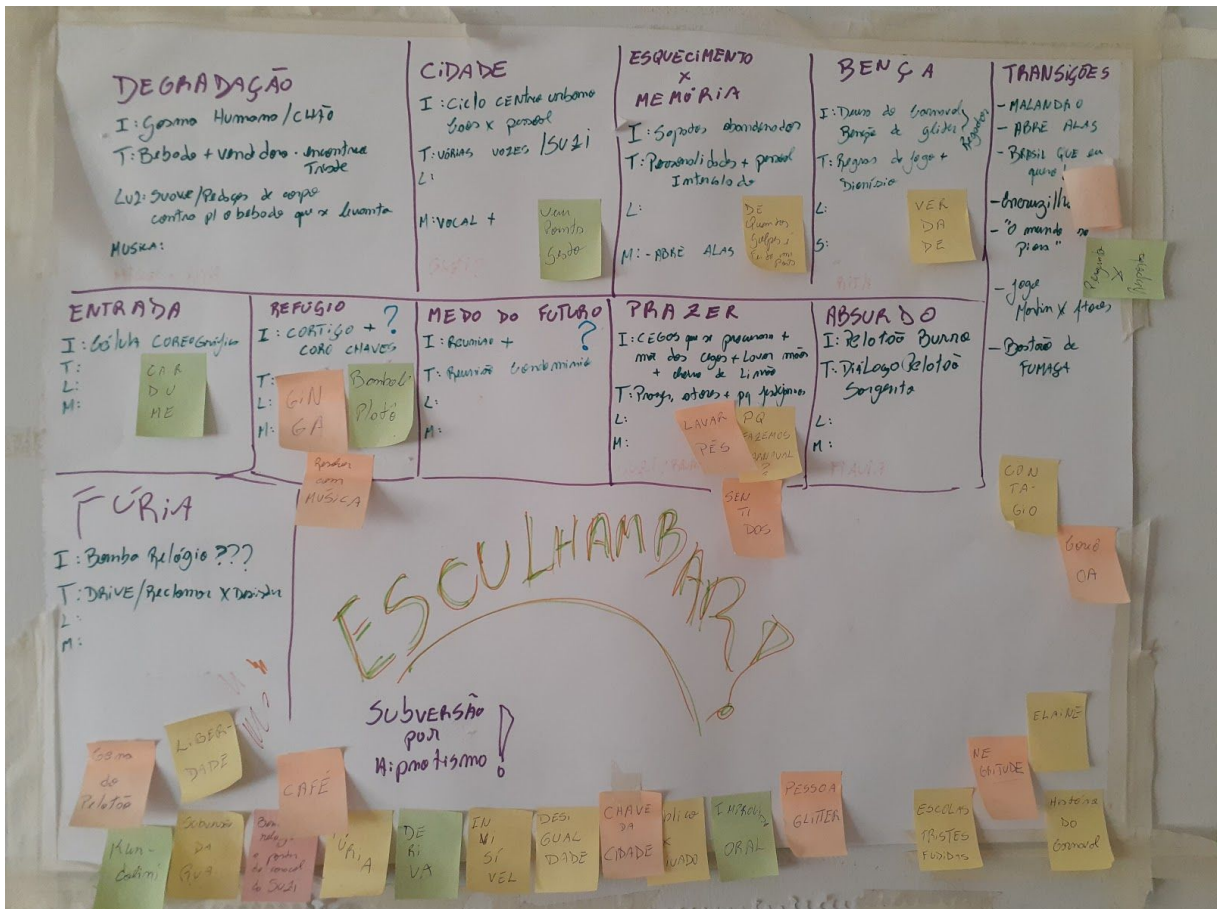
O resultado desta articulação gerou as seguintes células, apresentadas ao grande grupo no primeiro dia de ensaio:

1. Dança no escuro. Levar o público para o espaço cênico.
2. Oração, permissão para entrar. Pedir proteção. Ritual de chegada. Abrir caminhos. Corpo fechado.

3. Cena da rua. Medo de andar na rua, medo de andar na rua, medo de estar na cidade. Rua vazias. Ruas desertas. Tudo o que não se pode mais fazer na rua.
4. Cena refúgio. Ginga. A gente rebola, se refugia uns nos outros, na vida, na alegria.
5. Medo da loucura. Cena do pelotão. Gritos de ordem com verdades absurdas.
6. Medo dos outros. Cena de chão, pessoas no chão. Sujeira.
7. Medo do futuro. Contar histórias dos golpes que o Brasil tomou, levou. Escolas de samba tristes, desfiles tristes. Histórias do passado. E o que eu vivo hoje, como é diferente disso? E eu?
8. Porque festejar então? Cena dos sentidos. Para sentir prazer.
9. Cena da liberdade, da fúria. Excesso. Morrer para reinventar a vida.

Esse primeiro esqueleto criativo surgiu das redes anteriores e conexões pessoais minhas, da Bruna, do Ricardo, do Sandro e da Naomi. Essa primeira conexão entre nossas redes particulares foi o que rendeu o impulso para o início dos ensaios e o que norteou o planejamento dos mesmos durante os dois primeiros meses do processo de *Cinza Tropical*.

Essa cartolina se manteve em constante movimento e transformação ao longo do processo. Quando algo novo surgia durante um ensaio eu acrescentava na cartolina, porém, raramente excluía ideias dela. Quando alguma experimentação não funcionava, ou quando me faltavam ideias do que propôr ao elenco, eu retornava à cartolina para saber se algo dali poderia ser aproveitado ou reorganizado. “A obra não é fruto de uma grande ideia localizada em momentos iniciais do processo, mas está espalhada pelo percurso. Há criação em diários, anotações e rascunhos.” (SALLES, 2008: p. 30).



Fotografia da cartolina de organização do espetáculo *Cinza Tropical*.

Também entraram nessa miscelânea de ideias e imagens conceitos teóricos, a situação política do Brasil naquele momento e o que essa condição representava para nós enquanto grupo. O conceito de precariedade de Judith Butler, já citado, parecia se aplicar perfeitamente ao sentimento comum do grupo provocado pela eleição de Bolsonaro (2018) e a piora das condições culturais do país.

[...] a precariedade implica um aumento da sensação de ser dispensável ou de ser descartado que não é atribuída por igual na sociedade. Quanto mais alguém está de acordo com a exigência da “responsabilidade” de se tornar autossuficiente, mais socialmente isolado se torna e mais precário se sente; e quanto mais estruturas sociais de apoio deixam de existir por razões “econômicas”, mais isolado esse indivíduo se percebe em sua sensação de ansiedade acentuada e “fracasso moral”. O processo envolve uma escalada de ansiedade em relação ao próprio futuro e em relação àqueles que podem depender da pessoa; impõe à pessoa que sofre dessa ansiedade um enquadramento de responsabilidade individual, e redefine a responsabilidade como a exigência de se tornar um empreendedor de si

mesmo em condições que tornam uma vocação dúbia impossível.
(BUTLER, 2019: p. 21)

Outra leitura importante e que foi muito utilizada e referenciada em *Cinza Tropical* foi o livro *Sambo, logo penso: Afroperspectivas filosóficas para pensar o samba* (2015), que contém uma série de artigos organizados por Wallace Lopes Silva. Como queríamos abordar o carnaval, mesmo sem ainda saber muito bem de que forma, me sentia na responsabilidade de pesquisar sobre esse tema e entender minimamente o território que estava me propondo a pisar. O livro, além de oferecer um estudo sobre a história do samba no Brasil, também trouxe ideias de imagens e de cenas e reforçava, a partir da perspectiva do samba, a ideia de festividade que queríamos abordar.

Na festa, natureza e razão se fixam num único contexto: proporcionar, segundo um esquema, uma configuração, a eclosão do prazer; e isto por instinto da convivência, pelo choque de presença de um corpo ao qual se simpatiza, quando as vontades se cruzam e os espíritos coabitam, quando os afetos podem ser transferidos, absorvidos e expandidos; e não quando a vontade “quer”, quando projeta um objetivo. (SILVA, 2015: p. 78)

Ambos os livros, vozes que entravam em diálogo com nossas inquietações, foram muito importantes para a definição do conceito do espetáculo e serviram de estímulo também para a criação do texto da peça. Inclusive, trechos foram adaptados e levados à cena, como “[...] não é por um amor generalizado pela humanidade ou por um puro desejo de paz que nos esforçamos para viver juntos. Vivemos juntos porque não temos escolha”, (BUTLER, 2019, p. 134) e “Não há como acreditar no mundo! Não resta mais tempo! Ainda é cedo, porém é tarde demais!” (SIQUEIRA, 2015, p. 134).

O planejamento também foi um elemento importante para a criação da apresentação de Cosmobloco no Honk POA, em maio de 2019. Dispunhamos de pouquíssimo tempo, pouco mais de um mês, para criar, organizar, limpar e marcar as cenas. O processo então se desenvolveu de forma mais acelerada, sem tanto espaço para experimentação. Primeiro fiz uma reunião com o Martin e outros poucos integrantes do bloco para entender os desejos e propostas que existiam para a parte cênica. Em seguida, assisti aos ensaios da banda e comecei a conhecer os performers que já faziam parte do grupo. Uma forma de reconhecer o território no

qual eu estava entrando para pensar em propostas que dialogassem com o trabalho que já estava sendo feito.

Depois de assistir alguns ensaios, ouvi o repertório do grupo em casa e levantei possibilidades de impulsos de criação que dialogassem com a estética de um imaginário cósmico, já criada por Martin. Gostaria de citar aqui o ator/bailarino João Gabriel OM, que também contribuiu para a criação destas propostas. Esses impulsos eram muito simples e despretensiosos, como ideias de eventos: “nessa música poderíamos fazer um baile romântico de ETs”, ou ideias de imagens: “nessa música poderíamos formar uma constelação a partir dos corpos dos atores/bailarinos”. Esses impulsos e imagens foram discutidos e aprovados por Martin e, só depois disso, começamos a ensaiar.

Embalados pela proposta estética, partimos da premissa imaginativa de que os atores e atrizes que integrariam essa apresentação seriam seres intergaláticos atraídos para a terra por meio do som produzido pelo Cosmobloco e que, naquele curto espaço de tempo, brincariam com os seres terrestres. Para cada música foi estabelecido um mote para o jogo, inventado a partir do que a própria sonoridade da música sugeria.

O primeiro ensaio da banda que assisti foi, confesso, um pouco desesperador. Nem metade do grupo estava presente. Os músicos ensaiavam sentados, sem nenhuma preocupação com a espacialidade, sem horários definidos para começar, terminar, ou para intervalo. Quando cada pessoa tinha vontade de parar de tocar, era isso que ela fazia. Não existia, nem de longe, o rigor que um processo de ensaio teatral exige. Não fazia a mínima ideia de como dirigir aquelas pessoas para que, em tão pouco tempo, tivéssemos um resultado satisfatório. Além disso, dentro daquela miscelânea, nem todos eram músicos profissionais, o que de certa forma tornava o próprio ensaio musical mais lento.

Influenciada pelo ritmo do processo que estava acontecendo com *Cinza Tropical*, tentei usar a mesma metodologia em Cosmobloco (planejamento, propostas definidas e ensaios direcionados para cada proposta). No entanto, aquele cenário e as condições completamente diferentes com as quais eles trabalhavam me

fez perceber que aquele processo exigia uma grande flexibilidade e capacidade de adaptação da minha parte.

3.2. Ensaios

Planejar um ensaio é um processo criativo realizado pela pessoa que ocupa o lugar da direção e de uma importância imensa, visto que reflete diretamente no resultado do trabalho. De acordo com Patrícia Fagundes, no artigo *O Diretor Como um Artista Relacional* (2016), as estratégias escolhidas pelo diretor influenciam “a vitalidade, a pulsação, a capacidade de irradiação e as formas de uma montagem” (p.165). Propor ensaios envolve também mecanismos festivos, de conexão e troca entre os artistas.

Conduzir um processo de ensaios é articular um mecanismo que só acontece através da colaboração entre pessoas; envolve jogo e festa, é uma máquina que provoca e administra encontros, uma experiência onde os papéis de ator e espectador, artista e observador, se alteram constantemente, e a “obra” é uma produção compartilhada entre várias pessoas. Se o que o artista produz em primeiro lugar são relações entre as pessoas e o mundo, o diretor é um artista na medida que propõe a constituição de microterritórios relacionais, ou seja, um dispositivo de ensaios que gerará um espetáculo (ou não) que em si é outra proposta relacional (quer funcione ou não). (FAGUNDES, 2016: p.165)

Dentro do planejamento geral da montagem de *Cinza Tropical* já apresentado, realizei outros três planejamentos separados, mas que se relacionavam entre eles e também com o planejamento geral. Por conta do caráter da montagem, que envolvia muitos atores, músicos e com dramaturgia feita em sala de ensaio, precisei criar estratégias para que todos os elementos dialogassem de forma fluida, mas que pudessem ser construídos de forma independente. Isso porque as agendas da equipe não permitiam muitos ensaios por semana. Teoricamente, tínhamos apenas um ensaio semanal, às terças à tarde. A estratégia de dividir a equipe não era a ideal, posto que perde-se em conexão, convivência e entrosamento, no entanto, me parecia a única possível para que o trabalho fosse realizado no período estabelecido. Ensaíamos, teoricamente, com o elenco completo

nas terças-feiras, e nas quartas e sextas com Bruna, Ricardo, Sandro e com quem mais tivesse disponibilidade nesses horários, que eram poucos e não frequentes.

Para os períodos de abril e maio, planejei ensaios para experimentar cada uma das células pré-estabelecidas. Para realizar este trabalho criativo, acessei redes construídas previamente que alimentaram meu repertório de exercícios teatrais: todo o período como estudante de Teatro na UFRGS, espetáculos dos quais participei como atriz, oficinas de teatro, ideias de amigos a quem recorri por conselhos e livros de exercícios, principalmente *The Viewpoints Book: A practical Guide to Viewpoints and Composition*, de Anne Bogart e Tina Landau, e *Exercises for rebel artists: Radical Performance Pedagogy*, de Guillermo Gómez-Peña e Roberto Sifuentes. Copiei, adaptei e inventei exercícios, com o objetivo de provocar imagens, sensações e ações que pudessem ser usadas em cena.

Ao mesmo tempo que precisava conduzir os atores, também precisava conduzir a criação da dramaturgia e da musicalidade. Eram processos diferentes, com exigências distintas, mas que precisavam dialogar. O processo criativo com a Naomi envolveu referências textuais, tudo o que eu lia e que achava que dialogava com a proposta do espetáculo era compartilhado com ela; exercícios de escrita criativa realizados pelos atores em sala de ensaio, as próprias ideias e textos dos atores ajudaram a compor a dramaturgia; e a presença dela própria nos ensaios.

Naomi se propôs a escrever a partir das experimentações feitas durante o processo, no entanto, ela não podia acompanhar todos os encontros, o que exigiu outras estratégias para essa criação. Fazíamos reuniões quase semanais para discutir cenas, estilos de texto, e os desejos que envolviam cada um dos episódios. A criação da dramaturgia foi realizada de forma cíclica: eu provocava os impulsos nos atores, a Naomi escrevia, experimentávamos o texto em sala de ensaio, eu relatava a tentativa para ela, ela reescrevia e assim por diante, até chegarmos num resultado satisfatório para ela, para mim e para o elenco.

A construção da musicalidade foi parecida no seu formato cíclico, porém um pouco mais focada, visto que Martin possui uma experiência muito maior com música do que Naomi com escrita dramaturgical. No início do processo, tentava

incluir o Martin nos exercícios com o objetivo de que ele se integrasse ao grupo, de que o grupo se acostumasse desde cedo com uma musicalidade orgânica e de que ele pudesse experimentar sonoridades livremente. Quando defini o primeiro esqueleto da peça, fiz uma reunião com Martin para que pudéssemos projetar em quais sonoridades, ritmos e instrumentos iríamos apostar, na tentativa de fazer definições musicais, levando em consideração as atmosferas que desejávamos construir em cada cena.

Enxerguei na Naomi e no Martin figuras de suma importância para a construção do espetáculo, pessoas que precisavam pensar tanto quanto eu no trabalho e de quem eu precisava de colaboração, inclusive, para o planejamento dos ensaios. No entanto, também sentia que era eu quem precisava dar os impulsos para que eles criassem e propusessem materiais de trabalho para serem utilizados com os atores. Criei então uma tabela de planejamento dos ensaios com tarefas específicas para mim, para o Martin e para a Naomi, conforme amostra abaixo:

CRONOGRAMA DE ENSAIOS / JUNHO					
Data	Cena	Naomi	Martin	Lou	Obs
29/5 (quarta)	Mestre de cerimônias Benção Barca dos Fudidos			Trabalhar SANDRO	
31/5 (sexta)	Einstein x Freud	Dar uma olhada na divisão que fiz desse texto		Repassar todo o início	
4/6 (terça)	Criação de célula coreográfica Percussão corporal Esquecimento Abre Alas (Rita) Samba da Utopia (Luiz)	Revisar texto Esquecimento	Pensar sonoridade do início Pensar com Lou como criar essa percussão corporal	Retomar imagens sapatos Ver com Martin como propor a percussão corporal	

5/6 (quarta)					
7/6 (sexta)	Entrevista de Emprego	Fazer o texto		Repassar todo o início "Einstein x Freud" Marcar degradação	
11/6 (terça)	O Pelotão Degradação Cidade	Fazer texto "Pelotão" Fazer diálogo entre desgarrado e vendedora de glitter	Pensar musicalidade Pelotão Trazer algo para o "músico de rua" da Cidade	Repassar célula coreo como aquecimento - SEMPRE Cena degradação tem que estar previamente marcada	
12/6 (quarta)	Reunião estagiários Marcar Sandro			Respirar e refletir	
14/6 (sexta)	Entrevista de emprego	Modificar texto entrevista de emprego.		Deixar a cena pronta!	
18/6 (terça)	Degradação Cidade Esquecimento			Ver tudo em sequência até terminar no Samba da Utopia	
19/6 (quarta)	Barca dos Fudidos			Ver o que os atores programaram (QS)	
21/6 (sexta)	Fúria (Ricardo) Barca dos Fudidos Mestre de cerimônia Entrevista de			Ver cena do Ricardo Começar a marcar Sandro	

	emprego				
25/6 (terça)	Prazer Fúria	Fazer texto Prazer e fazer texto Fúria	ver as propostas de som dessas duas cenas, encaixar com percussão corporal na fúria	Aquecimento - ensinar breve partitura Exercício circuito - cegos + texto + partitura + lavar mãos Galera mostra suas tarefas	
26/6 (quarta)	Ver texto Sandro Bambolê Bruna Coreo Ricardo			Avisá-los disso	
28/6 (sexta)					
2/7 (terça)	Passar todo o esqueleto !!!			JESUIS será que dá???????	

Essa tabela, desenvolvida de forma bastante informal e com códigos internos, foi criada no mês de junho e atualizada nos meses seguintes. Isso porque em junho iniciava o processo de marcações das cenas. E assim como eu precisava começar a fazer escolhas para a encenação, precisava que a Naomi e o Martin também comessem a fazer escolhas nas suas respectivas áreas, mesmo que essas escolhas viessem a ser modificadas mais adiante.

O processo de marcação gerou uma mudança na energia dos ensaios. Os encontros aconteceram de uma forma muito mais racional, na tentativa de desenhar as cenas, fazer escolhas estéticas, ajustar notas músicas, ritmos, coreografias, tom das músicas, etc. Acredito que esse processo gerou um certo desgaste nos atores, que sentiram falta de ensaios mais festivos e espirituosos. Ouvi da atriz Suzane Cardoso que ela sentia falta de “experimental”. Minha resposta foi um tanto dura,

disse que já havíamos passado dessa fase, de acordo com o que havia sido planejado e acordado com o grupo no início do processo, que esse era um processo desgastante, porém necessário.

Acredito que nenhuma de nós estava errada. Mas compreendo que eu poderia ter escutado mais a atriz, que verbalizou, talvez, uma sensação coletiva de endurecimento do processo. Eu, rígida ao planejamento e preocupada com o tempo de execução do projeto, estava realizando também um trabalho criativo, e precisava que os atores me auxiliassem nisso com seus corpos, sua disposição em testar diferentes formatos e repetir cenas quantas vezes fosse necessário. Outro comentário, que ouvi da atriz Flávia Reckziegel depois que a peça estreou, me fez refletir sobre isso novamente. Ela disse: “Muitas vezes achei esse processo morno”. Acredito que o “morno”, além de estar relacionado com a minha rigidez, também estava relacionado com a minha inabilidade de criar mais “climas” para os ensaios. Ensaíamos sempre no turno da tarde, em uma sala que não tinha possibilidade de blackout, então não dispusemos de iluminação, nem de caixa de som, coisas que auxiliam no que Fagundes cita como ser o trabalho do diretor:

Se entendemos o teatro como um sistema de relações, o principal papel do diretor seria então criar mecanismos provocadores de relações, no espetáculo e no processo de ensaios, mecanismos que estimulem e acolham a criação de toda a equipe, redes de estímulos que incitem reações e combustões criativas, em fenômenos de transformação e descoberta, através da associação entre pessoas [...] (FAGUNDES, 2016: p.165)

Acredito que a criação destes mecanismos é um desafio para o trabalho da direção em qualquer contexto, porque ele precisa ser específico para determinado grupo. Não há regra fixa sobre como inspirar ou motivar atores. É preciso sensibilidade para ouvir os ruídos que emanam da sala de ensaio e entender as dinâmicas que se criam de forma espontânea em um grupo.



Ensaio de *Cinza Tropical*.

Depois de montadas as primeiras versões do espetáculo, começamos a realizar ensaios abertos. Nesse momento, mais uma rede foi acessada: uma rede de amigos, também fazedores de teatro, mas que estão no âmbito das minhas relações pessoais de forma bastante intensa. Pessoas como Iassanã Martins, André Varella, Maurício Casiraghi e Rafael Bricolli se dispuseram a assistir aos ensaios e a compartilhar impressões e sugestões de melhorias na peça. “As conversas com amigos, que podem tomar várias formas como cartas, e-mails ou registros em anotações ou diários, parecem cumprir um papel importante como espaço de articulação e troca de idéias com contemporâneos.” (SALLES, 2008: p. 42).

Alguns desses nomes também acabaram, mais tarde, compondo a ficha técnica da peça. André Varella realizou a arte gráfica de *Cinza Tropical*, Maurício Casiraghi realizou a gravação em vídeo do espetáculo completo e o teaser e Iassanã Martins fotografou a estreia. Todos ofereceram seus trabalhos de forma gratuita.

Depois do primeiro ensaio aberto, decidimos modificar várias coisas. A cena Entrevista de Emprego, por exemplo, era toda trabalhada com bambolês como elemento. Eu sabia que aquilo não estava funcionando exatamente do jeito que eu queria, mas a escolha tinha diversas justificativas: 1. o desejo da Bruna de trabalhar com bambolê. 2. queria que a Bruna tivesse algum estímulo físico que a fizesse ficar mais instável em cena, um jeito de ajudar a atriz a chegar em outros lugares na forma de dar o texto. Mas dos feedbacks veio a afirmação: “Não funciona”. Eu sabia disso, mas não queria mudar uma cena que estava pronta. Me rendi. Cheguei no ensaio e propus a modificação do elemento para serpentinas que saíam da pochete, como o Maurício havia sugerido. Depois de uma certa resistência, a proposta foi aceita pela Bruna. (Diário de Processo - Louise Pierosan, 2019

O processo de ensaio com Cosmobloco foi concomitante ao processo de *Cinza Tropical* durante os meses de abril e maio de 2019. A diferença é que a estreia de *Cinza* seria em outubro, e a de Cosmobloco, no final de maio. Ou seja, ao mesmo tempo que estava testando cenas com o elenco de *Cinza Tropical*, estava estreando com Cosmobloco. A banda do grupo ensaiava às quartas-feiras à noite, em frente ao auditório Araújo Vianna, em Porto Alegre. Quando perguntei para o Martin porque não ensaiávamos no lugar onde iríamos apresentar, nas escadarias da Orla do Gasômetro, ele me respondeu surpreso: “Não sei!”. Para mim era evidente a necessidade de ensaiar, pelo menos, em um lugar com condições parecidas com o lugar de apresentação - apresentar-se em uma escadaria é muito diferente de apresentar-se em um lugar plano - mas para a banda isso não era tão óbvio.

No processo de ensaios iniciou-se mais uma intersecção das redes de trabalho, a partir da minha tentativa de, de novo, aplicar no processo de Cosmobloco a mesma metodologia que tentei seguir com o grupo de *Cinza Tropical*. Dividi os grupos. Montei um planejamento de apenas quatro ensaios para os atores/bailarinos, nos quais criaríamos as cenas coreográficas, realizados nos domingos de abril/maio. Nas quartas-feiras do mesmo período eu acompanhava os ensaios da banda e tentava enxergar como encaixar o que estava sendo criado aos domingos com o que a banda já vinha fazendo. Logo entendi o que Patrícia

Fagundes conclui em seu artigo *O processo de ensaios como mecanismo de relações: um dispositivo festivo*.

O dispositivo-ensaio que aqui sintetizamos trabalha assim com matérias cênicas através de diversos módulos ou campos de atividades, que se articulam de forma concreta a cada ensaio — para que funcione de modo fértil, necessita estar constantemente alimentado por certos fluidos. Evidentemente, esse dispositivo não deve ser tomado como uma estrutura rígida. Sua intenção não é definir uma metodologia exata para a obtenção de resultados espetaculares vinculados a algum estilo teatral ou preferência estética específica; e sim investigar mecanismos provocadores de relações através de estratégias concretas, compondo microterritórios sociais onde outras realidades são possíveis. (FAGUNDES, 2011: p. 5)

Não era possível imprimir em *Cosmobloco* um planejamento fechado e rígido. Não era possível também em *Cinza Tropical*, no entanto, em *Cinza* eu era a proponente do projeto, então me sentia mais confiante em insistir na metodologia que eu mesma havia decidido seguir. Em *Cosmobloco*, me coloquei num lugar de maleabilidade muito maior, por não ser a proponente, por não conhecer as pessoas e por ser a primeira vez que trabalhava com um grupo musical.

Separar os ensaios me pareceu a única forma possível de criar as cenas em tão pouco tempo. Isso porque os ensaios com a banda toda geravam inúmeras dificuldades. O fato de ensaiar na rua, com tantas pessoas e tantos instrumentos, acarretava num problema de foco muito grande. A qualquer momento alguém saía do ensaio para treinar notas musicais de forma individual, para ir ao banheiro, ou por qualquer outro motivo, raramente se obtinha silêncio absoluto e se fazer ouvida e compreendida era um desafio desgastante.

Nos quatro ensaios apenas com os atores/bailarinos que realizamos aos domingos, eu propunha uma situação, por exemplo: “essa música foi pensada para ser um baile romântico entre esses seres intergaláticos”. E a partir disso, todos davam ideias e propostas de como a cena coreográfica poderia ser trabalhada. A experiência de todos os envolvidos contou muitíssimo nesse momento. Pelo pouco tempo que tínhamos, menos de um ensaio para montar a cena de cada música, todas as sugestões foram acatadas e rapidamente testadas, e logo se transformavam em outras ideias e possibilidades.

Nos ensaios de quarta, os atores/bailarinos iam quando podiam. Outro ponto se tornou claro nesse momento: a importância que era dada aos ensaios pelos atores e pelos músicos era muito diferente. Os atores, nesse momento, ficavam à mercê da banda para ensaiar a movimentação. Era muito difícil fazer com que o grupo inteiro tivesse um momento de concentração. Normalmente os atores esperavam muito tempo apenas para o ensaio começar, ainda mais tempo para que a banda começasse a tocar uma música, e ainda assim era raro ter a música executada do início ao fim, sem interrupções. Como nós, os atores, estávamos “recém chegando”, ninguém, nem eu, se sentia confortável para interferir no modo como o ensaio da banda se desenvolvia. Só depois de alguns encontros juntos é que tomei a liberdade de pedir para o Martin conduzir a banda para que ela tocasse uma música completa, sem interrupções.

O processo com o Cosmobloco me fez entender que tudo o que eu havia aprendido na faculdade ou em outros processos teatrais precisava ser adaptado, reinventado e comunicado de uma forma diferente. Eu estava trabalhando com não-atores, porém não em um contexto de sala de aula, com tempo para fazer exercícios e ensinar fundamentos básicos a serem trabalhados em cena. Por isso, não assumi o trabalho de dirigir cenicamente a banda em si - pensando em formação, movimentação espacial e interação, foquei nos atores e em como eles poderiam se movimentar orbitando aquela banda.

O processo foi de encantamento e estranhamento ao mesmo tempo. Com um grupo que não se conhecia pessoal ou profissionalmente, não houve tempo para a criação de uma equipe coesa e conectada. O desafio foi exatamente o de dizer “sim” e confiar que cada pessoa que estava presente, por um motivo pessoal e específico que era relevante, estava fazendo o melhor trabalho que podia. Hoje vejo que o nível de confiança que foi solicitado, tanto dos músicos quanto dos atores, foi enorme. A banda, sem me conhecer e sem conhecer nenhum dos atores, confiou que estávamos presentes para engrandecer o trabalho, e vice e versa.

Antes da nossa estreia, Cosmobloco realizou apenas um ensaio geral. Em nenhum ensaio tivemos 100% do elenco presente. Nunca imaginei que estrearia

qualquer trabalho em tais condições. Mas o Cosmobloco me ensinou que esse era o recurso que se tinha, e era com esse recurso que precisava trabalhar, e confiar que aquela rede iria, dentro do seu próprio procedimento caótico, funcionar e amparar qualquer queda que poderia vir a acontecer.

3.3. Estreia

A estreia de Cosmobloco foi tão caótica quanto seu processo. Naquela noite fria de sexta-feira, dia 24 de maio de 2019, fiz da minha casa um camarim e convidei todos os atores para se maquiar e figurinar juntos. Os músicos se arrumaram cada um na sua casa, outros no Boteco do Paulista, bar popular localizado em frente à Orla do Gasômetro, auxiliados por uma maquiadora. Houve uma tentativa de aquecimento em conjunto, que não funcionou, porque nem todos chegaram ao local da apresentação no mesmo momento. Inclusive, quando tentamos fazer uma roda de concentração para desejar o clássico “Merda”, que é praticamente obrigatório no teatro, ainda faltavam pessoas. “Cadê a Amanda?”, perguntou Martin, se referindo à trompetista Amanda Campo, instrumentista essencial no grupo. “Não sei, quer que eu vá chamar?”, respondi. “Não, ela vai aparecer”, concluiu Martin, demonstrando total confiança em sua companheira.

Durante a apresentação, conseguimos ouvir a vibração do público em todas as cenas, mostrando que tínhamos uma plateia generosa que foi surpreendida por uma apresentação cheia de elementos - além de atores/bailarinos, executamos cenas que contavam com elementos como perna de pau, bambolês, malabares e pirofagia - o que não era tão comum nas apresentações das outras fanfarras que participaram do festival. Cosmobloco foi a terceira banda a se apresentar, e, à medida que outras fanfarras iam mostrando o seu trabalho, entendi que nós sim tínhamos mostrado algo diferente e “fora da curva” para aquele contexto. Nenhuma outra fanfarra apresentou um trabalho tão elaborado cenicamente quanto Cosmobloco.

Ao final da nossa apresentação, inúmeras pessoas vieram conversar com os integrantes do grupo, parabenizando o trabalho e dizendo que precisávamos nos apresentar em outros lugares, como Rio de Janeiro e São Paulo. Tenho convicção que esses *feedbacks* não vieram por conta da qualidade musical ou teatral da apresentação, mas justamente pela junção das linguagens.

No entanto, o *feedback* que eu considero o mais importante foi um reflexo do processo criativo: música e cena estavam muito dissociados, quase pareciam coisas separadas. Entendo que o processo foi realizado dessa forma por conta de um recurso escasso: tempo. Mas depois dessa estreia e a partir da fusão das experiências, do amadurecimento e de maior entrosamento entre o grupo, começamos a modificar o processo criativo, para que a apresentação também se transformasse, como veremos a seguir.



Apresentação do Cosmobloco no Honk POA 2019.

Já o parto de *Cinza Tropical* foi um pouco mais doloroso. Só conseguimos estreiar graças ao amparo de outras redes que fomos descobrindo pelo caminho. Três semanas antes da data prevista para a estreia, tivemos problemas com o lugar onde iríamos apresentar e precisamos, nesse curto período de tempo, procurar um local que aceitasse uma apresentação teatral, que tivesse estrutura para iluminação, que não tivesse problema com vizinhos em relação a barulho, e, o mais importante, que fosse barato. Muito difícil, visto a escassez de espaços disponíveis para o teatro em Porto Alegre e já que a encenação não se dava em palco frontal *a la italiana*, e sim em formato sanduíche, ou seja, com plateia em ambos os lados, formando uma espécie de corredor, onde a peça acontece.

Numa corrida contra o tempo, um dos atores, Miguel Ribeiro, lembrou que um colega de teatro, Jordan Maia, havia feito estágio em um lugar público onde havia um grande espaço ocioso, o Museu da Comunicação Hipólito José da Costa. Entramos em acordo com a Associação dos Amigos do Museu, que gestiona o lugar, para que as apresentações fossem realizadas lá de forma gratuita. Uma notícia ótima, no entanto, o espaço não oferecia nenhuma estrutura técnica, nem espaço de camarins ou sequer cadeiras para que o público pudesse sentar. O que significava uma demanda de produção muito maior. Foram acessadas então outras redes para que essa produção fosse alavancada. A Cia. Stravaganza, que a princípio cederia o lugar da apresentação, cedeu, não só toda a estrutura de luz, como dois técnicos para montar e desmontar todo o aparato no Museu, assim como as cadeiras para o público. O GRUPOJOGO emprestou diversos panos pretos para que pudéssemos criar um camarim improvisado. Além de outros artistas colaboradores que foram citados no primeiro capítulo deste trabalho.

Entramos no Museu na segunda-feira e estreamos na quinta-feira da mesma semana. Ou seja, tivemos três ensaios no local de apresentação, tempo que tivemos para adaptar espacialidade e questões sonoras, utilização da voz e volume dos instrumentos, para montar a estrutura de luz, fazer ensaio técnico, além de todos os preparativos que antecedem uma estreia. Apresentamos com as ferramentas que

conseguimos criar e que nos foram oferecidas, que, apesar de precárias, foram muitas.

Das reflexões sobre a estreia que me pareceram mais latentes foi a participação do público, a comunicação com a equipe do museu e o *feedback* em relação ao espetáculo em si. O interesse da equipe do museu, desde diretores, até seguranças, funcionários da limpeza, secretários, foi algo que me surpreendeu e me mostrou a importância de ter realizado o espetáculo fora de um espaço teatral convencional. Suspeito que essas pessoas não teriam contato direto, acesso a ensaios, acompanhamento de montagem técnica, de um espetáculo teatral, se nós não estivéssemos lá. O que pra nós, no início, representava uma grande dificuldade, se mostrou uma ponte de acesso a pessoas que nunca teriam assistido *Cinza Tropical* se não fosse pela conexão geográfica que se estabeleceu.

Me lembro de uma conversa que tive no dia da desmontagem do espetáculo, quando esperávamos o frete para carregar todo o material. Era um sábado, 22h. Fui para a porta do museu, onde havia um segurança que nos acompanhava. Agradei a ele por estar trabalhando até aquela hora, num final de semana. Ele me respondeu dizendo que eu não precisava agradecer, que ele considerava o trabalho que estávamos realizando de suma importância e que ele acreditava que deveríamos fazer mais peças de teatro no Museu.

Assim como acredito que os trabalhadores do museu não possuem acesso facilitado a produções teatrais, também acredito que a maioria das pessoas que assistiu a *Cinza Tropical* nunca havia estado no Museu da Comunicação. Muitos relataram que sequer sabiam da existência daquele lugar.

O público, inclusive, lotou as três noites de apresentação. Pessoas não conseguiram assistir ao espetáculo por falta de espaço. Não havia dúvida de que teríamos público, já que a peça estava inserida dentro da Mostra DAD*⁷, portanto, os estudantes e professores de teatro da UFRGS, assim como familiares e amigos da equipe, eram esperados. Além disso, a entrada era franca. No entanto, me

⁷ Mostra realizada no Departamento de Arte Dramática da UFRGS. A programação é composta por todas as montagens realizadas como Estágio de Conclusão de Curso naquele semestre.

surpreendeu a quantidade de pessoas que eu nunca havia visto no teatro, e sim nas ruas, nos cortejos de blocos de carnaval, nos bares, em encontros espontâneos na noite porto-alegrense. Esse público, desconfiado, foi ao teatro tanto porque reconheceram as conexões da peça com o Cosmobloco, tanto por fazerem parte das redes de afetos dos quatro músicos, todos pela primeira vez em cena. O que também me leva a concluir que mesclar redes de diferentes linguagens artísticas contribui para a formação de plateia, visto que alcança públicos de outras tribos, com interesses diferentes e que talvez não sejam acostumadas a consumir teatro, mas que assistem ao espetáculo se alguém conhecido está em cena.

O terceiro ponto a ser assinalado, que é o principal *feedback* sobre a peça, foi justamente sobre qualidade da musicalidade do espetáculo. Não é novidade a utilização de música ao vivo na cena teatral. Mas o *feedback* chama a atenção quando comparado ao *feedback* recebido pelo Cosmobloco, no qual a cena foi destaque. A prática de unir música e cena não é inovadora em si, a inovação e o consequente resultado está na forma como os nós são dados dentro desta rede.

O ator e diretor porto-alegrense Thiago Pirajira, que realizou dissertação de mestrado sobre o Bloco da Laje, bloco de carnaval de rua de Porto Alegre, uma das minhas grandes referências artísticas e, conseqüentemente, referência para *Cinza Tropical* e Cosmobloco. Pirajira fala sobre a potência dessa fusão entre música e teatralidade.

Percebo que a fusão da música com a teatralidade, experienciada pelos brincantes, gera jogos e dinâmicas corporais que dialogam com os espectadores, com a cidade e com os percursos realizados, transformando essa experiência coletiva em um grande espetáculo, ou performance, espaço de potência no qual há um agente-brincante/performer (que realiza e propõe ações pré-combinadas), um agente-folião (que assiste e interage com as ações) e um espectador (que assiste o que está sendo realizado). (PIRAJIRA, 2019: p. 29)

Pirajira chama de “brincantes” as pessoas que, no Bloco da Laje, se propõe a fazer uma conexão entre o bloco e os foliões. Alguns atores, outros bailarinos, outros apenas entusiastas e apaixonados pelo bloco, eles propõem brincadeiras e jogos durante o cortejo, envolvendo o folião com a própria folia. Uma forma de misturar música e teatro, ou performance, ou cena, com música autoral de carnaval.

Em *Cinza Tropical* e *Cosmobloco*, o conceito de brincante está em todos, nos músicos, atores, bailarinos, artistas circenses, com o objetivo de transformar uma apresentação cênica em festa, e, talvez, vice e versa.





Imagens da estreia do espetáculo Cinza Tropical. Fotos: Iassanã Martins.

CAPÍTULO IV

Cruzamentos: “Eu oriento o movimento, eu organizo o carnaval”⁸

O contato e as trocas profissionais entre as equipes de *Cinza Tropical* e Cosmobloco possibilitaram a ampliação de redes de trabalho não só dos artistas que fizeram parte de ambos os processos, mas de todos. Artistas conheceram outros artistas, que criaram outros projetos e ações artísticas para além de *Cinza Tropical* e Cosmobloco. Ou seja, o primeiro efeito do encontro dessas duas redes foi a ampliação das redes de trabalho pessoais de todos os envolvidos.

É possível citar alguns exemplos. Após a apresentação de Cosmobloco, os integrantes do corpo performático que não faziam teatro, juntamente com alguns foliões que foram plateia de Cosmobloco, pediram para que eu ministrasse uma oficina sobre corpo e expressividade. A oficina ocorreu nos meses de outubro e novembro de 2019, com nove alunos, e me colocou, pela primeira vez, o desafio de ocupar o papel de professora, além de ter aproximado outras pessoas do teatro.

A artista circense Laura das Águas, que integra o elenco de Cosmobloco, me convidou para dirigir um número pessoal no qual ela utiliza bambolês para uma apresentação em Porto Alegre. Pela primeira vez, dirigi um solo, criado a partir de um elemento circense e envolvendo um outro vocabulário físico, próprio da Laura. Também foi a primeira vez que ela recebeu um olhar diretivo sobre o trabalho pessoal dela. Em troca, Laura ministrou uma oficina de bambolê para os atores de *Cinza Tropical*, quando ainda tínhamos a ideia de utilizar esse elemento em cena.

Também fui convidada para atuar como performer para uma outra banda de fanfarra de Porto Alegre, a Bate & Sopra, isso porque a maioria dos músicos que integram a Bate & Sopra também fazem parte de Cosmobloco. Com esse outro coletivo, criei uma figura que interagiu com os músicos enquanto eles tocavam,

⁸ Trecho da música *Tropicália*, de Caetano Veloso e Chico Buarque.

transformando o show em uma apresentação cênico musical. Com a Bate & Sopra, participei dos festivais Honk Rio e Honk SP, ambos em 2019.



Apresentação da fanfarra Bate & Sopra no Honk SP 2019.

A utilização do espaço do Museu Hipólito José da Costa também teve reverberações. Diversos artistas começaram a vislumbrar o espaço como um possível local para ensaios, aulas e apresentações, inclusive, o coletivo Cosmobloco. Projetos já foram desenvolvidos com o objetivo de tornar o espaço ocioso do Museu em um local vivo culturalmente. Porém, devido a pandemia, ainda não foram colocados em prática.

Citei alguns exemplos de iniciativas artísticas que o encontro entre *Cinza Tropical* e Cosmobloco possibilitou e que me envolvem. Mas podem existir tantas outras, das quais eu não participo e sequer tenho conhecimento. Não temos como estabelecer o alcance exato da reverberação de um trabalho artístico ou de um encontro.

Além da ampliação das redes de trabalho, que são incalculáveis, o encontro dessas duas redes foi analisado em outros âmbitos: trabalho da direção teatral, práticas de ensaios, ampliação de conhecimentos e contato com diferentes públicos.

4.1. Trabalho da direção teatral

O processo de Cosmobloco continuou se desenvolvendo enquanto *Cinza Tropical* ainda não havia estreado. Decidimos, depois do Honk POA 2019, que participaríamos de mais uma edição do mesmo festival, dessa vez em São Paulo, agendado para novembro do mesmo ano. Com base no *feedback* da apresentação do Honk POA, de que a música estava muito dissociada da cena, e a partir do desejo dos próprios músicos, organizei um formato diferente de ensaios. Trabalhamos apenas uma vez por semana e dividimos os ensaios em duas partes, a primeira era dedicada apenas ao aprimoramento musical, e a segunda voltada para a construção e ensaio de cenas.

Entre o Honk POA e o Honk SP, houve uma redução significativa no número de atores/bailarinos que compunham o Cosmobloco, o que me forçou a repensar o formato da apresentação. Com mais tempo de processo, criamos uma narrativa que possibilitou transições mais coerentes entre uma música e outra. Esse novo processo também foi dedicado a realizar exercícios teatrais com atores e músicos, para que todos tivessem uma interação maior e tivessem uma prática mínima de expressão corporal e movimentação espacial.

O fato de que o processo de *Cinza Tropical* ainda estava em andamento foi importante porque proporcionou ao Cosmobloco recursos físicos, como por exemplo,

a utilização de uma sala de ensaio, cedida pela Cia. Rústica, ocupada também para os ensaios de *Cinza Tropical*. Além disso, muitos exercícios teatrais aplicados com o elenco de *Cinza* foram repetidos no processo com Cosmobloco.

O trabalho com o *Cinza* me deixou mais confiante para dirigir Cosmobloco, que é um grupo maior, mais heterogêneo e menos experiente tecnicamente. Dirigir atores e músicos em *Cinza*, me trouxe mais prática no papel de direção com os músicos de Cosmobloco e me fez ter mais ferramentas para lidar com o processo criativo.

Para além da experiência prática, a confiança adquirida em *Cinza Tropical* me apontou para a convicção de que o processo de ensaios de Cosmobloco precisava de modificações. Mesmo com o entendimento de que eu precisava ser maleável e me adaptar às práticas estabelecidas pelos músicos, também sabia que o desejo do grupo de realizar uma performance cênico musical exigia um outro tipo de processo, mais focado, mais comprometido e com mais práticas teatrais.

O inverso também ocorreu. A prática com Cosmobloco me levou a modificar a minha postura em *Cinza Tropical*. Passado o nervosismo da estreia, continuamos ensaiando para outras apresentações: o Dia da Cultura na UFRGS, em novembro de 2019, e a participação no festival Porto Verão Alegre, em janeiro de 2020. A confiança que o grupo de Cosmobloco demonstrou em si mesmo me fez perceber que eu precisava "soltar as rédeas" do elenco de *Cinza Tropical* durante essa nova etapa do processo. A minha característica por vezes controladora no papel de direção precisou ser trabalhada para oferecer mais autonomia e confiança na rede que construímos juntos.

Acredito que a minha evolução como diretora e a experiência adquirida com Cosmobloco contribuiu para *Cinza Tropical* no sentido de apostar mais na intuição e não tanto no controle, como explica Anne Bogart, e que lembra a fala de Inês Marocco, citada no início deste trabalho:

É importante lembrar que o trabalho de um diretor, como de qualquer artista, é intuitivo. Muitos diretores jovens cometem o grande erro de supor que dirigir é controlar, é dizer aos outros o que fazer, ter ideias e obter o que se pede. Não acredito que essas habilidades sejam as qualidades que

façam um bom diretor ou um teatro estimulante. Direção tem a ver com sentimento, com estar na sala com outras pessoas; com atores, com designers, com um público. Tem a ver com a percepção de tempo e espaço, com respiração, com a reação plena à situação dada, com ser capaz de mergulhar e estimular o mergulho no desconhecido, no momento certo. (BOGART, 2011: p. 89)

Me reconheço nesse lugar apontado por Bogart, de tentar controlar, ter ideias e obter o que se pede, muito pela minha insegurança e falta de experiência como diretora. No trabalho com Cosmobloco, era impossível controlar tudo, e isso me ensinou a não tentar controlar tudo também em *Cinza Tropical*. O cruzamento entre os processos também me fez refletir sobre a importância da escolha de exercícios assertivos, sobre jeitos e estilos de conduzir um ensaio, sobre ser maleável, sobre escutar o coletivo e sobre ter uma intuição afiada para trabalhar de forma prazerosa com diferentes linguagens, grupos, artistas, pessoas.

4.2. Práticas de ensaio

Atores e musicistas tiveram que se adaptar a diferentes ritmos e procedimentos de trabalho durante os ensaios. Foi necessária muita paciência e compreensão para entender que o trabalho do outro precisava de um tempo e jeito diferentes para ser executado. Durante os ensaios de *Cinza Tropical*, não raramente os atores precisavam esperar para que a banda ajustasse questões de ritmo, afinação, andamento, etc.

Em Cosmobloco, os ensaios com a banda eram normalmente muito mais voltados para questões musicais do que para a cena. No entanto, nós precisávamos que as músicas fossem executadas inteiramente para poder ensaiar. Mais de uma vez solicitei ao Martin que eles fizessem um esforço para executar as músicas do início ao fim, mesmo que elas não fossem tocadas perfeitamente, para que os atores pudessem ter a oportunidade de ensaiar uma cena completa. O mesmo princípio valia para a apresentação inteira. Conseguimos passar toda a apresentação, do início ao fim, sem interrupções, “como se fosse no dia”, apenas uma vez, no último

ensaio antes da apresentação. O tempo de espera para ensaiar exigiu bastante generosidade dos atores.

Em contrapartida, os músicos, tanto no processo de *Cinza Tropical* quanto de *Cosmobloco*, começaram a aprender sobre práticas de trabalho. Questões básicas para quem é do teatro, como organizar os elementos de cena, limpar o espaço cênico, respeito aos horários de ensaio, de intervalo, não utilizar o celular, assistir a cena do colega, não interromper ou atrapalhar uma cena, eram ações com as quais eles não estavam acostumados. Além disso, percebo que os músicos começaram a dar mais importância para a linguagem teatral e ver mais valor nela.

Pode-se resumir, talvez, todas as questões ligadas a práticas de ensaio a uma questão de disponibilidade e preparo para o trabalho. Os músicos, que com o tempo começaram a sentir vontade de “performar”, começaram a entender a importância de estar concentrado, disponível e pronto para concretizar o jogo cênico.

4.3. Ampliação de conhecimentos

A diversidade de elementos inseridos em ambos os processos, e a mistura entre música e teatro, ofereceu uma riqueza de conhecimentos adquiridos para os artistas envolvidos. Atores aprenderam sobre andamento e notas musicais, por exemplo, enquanto músicos aprenderam sobre expressão corporal e espacialidade.

Em *Cinza Tropical*, Martin realizou muitos ensaios pautados em ritmo. Utilizamos músicas como costura do espetáculo, e a movimentação física que acompanhava a música era sempre uma coreografia simples, ou uma ação que se encaixava no ritmo da música executada. Isso exigiu sincronia dos atores e preparo rítmico. Em cenas como *Entrevista de Emprego* e *Com quantos golpes se faz um país*, o ritmo foi fundamental na forma como os atores falavam o texto. Musicalidade e palavra precisavam fluir da mesma forma, como se fossem uma coisa só, já que ambas as cenas eram recheadas de “comentários musicais”.

Esse treinamento rítmico também é um exercício de ouvido, que o Martin tentou passar brevemente para os atores. O ouvir também foi aplicado em termos vocais. Os atores cantavam em cena, então vários ensaios foram dedicados a ajudar os atores a cantar. Não tínhamos a pretensão de soar como um coral, mas queríamos que o elenco encontrasse um mesmo tom. Nesse processo, não só o Martin, mas também a orientadora Gisela Habeyche, que é especializada em voz para atores, foi de suma importância para ajudar os atores a encontrar as notas certas, a colocar a voz de forma correta, a adaptar o timbre de voz de cada um para o tom da música, ou a modificar o tom da música para que ela se adaptasse ao timbre dos atores.

Os músicos, em contrapartida, aprenderam não só sobre boas práticas de ensaios, mas também sobre elementos de pré-expressividade. Em *Cosmobloco*, depois da apresentação do *Honk POA*, iniciamos um novo tipo de processo de trabalho. Comecei a inserir breves exercícios teatrais em todos os encontros para que os músicos começassem a se familiarizar mais com a nossa forma de trabalho. Eles aprenderam mais sobre expressão corporal, espacialidade, foco, jogo cênico, etc.

4.4. Contato com diferentes público

A junção de artistas de diferentes linguagens, que possuem diversas redes pessoais e integram diferentes tribos urbanas, fez com que o público que foi assistir a ambas as apresentações fosse diverso. Em *Cinza Tropical*, a plateia era, obviamente, majoritariamente de pessoas que se relacionam com o teatro. Os músicos puderam se apresentar para um público diferente do qual estavam acostumados: pessoas que “curtem o som da banda”. Apesar disso, também vi na plateia muitos rostos que eu nunca tinha visto em uma peça, mas que vejo constantemente em blocos de carnaval de rua e bares de Porto Alegre. Estavam presentes muitos amigos dos músicos, que puderem ver eles não só tocando, mas

também atuando. Pessoas que talvez não teriam ido ao teatro se os seus amigos não estivessem em cena.

Em Cosmobloco, o inverso também aconteceu. O público do Honk POA era majoritariamente de músicos, e músicos de todo o Brasil. Os atores tiveram a oportunidade de se apresentar para um público que não era “do teatro”. E claro, pela nossa rede de amigos pessoais, pessoas que nem sabiam o que era o festival Honk, ou que sequer sabiam o que é uma fanfarra, compareceram e assistiram não só o Cosmobloco, como fanfarras do país inteiro que se apresentaram na mesma noite.

Trocas enriquecedoras tanto para performers quanto para público, no sentido de ampliar referências estéticas, trocar ideias, ouvir feedbacks inesperados a partir de pessoas com outras visões de mundo e conhecer novas perspectivas e possibilidades artísticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Mas é preciso ter manha, é preciso ter graça, é preciso ter sonho sempre”⁹

Quantas outras ramificações do encontro entre *Cinza Tropical* e *Cosmobloco* aconteceram, reverberaram, e a gente nem tem como saber? É impossível calcular ou saber precisamente os efeitos que uma obra artística, uma pessoa, ou uma experiência provocam em alguém. São criadas ramificações afetivas, profissionais, intelectuais, pessoais. Este trabalho se propôs a investigar a potência do encontro entre duas redes de trabalho artístico. Citamos alguns resultados percebidos e analisados, mas suponho que a potência desse encontro vai muito além do que está registrado aqui.

As conexões entre pessoas formam redes de criação e trabalho que se entrelaçam pela integração, acontecimentos, trocas de conhecimentos, saberes e afetos. Fazem parte também de uma rede não só as relações interpessoais, mas as relações que cada artista que compõe um grupo ou equipe de um projeto artístico faz com o mundo, como interpreta seu entorno, como sente e experiência o pulsar da vida. Que outras janelas, que outros mundos e realidades são descobertas? Não é possível calcular o quanto essa rede se amplia dentro de cada um.

Tentar perceber tessituras que se formam a partir de encontros e as possibilidades criativas que elas proporcionam ajudam a diretora, ou diretor, a agenciar elementos de construção cênica. Pensar como essas redes se formam, funcionam e o que oferecem para a criação, analisar processos criativos e refletir sobre o próprio fazer, são formas de reconhecer procedimentos e caminhos possíveis para o ofício de direção teatral.

Refletir sobre o processo teatral e sobre as conexões entre pessoas, sobre encontros únicos, num momento tão peculiar quanto o que vivemos em 2020, de isolamento social, sentindo saudade de trocar, brincar, abraçar, sorrir, coisas tão

⁹ Trecho da música *Maria, Maria*, de Milton Nascimento.

simples e caras, também é uma forma de manter estes trabalhos vivos, de sustentar a crença de que ainda vamos sim, cantar, dançar e suar nas ruas ou salas de ensaio. Uma forma de dizer que o outro sim importa, enriquece, acrescenta em nós mesmos e que as influências desses tantos outros também nos tornam quem somos.

Este trabalho possui diversas possibilidades de continuidade. O que foi desenvolvido aqui é um primeiro olhar para a construção de redes, cruzamentos e desdobramentos de certos encontros. Seria possível aprofundar-se mais nas relações estabelecidas e suas reverberações e em como essas relações influenciam o trabalho da direção teatral. Outro possível desdobramento, e talvez o que mais me interessa nesse momento, é investigar como o trabalho em rede pode potencializar a geração de renda e estratégias econômicas para a classe artística.

Se você chegou até aqui, obrigada pela leitura e pelo interesse em grupos, práticas e pessoas que realmente me apaixonam e dão sentido para o meu trabalho artístico. No início de 2020 eu acreditava que ambos os projetos teriam uma vida longa, que se desenvolveriam durante o ano, amadureceriam e seriam apresentados muitas vezes. A pandemia me fez viver uma espécie de luto por esses dois trabalhos pelos quais tenho tanto carinho. Trazê-los à memória, registrá-los e compartilhá-los com outras pessoas é uma outra forma de não deixá-los morrer assim, tão abruptamente.

Durante 2020, falei diversas vezes que a melhor coisa que eu fiz em 2019 foi ter vivido como se fosse carnaval o ano inteiro. Carnavais que seguiram pulsando em mim durante o isolamento social. As redes construídas seguem reverberando, emocionando e me fazendo evoluir. Além deste trabalho, que me exigiu bastante energia durante os meses de confinamento, em 2020 realizei um oficina on-line de corpo e expressividade para musicistas. Os alunos, além dos músicos do Cosmobloco, foram artistas de outros estados que conheci nos três Honks que participei, sustentando a troca de conhecimentos e afetos criados ao longo do ano anterior. Também motivada pela minha vivência com Cosmobloco e *Cinza Tropical*, durante 2020 aprendi a tocar um instrumento de sopro. Comprei meu próprio

trombone e comecei a fazer aulas práticas e de teoria musical com diferentes amigos que me ofereceram seus conhecimentos de forma gratuita. Inclusive, criei um grupo virtual de trombonistas mulheres de Porto Alegre para o compartilhamento de conhecimento e de motivação para o estudo. No final das contas, em meio ao caos, ao medo, e à morte que 2020 trouxe ao mundo, talvez tenham sido as reverberações desses dois projetos que me ajudaram a respirar durante o ano, acompanhadas da certeza de que voltarei a abraçar essa tanta gente alegre, purpurinada, que brinca, que canta, que sua pelas ruas de muitas cidades, em outros carnavais.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVILA, Bruna. **Carnavalização da atuação: vivências entre o teatro e a festa.** Orientadora: Gisela Habeyche. UFRGS, 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Teatro) – Departamento de Arte Dramática, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais** / Mikhail Bakhtin; tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; [Brasília]: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro.** 1.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **The Viewpoints Book: A practical Guide to Viewpoints and Composition.** New York: Theater Communication Group, 2005.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: Notas para uma teoria performativa de assembleia.** 1.ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 2018.

CONCEIÇÃO, Thiago Pirajira. **Forjas Pedagógicas: rupturas e reinvenções nas corporeidades negras em um bloco de carnaval (Porto Alegre, Brasil).** Orientador: Gilberto Icle. UFRGS, 2019. 83 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

FAGUNDES, S. Patrícia. **La Ética de la Festividad en la Creación Escénica** (Madrid, España). Orientador: Julio Checa Puerta. Universidad Carlos III. Tesis (Doctorado en Humanidades). Universidad Carlos III de Madrid, España, 2010.

FAGUNDES, S. Patrícia. **O Diretor como Artista Relacional.** Revista Cena, Porto Alegre, n. 20, 2016.

FAGUNDES, S. Patricia. **O processo de ensaios como mecanismo de relações:**

um dispositivo festivo. In VI Reunião Científica da ABRACE. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo; SIFUENTES, Roberto. **Exercises for rebel artists: Radical Performance Pedagogy.** New York: Routledge, 2011.

MAFFESOLI, Michael. **A sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia.** 2.ed. São Paulo: Zouk, 2005.

MUSSO, Pierre. **A filosofia da rede.** In: PARENTE, André (Org.). *Tramas da rede.* Porto Alegre: Sulina, 2004.

SALLES, Cecília Almeida. **A complexidade dos processos em equipe: uma reflexão sobre audiovisual.** Tese de pós-doutorado. Departamento de Cinema, Rádio e TV da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, USP, Brasil, 2016.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da Criação: Construção da obra de arte.** São Paulo: Horizonte, 2006.

SILVA, Wallace Lopes. **Sambo, logo penso: Afroperspectivas filosóficas para pensar o samba.** Rio de Janeiro: Hexis Editora, 2015.

WEILER, Martin Rahde. **Memorial Descritivo da Performance Cosmóbolo: A Vaca Abduzida.** Orientador: Jean Presser, UFRGS, 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música Popular). Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

ANEXOS

1. Clip de Cosmobloco no Honk SP 2019.

Link para acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=wrBIXzzDTn8>

2. Teaser de *Cinza Tropical*

Link para acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=AM0CyrVHI4>

3. Apresentação desta pesquisa no Salão de Iniciação Científica da UFRGS 2020.

Link para acesso:

<https://www.youtube.com/watch?v=UcNusHEDnEg&feature=youtu.be>

4. Currículos resumidos da equipe de *Cinza Tropical*.

- **Bruna Ávila** se formou em Teatro pela UFRGS após o processo de *Cinza Tropical*, em janeiro de 2020 e pesquisa as relações existentes entre o carnaval de rua carioca e o teatro. Relacionando teatro, festividade e atuação. Realizou os trabalhos: *Ninguém Falou que Seria Fácil* (2017-2018), direção: coletiva; *Guaraná Cerebral* (2018-2019), direção: Louise Pierosan e *Cinza Tropical* (2019-2020) direção: Louise Pierosan. Além disso, participou de trabalhos no audiovisual incluindo curtas-metragens, clipes musicais e propagandas. Também foi estagiária de produção cultural no projeto “TPE - Teatro, Pesquisa e Extensão” da UFRGS.
- **Eriam Schoenardie** é ator e professor. Formado em Licenciatura em Teatro pela UFRGS e pela UE/Portugal e mestrando pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. No audiovisual, atuou no curta-metragem *Argos* (2017) e dirigiu os curtas *no.way.out* (2013) e *Quarto escuro* (2014). Trabalhou como assistente de direção em *Dido & Eneias* (2012) e como diretor em *A Intrusa* (2014). Como ator, dentre seus trabalhos

destacam-se *Passa & Fica* (2009), *Osculum* (2012), *Moscas* (2015-2016), *90 Ceias* (2017-2020) e *Cinza Tropical* (2019-2020).

- **Flávia Reckziegel**, graduanda em Licenciatura Teatral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Cozinheira, bióloga, professora de teatro. Atuou no espetáculo *Moscas*, *Cinza Tropical*, *Como Cozinhar um Lobo* e *O Museu Desmiolado*. Participou de outras montagens teatrais como *A noite do Chacal*, *Sacra Folia*, *The end...Rebobine*, *Medida Provisória*, *Cinema Utopia* e *A Flor e a resistência*. Contemplada com o prêmio de Melhor Atriz no 4º Festival de Esquetes de São Leopoldo. Performer no bloco de carnaval Cosmobloco.
- **Gisela Habeyche** é professora e atriz. Possui graduação em Bacharelado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1992), mestrado (2003) e doutorado (2013) em Educação, ambos pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente é professora da UFRGS na área de voz para teatro. Também integra o grupo Usina do Trabalho do Ator (UTA), de Porto Alegre.
- **Jp Siliprandi** começou a tocar saxofone aos 18 anos. Participou de projetos como a Banda MOHO e atualmente compõe o naipe de sopros do Bloco da Laje. Também é solista no naipe de saxofone alto do Cosmobloco e toca no Projeto Esquema Novo.
- **Mica Filter** iniciou os estudos na área da percussão em 2011 tocando tamborim com o bloco Turucutá, que aborda diversos ritmos inspirados na dinâmica e instrumentos utilizados em escola de samba. Participou, em 2016, do grupo de estudos tamborinístico "Castiga Tamborim", ministrado pelo professor Arthur Klassman. Em 2017 iniciou seus estudos no surdo. Com ele, toca em diversos projetos, como Avôa, Bloco e Grupo Show Turucutá Batucada Independente Coletiva, Bloco da Laje, Bloco Não Mexe comigo que eu Não Ando Só e Cosmobloco.
- **Miguel Ribeiro** é ator e produtor, graduando no curso de bacharelado em Teatro pela UFRGS. Em 2013 ingressou no curso de Iniciação Teatral pelo

Teatro Vila Velha em Salvador - BA onde estudou com grandes nomes do teatro baiano como Chica Carelli. Em Salvador, 2014 atuou no espetáculo *O Voo da Borboleta* de Aedil Linhares, *A caminho da Ternura*, de Ivan Antônio, *A Ópera dos Canibais*, do mesmo diretor, e no espetáculo infantil *Mas o que é um Cucuruto*, de Ana Grimaldi. Em Porto Alegre, integra o elenco dos espetáculos *Achados e perdidos*, dirigido por Ana Cecília Reckziegel, *Münchause*, de Matheus Wathier (2016), e *Cinza Tropical*, de Louise Pierosan (2019). Em 2018 integrou o elenco de apoio da peça *O Filho* do Teatro da Vertigem dirigido por Eliane Monteiro, dentro da programação do Palco Giratório RS. Desde 2017, é estagiário de produção no Porto Alegre em Cena.

- **Patrícia Fagundes** é professora de Direção Teatral no Departamento de Arte Dramática e no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Diretora da Cia Rústica de Teatro (Porto Alegre). Doutora em Ciências del Espectáculo pela Universidade Carlos III de Madri. Mestre em Direção Teatral pela Middlessex University (Londres, 2003) e graduada em Artes Cênicas - Habilitação em Direção Teatral - pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1995). Atua na área de Artes Cênicas como encenadora, docente e pesquisadora, com ênfase na investigação dos processos criativos da cena, processos de ensaio, encenação, práticas relacionais e o político na cena contemporânea.
- **Ricardo Meine** também se formou em Teatro pela UFRGS após o processo de *Cinza Tropical*, em janeiro de 2020 e pesquisa a construção de um Corpo Cênico a partir da influência dos Blocos de Rua do Carnaval Carioca, das questões políticas, sociais e culturais brasileiras e a criação de dramaturgias cênicas a partir de referências artísticas nacionais. Tem experiência em Dança Moderna e Contemporânea e fez parte do Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre (2019). Além dos trabalhos artísticos relacionados à pesquisa corporal, se dedica à escrita literária e poética, influenciado pelas percepções do cotidiano, explorando as dualidades existentes entre espaço urbano e natural, caos e sossego, carnaval e silêncio. Escreveu uma peça teatral,

Exulansis ou Será que as Estrelas Piscam? (2017), e dezenas de textos poéticos ainda não publicados.

- **Rita Spier** é atriz e bonequeira. Durante 3 anos integrou o projeto *O Rio de João*, do Coletivo Eu Amo a Rua (RJ) ministrando oficinas de confecção de caixas de Teatro Lambe-Lambe. Criou e confeccionou bonecos para o programa *Tá No Ar*, da Rede Globo (RJ). Recebeu o Prêmio Tibicuera 2018 de melhor cenografia da peça *Expedição Monstro*, da Cia Indeterminada (RS). Atualmente está ministrando, com mais 4 professores, uma oficina de Performance com moradores da Restinga (Poa-RS) de forma remota.
- **Sandro Aliprandini** é ator e bailarino, concluiu sua graduação em Interpretação Teatral pela UFRGS em janeiro de 2020 e realiza trabalhos com atuação em teatro desde o ano de 2010. Em 2015, estreou como protagonista do longa-metragem *Ponto Zero*, de José Pedro Goulart, trabalho que lhe possibilitou a indicação ao prêmio de melhor ator no Festival de Cinema de Gramado e a conquista do prêmio de melhor ator no The International Films Awards Berlin. Com esse mesmo trabalho, foi indicado ao 22º Premio Guarani de Cinema na categoria Revelação do ano. Ainda em 2015, realizou uma participação no longa-metragem *Em 97 Era Assim*, de Zeca Brito. No ano de 2018, estreou o espetáculo teatral *Almodóvar Motopeças*, com dramaturgia e direção de Jessica Lusia. Nesse mesmo ano, fez uma participação no seriado *Paralelo 30*, com direção de Frederico Ruas. Em 2019, no teatro, esteve em cartaz com os espetáculos *Cinza Tropical* (dir. de Louise Pierosan e texto de Naomi Luana) e *Guaraná Cerebral* (dir. de Louise Pierosan e texto de Diogo Liberano), e no cinema atuou no curta-metragem *Prorrogação*, de Lorenzo Telles. Ainda em 2019, integrou o Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre.
- **Suzanne Cardoso** é atriz-mc e poeta, licenciada em Teatro na UFRGS, iniciou sua pesquisa sobre Teatro Hip Hop em 2014 quando voltou seu olhar as possibilidades que a música e a poesia - sobretudo as que emergem das ruas - apresentam em relação ao teatro. Foi campeã do Slam das Minas em

2017, conquistando a vaga para o Slam Conexões RS (campeonato estadual de poesia falada) e acumula títulos como campeã de batalhas de rima improvisada, sendo 6 vezes campeã da Batalha das Monstras, foi a segunda mulher a vencer a tradicional Batalha do Mercado, até então conquistada apenas pela MC Negra Jaque, e atualmente está no ranking dos 16 melhores MC's do RS classificados para o Duelo Estadual de Rimas. Professora de teatro e ativista da Cultura Hip Hop, Suze dedica seu trabalho a união desses conceitos, na busca de encontrar um meio de apresentar o teatro agregando a essência dessa cultura.

- **Thais Diedrich** é atriz e figurinista, cursando bacharelado em Interpretação Teatral na UFRGS. Trabalhou como atriz nos espetáculos *Peter Pan*, *Peppa Pig*, *O Belo e Indiferente* (2017), *Ser-Humarvore* (2018); *Cinza Tropical* (2019-2020); nos curtas-metragens *Nada Importante* (2015), *Gaiola* (2017) e *Fulgor* (2020). Como figurinista desenvolveu o projeto de extensão Guarda-Roupa, em conjunto com a Prof. Gisela Haybeiche, do Departamento de Arte Dramática UFRGS, sendo responsável por organizar desfiles anuais de 2015 até 2019. Foi figurinista dos espetáculos *TECO* (2016), *É só o Leiteiro lá fora* (2017), *Voraz - Gordos, pervertidos e estranhos do telefone* (2019), *Cinza Tropical* (2019); no longa *Os Bravos Nunca se Calam* (2019); no videoclipe *Manobra de Dobra de Urano* (2019), da banda Trabalhos Espaciais Manuais; no curta *Fulgor* (2020) e foi diretora de arte e figurinista do curta *Enquanto está Quente* (2020).
- **Thayan Martins** iniciou a prática musical em 2019 na Oficina de Choro e Samba do Santander Cultural. Percussionista, arte educadora e compositora, integra os projetos Três Marias e Cachaça de Rolha, e já acompanhou cantores e instrumentistas de diversas partes do Brasil.

5. Texto completo de *Cinza Tropical*.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Departamento de Arte Dramática

Cinza Tropical

Estágio de finalização do curso de Teatro
Direção: Louise Pierosan
Atuação: Bruna Ávila,
Ricardo Meine e
Sandro Aliprandini

Porto Alegre, agosto de 2019

FICHA TÉCNICA

Direção: Louise Pierosan

Dramaturgia: Louise Pierosan e Naomi Luana

Direção musical: Martin Weiler

Atuação: Bruna Avila, Eriam

Schoenardie, Flávia Reckziegel, Miguel

Ribeiro, Ricardo Meine, Rita Spier,

Sandro Aliprandini, Suzane Cardoso e

Thais Diedrish

Trilha sonora: JP Siliprandi, Martin

Weiler, Mica Filter e Thayã Martins

Iluminação: Bruna Casali

Figurinos: Thais Diedrish

Produção: Sandro Aliprandini

Fotos: Carlota Araújo

Teaser: Maurício Casiraghi

Arte gráfica: André Varella

Contribuição artística: Carla Cassapo e

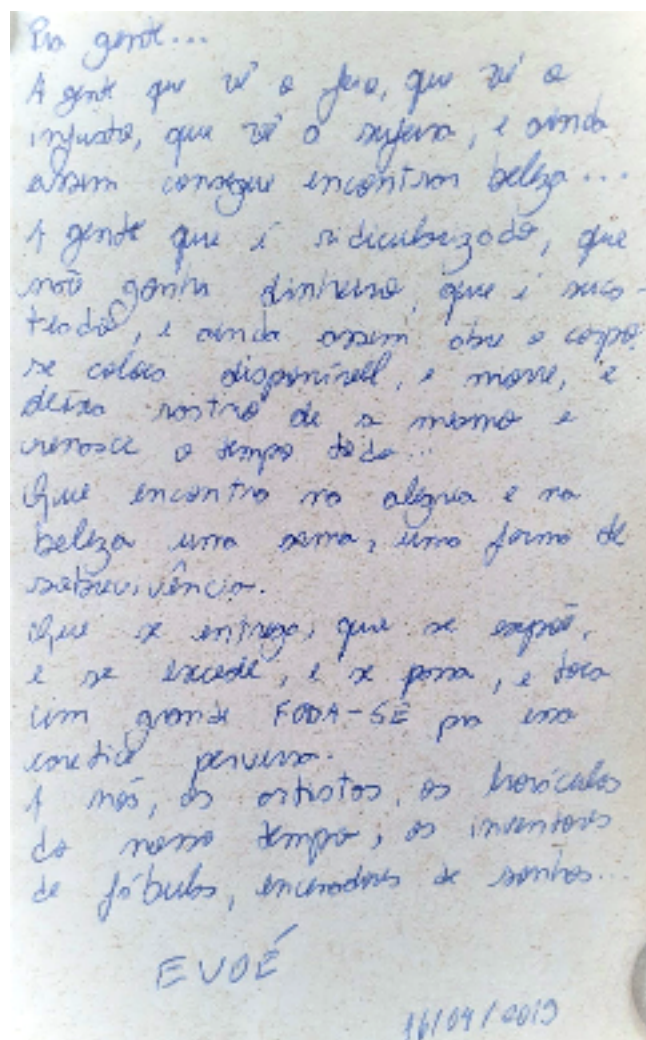
Laura das águas

Orientação: Gisela Habeyche e Patrícia

Fagundes

Apoio: Cia. Rústica, Cia. Stravaganza,

Justo, Cubo, Bitoca



SINOPSE

Aos deuses mais cruéis, rogamos: renova nossa fé no cinza, no qual vemos princípio de cor. Guia-nos no compasso do contra-tempo. Abençoe nossa jornada de fúria, amor e excesso. Livrai-nos dos bons sentimentos engravatados, da sensatez dos sofistas urbanos. Aos filhos do sol: levantai o totem dos esquecidos e cantai a independência, ainda não conquistada, nesse país em aterrorizante estado de ordem e progresso.

Processo de criação: março à outubro de 2019

Estreia: 17, 18 e 19 da outubro de 2019

Cinza Tropical

ENTRADA

Em meio a uma festa comum, ouve-se de algum lugar desconhecido o som de uma banda que toca FREVO. Um coro de foliões do fim do mundo procura pelo som. Ao abrir uma porta de garagem, encontram a banda, que conduz os foliões até um espaço que lembra uma avenida. Um mestre de cerimônias se destaca do grupo.

MESTRE - Boa noite meu povo! Minha pova... assembleia de foliões, pândegos, espectadores, ratos de teatro, transviados, proletários, artistas, amantes, pagadores de impostos, arruaceiros, alagados das enchentes, doutores, *freelancers*, pessoas da lei, perseguidos pela lei, vagabundos, motoristas de uber, cientistas da pobreza, acadêmicos, *youtubers*, filósofos de cataclismas... Uni-vos!

CORO - UNI-VOS!

MESTRE - Vai começar esse festim!

A banda volta a tocar. O Mestre de Cerimônias mostra uma garrafa de cachaça e chama a atenção de todo o coro, que se desloca na direção da bebida.

A BENÇÃO

DIONÍSIO - Alocaaa!

MESTRE - Começou!

CORO - Ele não cansa... Cuidado pra não cair. Eu adoro. Arrasa. Me unge!

DIONÍSIO - Escutai-me, escutai a minha voz.

CORO - Quem é?

DIONÍSIO - Sou eu! Aquele invocado nos momentos de prazer e de fúria. Dizem que eu sou um homem, mas eu sou mesmo um Deus! Sou eu, porra! Dionísio! E vocês... bom... vocês agora são as minhas bacantes!

CORO - Uuuh!

DIONÍSIO - Todos aqueles que têm fome, todos aqueles que têm medo, todos aqueles que tem sede... todos os aqueles que acreditam a gente ainda vai dar a volta por cima... "Levanta sacode a poeira e dá a volta por cima", ai ai... Vamos lá! Abalem o sono desta terra! Erguei vosso corpo e repele de vossa carne o pavor.

ERIAM - É pra já!

DIONÍSIO - À estas terras venho eu, o deus que com os festins se regozija, o protetor do inesperado, o orador do caos, o sacerdote dos que ousam a desafiar a razão e a ordem.

Gente... Onde está a minha oferenda? Eu, assim como todos os deuses, posso ser um deus cruel! Agora sim. Era para ser vinho, mas vamô abrigará... essa cachaça agora se transforma em fonte de inspiração. Em vossos corpos invocará o destemor e o prazer! "Aos deuses mais cruéis a juventude eterna. Eles nos dão de beber na mesma taça: o vinho, o sangue... e também, vamo combina, um monte de merda." E a gente tem que engolir. Vamo putaiada! A avenida está aberta e protegida!

Cantando EVOÉ!!! o Coro carrega Dionísio nos braços.

MESTRE - (*em cima da plataforma preta*) Nós, foliões do fim de mundo, não viemos para fazer exigências. É claro que... as condições para fazer a folia não estão lá das mais favoráveis. (*Coro começa a se montar com adereços carnavalescos*) Estamos todos precisando mover aquela energia extra para lidar com as forças... forças... extraordinárias que estão por aí, os Astros, não é isso? Não é fácil fugir... da peste. Não é fácil... sambar no contratempo, organizar o encontro, se afetar de prazer... mas a gente é aquele tipo de gente que insiste no indispensável. Nós confiamos na anarquia da felicidade para desarmar o pânico.

Combinamos assim: se o clima pesar, voltamos a cantar. Certo?

CORO - Certo!

MESTRE: Gostaria de informar que a gente desejava levar todo mundo para a rua, mas a rua anda assim.... um pouco proibida, um pouco perigosa, um pouco mais perigosa porque proibida. Queríamos fechar uma avenida, a perimetral (*coro monta primeira diagonal*), Bento (*coro monta a segunda diagonal*), Ipiranga, montar arquibancadas... eu desceria de um helicóptero por uma corda, com uma longa cauda púrpura, dourada, estrelas, jasmims e saguis de verdade. Espetacular! Comissão de frente: nota....

CORO - Dez!

MESTRE - Daí não deu para captar o recurso, a EPTC não liberou a via, para variar... Também pensamos em fazer em um lugar bacaninha, diferentão, desses que tem pastinha vegana, bike de bambu, homens de saia, bem a nossa cara... mas daí era muito CASH! Cogitamos um estacionamento, estética meio dark, pavilhão, mas... não tinha nada de equipamento: e os PILA para alugar? Nem pensar. Pensamos na UFRGS, sabe aquele novo Centro Cultural? Nos disseram: impossível. No Stravaganza? Os vizinhos não iam gostar. Usina do Gasômetro? Tá fechado! Cais do Porto? Fechado desde, desde quando mesmo? Nos disseram que tinha um tal de Centro Cenotécnico...

CORO - Fechado!

MESTRE - Mas, eis que finalmente o querido Hipólito nos acolheu. Hipólito José da Costa, museu da comunicação do Estado do Rio Grande do Sul... (apresentando o museu para o público como uma pessoa) este é o nosso público de hoje. Seu Hipólito é um senhorzinho muito gentil e... resistente! Ele ainda é um dos poucos que mantém suas portas abertas para todos e cedeu o seu espaço para nossa folia...

Ricardo puxa BLOCO DE SUJOS.

MESTRE - Nossa festa tem área vip?

CORO - NÃO!

MESTRE - Nossa festa tem *open bar*?

CORO - NÃO!

MESTRE - Nossa festa tem carro de som?

A banda sente-se ofendida.

MESTRE - A nossa festa tem gente! Gente que faz um pouco de tudo... (*começa um samba*) e de tudo um pouco e de pouco em pouco, com pouco tempo, pouco recurso, muito jogo de cintura, muito fôlego pra tocar instrumento (*entra sopro*)... tudo se ajeita. A gente trabalha, tenta de novo, muda de profissão, suspende (*stop*), volta a tentar! Não foi possível tomar a Avenida, não é possível tanta coisa... mas tem tanta coisa que é possível. Nós, aqui, juntos, conspirando em festa.

Valha-me nós e segue o baile!

Cada folião encontra a sua dupla para dançar um samba.

MESTRE - Então ó, é o seguinte: a primeira cachaça foi cortesia da casa, mas a próxima tem que pagar prá ajuda a produção, combinado?

TRANSIÇÃO 1

TÁ COM DÓLAR, TÁ COM DEUS

Foliões se unem em coro na escadaria. A Entrevistada sobra no espaço.

Coro canta e empurra a Entrevistada para a plataforma preta.

Os Entrevistadores permanecem na escadaria.

ENTREVISTA DE EMPREGO

Cada folião do coro pega uma ponta de serpentina na pochete da Entrevistada e puxa lentamente em direção aos dois Entrevistadores sedutores sentados na escadaria.

ENTREVISTADOR - O que você tem a nos oferecer?

CANDIDATA - Bem, eu sou graduada, tenho pós-graduação, MBA, entrei no mestrado, eu...

ENTREVISTADOR - Eu vou perguntar novamente: o que você tem a nos oferecer?

CANDIDATA 1 - Sou competente em resolver problemas... era o que eu tentava dizer...

ENTREVISTADOR - A candidata acredita na Justiça?

CANDIDATA - Como? É claro.

ENTREVISTADOR - A senhorita se considera uma pessoa justa?

CANDIDATA - Claro. Eu fui bem criada! Busco ser uma profissional e pessoa íntegra, manter esta postura em todas...

ENTREVISTADOR - Então, quer dizer, que você é alguém que não comete injustiças?

CANDIDATA - Olha... Eu acredito que não.

ENTREVISTADOR - Qual foi a maior injustiça que já cometeu?

CANDIDATA - Eu nunca cometi uma grande injustiça.

ENTREVISTADOR - Uma pequena injustiça?

CANDIDATA - Não sei... eu não sei dizer...

ENTREVISTADOR - A candidata, está dizendo, portanto, que não tem certeza se em certos atos foi injusta ou não...

CANDIDATA - Eu... O que isso importa? Eu não tô entendendo.

ENTREVISTADOR - Candidata, você acha que merece esta vaga?

CANDIDATA - Sim.

ENTREVISTADOR - Você acha que merece esta vaga mais do que os outros 30 candidatos?

CANDIDATA - Acredito que sejam vocês que tenham que avaliar isto, não?

ENTREVISTADOR - E, se eu lhe dissesse que você é a primeira entrevistada e que daremos a vaga a você sem entrevistar os demais. Você acharia justo?

CANDIDATA - Bem... não.

ENTREVISTADOR - E, você aceitaria a vaga?

CANDIDATA -Sim... Mas, isto é verdade? Eu ganhei a vaga?

ENTREVISTADOR - Ainda não.

Entrevistadores cruzam as pernas.

ENTREVISTADOR - Onde você se vê daqui a cinco anos?

CANDIDATA - Em um emprego fixo...

ENTREVISTADOR - 10 anos?

CANDIDATA - O meu sonho é ser uma juíza.

ENTREVISTADOR - Juíza? Por que quer ser juíza?

CANDIDATA - ...Quero ser juíza para... lutar pela construção de uma sociedade mais digna, pela preservação dos nossos valores humanos...

ENTREVISTADOR - Um salário de juíza?

CANDIDATA - Não... sim, também...

ENTREVISTADOR - Quanto pretende ganhar em nosso escritório?

CANDIDATA - No mínimo o piso salarial e, é claro, vale transporte, vale alimentação. Um plano de saúde!

ENTREVISTADOR - Quantas exigências...

CANDIDATA - Direitos?

ENTREVISTADOR - Você está precisando desse emprego, não está?

CANDIDATA - ...Sim. Eu preciso trabalhar, tenho qualificação e posso dizer, com certeza, que sou muito dedicada ao que faço.

ENTREVISTADOR - Nós estamos enfrentando um momento de crise, como você deve saber... Estamos em busca de um perfil de força! Alguém que resista ao nosso trabalho!

CANDIDATA - Eu sou uma mulher resistente.

Entrevistadores mudam de pose.

ENTREVISTADOR - A senhorita se considera uma pessoa mal-humorada?

CANDIDATA - Mal-humorada? Não... Bem, ocasionalmente...

ENTREVISTADOR - A senhorita tem depressão?

CANDIDATA - Não. Assim... não sei se poderia chamar exatamente de depressão. Às vezes eu fico triste.

ENTREVISTADOR - O que te deixa triste?

CANDIDATA - As desigualdades sociais, por exemplo...

ENTREVISTADOR - Com que frequência a candidata se desestabiliza emocionalmente diante das desigualdades?

CANDIDATA - Não... não é que eu desestabilize...

ENTREVISTADOR - Não?

CANDIDATA - Não, eu só fico um pouco triste. Isto não é normal?

ENTREVISTADOR - A tristeza afeta o funcionamento de suas faculdades mentais?

CANDIDATA - (*Irritada*) Não, senhor. Eu fico triste em pleno gozo das minhas faculdades mentais!

ENTREVISTADOR - Você se irrita com facilidade?

CANDIDATA -Não.

Entrevistadores levantam. Agora a voz da Candidata é substituída pelo som de tambores.

ENTREVISTADOR - Candidata, você tem sarna?

CANDIDATA - Sarna?

ENTREVISTADOR - Herpes?

CANDIDATA - Não.

ENTREVISTADOR - Sofre de desatenção?

ENTREVISTADOR - Come carne?

CANDIDATA - Sim.

ENTREVISTADOR - Bebe?

CANDIDATA - Socialmente.

ENTREVISTADOR - Fuma?

CANDIDATA - Não.

ENTREVISTADOR - Quer ter filhos?

CANDIDATA - Não pensei ainda...

ENTREVISTADOR - Toma pílulas anticoncepcionais?

ENTREVISTADOR - Já fez um aborto?

ENTREVISTADOR - Já beijou uma mulher?

ENTREVISTADOR - É batizada?

ENTREVISTADOR - Religião?

ENTREVISTADOR - Já fez sacrifícios com pequenos animais?

ENTREVISTADOR - Usa roupas curtas?

As perguntas começam a acelerar. Todo o coro começa sussurrar as perguntas.

ENTREVISTADOR - No final do dia, quando chega em casa... como se sente?

ENTREVISTADOR - Irritada?

ENTREVISTADOR - Impaciente?
ENTREVISTADOR - Sem sono?
ENTREVISTADOR - Sem fome?
ENTREVISTADOR - Incapaz de permanecer de pé?
ENTREVISTADOR - Sensual?
ENTREVISTADOR - Excitada?
ENTREVISTADOR - Com energia?
ENTREVISTADOR - Cheia de desejos?
ENTREVISTADOR - Cansada?
ENTREVISTADOR - Tem medo?
ENTREVISTADOR - Sente-se impotente?

CANDIDATA - Não sei...

ENTREVISTADOR - Obrigada, será informada do resultado.

TRANSIÇÃO 2 - CRACK SÓBRIO

LUCRO

A entrevistada tenta recuperar o que foi tirado de dentro da sua pochete até ser conduzida ao centro da avenida. O coro se dissolve e começa a enrolar a entrevistada com as serpentinas num movimento circular.

CANDIDATA - *(completamente enrolada)* Puxa um samba, por favor!

ACREDITAR

*Coro, em plano baixo ao redor da Candidata, canta.
A Candidata se desvencilha das serpentinas.*

CANDIDATA - *(irritada)* Agora vamo de Axé!

ESTÁ PROIBIDO O CARNAVAL

*Coro festivo cruza o espaço em diagonais até transformar a dança em uma marcha. Os foliões se transformam em soldados.
Trombonista e saxofonista desenham o espaço pelas laterais até subir na plataforma preta.*

O PELOTÃO OU O FIM DA IDADE DA RAZÃO

CRAZY IN LOVE

Os soldados se exibem para o público.

TENENTE - Pelotão? *(soldados olham surpreendidos para a tenente)* Atenção, pelotão! Formação! *(soldados se reorganizam e formam três fileiras)* Vocês estão prontos para responder a verdade?

PELOTÃO - Sim, senhor.

TENENTE - Estão animados hoje?

PELOTÃO - Sim, senhor.
TENENTE - Amam a sua pátria?
PELOTÃO - Sim, senhor.
TENENTE - Pelotão... Eu sou um homem?
PELOTÃO - Não, senhor.
TENENTE - Então por que me chamam de senhor? Marchando! (*os soldados marcham mecanicamente*) Formação! Sentido! Pelotão, o que está acima de todos nós?
SANDRO - A senhora.
BRUNA - O céu.
MIGUEL - Deus.
ERIAM - A Pátria.
RITA - A Família.
RICARDO - As leis.
TENENTE - Atenção, pelotão! Olhem para cima. O que está acima de nossas cabeças?
RICARDO - Um telhado, senhora.
TENENTE - Obrigada, soldado. Posicionem suas armas corretamente (*ao som de CRAZY IN LOVE, os soldados tiram seus celulares das pochetes de forma sensual, tiram selfies e param em poses de popstar*). Qual é a nossa função?
BRUNA - (*se levanta para falar*) Deter o inimigo, senhora.
TENENTE - Quem é o inimigo, soldada?
BRUNA - As pessoas ruins?
TENENTE - Qual a definição de pessoa ruim?
RITA - (*levanta*) A pessoa que realiza atos de má-índole.
TENENTE - Quem diferencia atos de má-índole de atos de boa-índole?
MIGUEL - (*levanta*) A religião.
ERIAM - (*levanta*) O Estado.
BRUNA - O papai.
SANDRO - (*levanta*) O ser humano.
TENENTE - O ser humano? O que é um ser humano, soldados?
(*Os soldados não sabem responder a pergunta*)
TENENTE - Pesquisem! (*todos começam a pesquisar em seus celulares*)
ERIAM - Homo sapiens...
BRUNA - Gente.
SANDRO - Ser-pessoa.
MIGUEL - Expectativa de vida: 79 anos.
RICARDO - Expectativa de aposentadoria: 79 anos.
RITA - A última espécie animal do primata bípede do gênero Homo.
SANDRO - Uma das nove espécies que reconhece sua própria imagem no espelho.
RICARDO - A única espécie com a capacidade de inventar Ficções.
ERIAM - O ser humano é o animal da Razão!
TENENTE - Pelotão! De onde vêm essas informações?
SANDRO - Wikipedia, senhora!
(*Distraem-se na internet e compartilham notícias com o público*).
RITA - O país só pode ser melhorado cérebro por cérebro, Blog do Olavo.
RICARDO - O Snowden postou no *twitter*: eu sei fritar churros, para qual Embaixada posso me candidatar?

BRUNA- O homem é o lobo do homem, disse o Pavão Misterioso.

RICARDO - *Portal G1*: população de Cruzeiro do Sul, no Acre, sofre com nevasca.

ERIAM - Eu só acompanho o site oficial da República do Brasil!

MIGUEL- O pinguim dos trópicos: #já vivi dias melhores, mas não lembro deles.

SANDRO - *Portal Da Vinci e Um*, comprova: pessoas alérgicas a camarão são de esquerda, faça o teste em sua família no almoço de domingo!

RITA - Eleições presidenciais na Groelândia são realizadas por meio do whatsapp!

MIGUEL - Hoje é o lançamento do documentário da peregrinação do Sergio Moro ao Monte Sinai, onde ele recebe o 11º mandamento!

RICARDO - STF proíbe o consumo de droga alucinógena extraída da goiaba e utilizada no tratamento do câncer.

ERIAM - O site da República não é atualizado desde 1947, que estranho!

MIGUEL - #Antesdeeuorrereu...

BRUNA - Tenente Flávia, que dia e hora você nasceu?

TENENTE - 17 de março. Às três e meia da manhã.

THAIS - Tenente Flávia, a sua lua é em escorpião?

TENENTE - Não, é em Leão... Pelotão, foco!

ERIAM - Força!

MIGUEL - Fé!

TENENTE - Sentido! Atenção, soldados! Qual é a nossa função?

PELOTÃO - Garantir a segurança.

TENENTE - De quem?

SANDRO - De todos os cidadãos.

TENENTE - Como?

Eriam - MATANDO VAGABUNDO, senhora!

TENENTE - (*Horrorizada*). Pelotão, vocês são a favor da violência?

PELOTÃO - Não, senhora.

TENENTE - São a favor do uso da violência no combate à violência?

SANDRO - Não.

BRUNA - Não sei, senhora.

ERIAM - Sim, senhora!

TENENTE - Se todos os cidadãos tiverem armas todos os cidadãos terão segurança? Se todos os cidadãos se defenderem todos estarão em segurança? A segurança é proporcional à capacidade de gerar violência contra a violência, soldados? E se todos estiverem em segurança qual será a nossa função? Poderemos, quem sabe, ensinar os cidadãos a usarem armas de maneira segura! Seremos os professores dos novos tempos! Armas e paz! Vocês acreditam que A VIOLÊNCIA SERÁ CAPAZ DE GERAR A PAZ? (*Pausa, pelotão fica confuso*). Vamos meditar sobre o assunto, pelotão! RELAXEM! (*Cada um faz uma pose de yoga para tentar relaxar*)

Calma, respira 1, 2, 3... Você é uma vencedora. 1,2,3... você é uma líder. 1...você é uma autoridade. 2.... eu sou a minha própria autoridade. 3... pelotão, atentos, a quem vocês se reportam?

PELOTÃO - À senhora.

TENENTE - Quem é a autoridade máxima nesta sala?

PELOTÃO - A senhora.

TENENTE - E quem é a minha autoridade?

PELOTÃO - O Capitão.
TENENTE - Quem é a autoridade do capitão?
PELOTÃO - O Major.
TENENTE - Do Major?
PELOTÃO - O coronel.
TENENTE - Do Coronel?
PELOTÃO - O General.
TENENTE - Do general?
PELOTÃO - O Marechal.
TENENTE - E a quem o Marechal serve?
PELOTÃO - Ao povo!
RICARDO - Uma perguntinha! Se o povo está acima do Marechal, que está acima do General, que está acima do Coronel, que está acima do Major, que está acima do Capitão, que está acima da senhora... se um indivíduo deste povo estiver portando uma arma e desejar matá-la. Nós devemos protegê-la?
TENENTE - Sim.
RICARDO - Por que?
TENENTE - Porque vocês devem proteger as autoridades!
RICARDO - Mas se o povo ordenar o Marechal e o Marechal ordenar o General e o General o Coronel e o Coronel o Major e o Major o Capitão e o Capitão a senhora. Então, a senhora deverá aceitar a sua morte?
TENENTE - Soldados, vocês estão vivos?
PELOTÃO - Sim, senhora.
TENENTE - Vocês gostam de viver?
PELOTÃO - Sim!
TENENTE - Vocês querem viver?
PELOTÃO - Sim!
TENENTE - Querem morrer?
PELOTÃO - Não.
TENENTE - Preferem morrer ou matar?
PELOTÃO - Morrer. Matar. Morrer.
TENENTE - Vão morrer ou matar? Morrer ou matar?
TENENTE - Pois agora estão todos mortos! Vamos! Mortos! Agora estão vivos. Agora estão mortos, de novo. Todos mortos. Vivo. Morto. Vivo. Morto.

Brincadeira morto/vivo, uns levantam, caem de novo. Tenente aponta para um e, em seguida, para outro. A brincadeira vai evoluindo. Começam a se matar e voltar à vida com as palavras: "morto/vivo".

Dois soldados iniciam uma briga. Os outros soldados se afastam para evitar serem machucados. Uma soldada tenta resolver o conflito.

BRUNA - Beija, beija, beija...

Os dois soldados se beijam.

TRANSIÇÃO 3 - CRACK BÊBADO

MÁSCARA NEGRA (frase)

Embalados pelo beijo dos soldados, os foliões começam a se beijar entre si.

MÁSCARA NEGRA (refrão)

Com o embalo da música, foliões criam um trenzinho.

Do trenzinho, tem a ideia de transformar o espaço cênico. Contraregragem.

ESQUECIMENTO OU DE QUANTOS GOLPES SE FAZ UM PAÍS?

Três contadores de histórias se reúnem no centro do espaço cênico, onde agora existe um pequeno palco. Com eles, duas percussionistas comentam suas histórias.

ERIAM - Sou o Português, Pedro Álvares Cabral, espécime de uma das mais esplendorosas doutrinas dos homens brancos, a chamada: "Conquistadores de Trópicos". Herói da civilização, ancorei meu navio nesta praia (*inicia som de mosquitos*) e salvei essas terras dos senhores de sucumbir à barbárie. ..."Ora assim me salve Deus; E me livre dos Mosquitos"...

SANDRO - Mas isto é só história antiga.

THAIS - Isto já faz tempo!

SUZI - Então, Dom Pedro gritou: "Viva a independência, do Brasil". Com licença, papai, agora este Império é meu. Este será o nosso brasão, essa a nossa bandeira e essa aqui, a nossa Constituição. (*pausa*) Vamos, não vão festejar?

RICARDO - Isso foi naquele tempo que o poder político dos pais ia para os filhos...

BRUNA - Sim, de pai pra filho, de filho pra neto, de neto pra bisneto...

SANDRO - De presidente para senador, de senador para deputado, de deputado para...

THAIS - Não tem mais no Brasil!

FLÁVIA - Falem bem ou falem mal, mas falem de mim: este é o lema de um bom populista! (*palmas*) De golpe em golpe se constrói um país... Pai dos pobres ou mãe dos ricos, por que escolher o lado para lembrar? História é também paradoxo: conquistamos as leis trabalhistas, o voto secreto, o voto feminino, a Petrobrás, a Eletrobrás... e de lambuja "salvamos a pátria-nossa dos comunistas" (*xô xô xô*). Há quem se esqueça que Getúlio Vargas também foi um ditador.

SANDRO - (*em movimento de brinde*) Em memória de todos os empreiteiros que ergueram o país!

RICARDO - Agro é pop.

BRUNA - Bala é pop.

THAÍS - Pai Nosso é pop.

RICARDO - Fome é pop.

ERIAM - Lá vem ele, todo galã, topete lambido, rampinha do planalto: "eu não vou deixar que instalem aqui o terror! A baderna! O candidato da camiseta vermelha prega a luta

armada, a invasão de terras! É um sujeito perigoso!” Um belo dia o príncipe saiu para caçar Marajás montado em um cavalo puro e branco (*sons de cavalo*) e quando voltou era o Presidente do Brasil. Dá para acreditar que esse sujeito foi eleito? Eleito! Fernando Collor de Mello. Que tempos eram aqueles...

BRUNA - Esquecer dos impeachments.

RICARDO - Não esquecer dos impeachments.

SANDRO - Investigar é preciso, mas não é urgente.

THAÍS - Vamo zerá tudo!

SUZI - O 7 de Setembro nos deu a Independência e o 31 de março a liberdade. 31 de março de 1964: o Brasil conheceu a verdadeira revolução! Se você quiser posso dizer como seu pai desapareceu.

SANDRO - E o avião do Eduardo Campos?

THAIS - O helicóptero do Aécio?

BRUNA - E o do Teori?

THAÍS - E o avião da FAB na Espanha?

SANDRO - Quanto avião né?

RICARDO - Gente quanta coincidência!

SANDRO - Deus realmente deve escrever certo por linhas tortas.

ERIAM - (*irritado*) Esquecer o embrulho no estômago, a ânsia que sobe quando a gente escuta essas palavras que cospem, pisam, estraçalham a memória de gente que perdeu a vida...

FLÁVIA - Mas não dá pra esquecer do cheiro de gás. Da cavalaria avançando, chuva de bomba, tropa de choque, bala de borracha no olho, bala de fuzil... nas pessoas.

SUZI - Como não esquecer de si? Tanta coisa na ordem do dia. Tanta notícia. Tanto trabalho. Tanta conta. Tanto cansaço, café. Tão pouco dinheiro. Não quero esquecer...

ERIAM - Eu quero é lembrar! Lembrar de Jorge Lafond, de Dzi Croquettes como odaliscas, pierrôs, freiras, prostitutas, um show de ironia a valores políticos e sexuais.

THAIS - Lembrar da Dercy Gonçalves, porra! Bibi Ferreira...

FLÁVIA - Elza Soares, Hebe Camargo, Roberta Close, Rita Cadillac, Zuzu Angel, Beth Balanço, Beth Carvalho, Carmem Miranda, Elis Regina...

SANDRO - (*segurando a pochete na mão*) Lembrar de Elke! Até mesmo a tradicional família brasileira em frente à televisão amou a exuberante: Elke Ma-ra-vi-lha... sacerdotisa dionisíaca, que aquece os corações com sua alegria - dizia a Nise da Silveira sobre uma criatura de incontáveis línguas, figurinos, perucas, maridos... inimiga de todo e qualquer regime autoritário.

RICARDO - *(também fazendo referência à pochete)* Lembrar de Carolina de Jesus. Do diário de uma mulher negra, mãe solteira com três filhos. Vida na favela de Canindé. Carolina escrevia nos pedaços de papel que catava pelo lixo, pela rua... suas histórias de fome e dignidade - lembrar da força de Carolina *(engata a sua pochete na pochete de Sandro)*.

ERIAM - De Claudia, Dandara, Amarildo, Rafael Braga....

SUZI - A Marielle! O Betinho... Maria da Penha

THAIS - Maria Quitéria, Marta...

FLÁVIA - Tarsila do Amaral... Anita Garibaldi...Dandara!

BRUNA - Lembrem de Chiquinha Gonzaga. Mulher nascida em berço escravocrata. Mulher da transição dos séculos que bebe e fuma nas rodas boêmias do Rio de Janeiro. Pianista, abolicionista, mãe, divorciada, neta de escrava liberta, a primeira mulher a reger uma orquestra. Duas mil composições musicais sendo delas 77 para o teatro! Pelo completo fim da monarquia e pelo absoluto fim da escravidão... abram alas para a mulher que escreveu a primeira marchinha de carnaval.

TRANSIÇÃO 5 - ABRE ALAS

Bruna e sopros puxam ABRE-ALAS. Coro acompanha a partir de "eu sou da Lira..." e constroem um cordão de pochetes de forma solene, na tentativa de criar um memorial para os "heróis do país".

Cresce o andamento do ABRE-ALAS que agora tem ritmo festivo. O "cordão/memorial" se torna um instrumento de brincadeira para a Dança da Cordinha.

MESTRE - Ô meu brasil, meu país do fim de bloco. É dia de tomar da vida o que ela dá para beber porque hoje é carnaval, é véspera do feriado que nunca chega. Eu quero pintá e borrá a quarta feira de cinzas! Avante terra tropical!

CONTADOR DE HISTÓRIAS - Eu também quero falar!

MESTRE - Vem que esse palco é teu também! Pau, cu!

CONTADOR DE HISTÓRIAS - Hoje a terra brasilis amanheceu em transe! Sem lenço nem documento... E minha carne se fez carnaval. Esse é o Brasil que eu quero! Um país de mamelões ao sol, sacolé na boca, periquito frenético, a terra do cu-puaçu livre!!!

HOMEM-BOMBA - *(em tom de discurso inflamado, passando purpurina em si e nos outros)* como é possível que alguém no curto período de uma vida humana possa assim como que assistir à degradação de uma estrutura que custa tanto, demora tantas vidas pra ser... onde estavam? onde se escondiam todas essas tendências obscuras? elas estavam fluindo por aí? por correntes subterrâneas enquanto era um dia como qualquer outro... enquanto havia um pacto cínico com a normalidade?! ou não sei: resultado imprevisível de uma reação

tóxica entre medo e ódio sob condições atmosféricas econômicas sociais insanas tecnológicas doidas... desse tempo. que é o nosso. ESSE TEMPO TAMBÉM É MEU! Os danos ainda não foram totalmente calculados. A contaminação atingiu níveis... como posso elucidar-vos-ei... irracionais? Ela se alastra através do absurdo imediato e faz da verdade um delírio. Até então, podemos constatar que perdemos a aspiração por um mundo em comum... Ouvi dizer que há uma expedição que vai procurar o núcleo que está irradiando todo... o que? dizem que vão pôr fim nisso. apertar um botão. achar um culpado. adoraria. Quem tem como ir pro exílio, que vá, vá para onde? só nos resta reagir. como? reagir enquanto vamos medicando a ansiedade extrema justificando o cansaço minimizando o pânico aquecendo motores secretos de sobrevivência. não é um por um amor generalizado por nossa humanidade ou por um ingênuo desejo de paz que vivemos juntos. não temos escolha. ainda é cedo, porém é tarde demais... as grandes soluções já não me acalantam. confio em algo mais próximo quase despercebido em instantes que rompem o contrato com o medo e não há terror em vencer a vida porque ela é afinal feita disso matéria produzida entre nós, ela já está. aqui. nem mesmo os cataclismas, dilúvios, as pestes, nem mesmo as guerras e a violência desmedida conseguiram reduzir a vantagem da vida sobre a morte. qual será a prece que vamos criar para elaborar o horror? nós, foliões do fim do mundo decidimos inventar fábulas. Poetas, músicos, profetas, guerreiros, malandros, todas criaturas dessa realidade desafortada: os convido para a última canção da noite...

TRANSIÇÃO 6 - SHOW DE HORRORES

Coro se olha sem saber muito o que fazer. Olha para a banda, esperando que ela puxe alguma música. Depois do discurso inflamado do Homem Bomba, a banda acha apropriado puxar o HINO DO BRASIL em ritmo de funk.

Os foliões se animam de novo, fazem a dancinha do Impeachment, dançam funk, tentam tocar os instrumentos, mudam o cenário de lugar.

Uma onda de fumaça invade o espaço, o que gera pânico e gritaria. Os foliões, achando que se trata de uma batida policial, se jogam no chão para se proteger.

O DESGARRADO

Um homem que se recusou a ir pra casa depois que o bloco de carnaval acabou começa a falar.

DESGARRADO - Eu não sei se fedo.

é tanto fidido é tu que fedias é os que federão lá na frente que ó.

já nem sei que cheiro é meu

tanto cheiro no meu cheiro que ó.

que se feda, então.

cafungação danada.

é sovaco é saco

abençoi essa tanta gente, tanta gente suada

arre

é um surubão de gente que nem sei que gente

tô dizendo ó!
tanto grudume tanta liga de pessoa cum pessoa que
passa a cerveja pro outro
e sol passando a língua no lombo
o negócio vai se encaldando se encaldando dum jeito, mas dum jeito
vô dizê ó, o negócio aqui não é líquido coisa nenhuma...
O bagulho aqui é oleoso
é de coco de abacate de Castanha do Brasil
É óleo de glitter, boba. Glitter tá caro, bicho!
esfrega tua pele de ouro contra o meu

Vou achar meu toaléte
faze meu xixizinho ali no banheirinho sabe o banheirinho de carnaval?

ô licença ô licença é a lua é o sol é a luz é as três por dez, aceita cartão?
vô ali naquele cantinho, o cantinho dos inocentes, tá vendo ali?
bem escondidinho ninguém vê, é
encosto ali, em direção de onde o bloco vai
porque daí só vê quem tá voltando

óh ali ó!
esse aí só dando-lhe no corote
esse mesmo que não morre cedo
tá tão desti lado que praí pro lado de lá ó, tá ruim.
Ê piada ruim ruinzinha pior que a cachaça do amigo ali
o amigo tá com as coisa dele ali junto
mora aí decerto
aí na rua onde o bloco passou
e o bloco passou foi bem no meio
da casa dele

cadê o bloco?

Aos poucos o coro começa a se levantar e formar imagens abstratas.

a roda é viva. para não. para pra nada,
não dá pra perde tempo.
senão vai ficando no caminho
só com os restos...
os pedacinho da marchinha no eco
as agudinhas dos metal
os perdidos os doidão
as latinhas pedaço de tiara fiozinho de lantejoula
lixo resíduo resto de gente do lado das garrafa do cheiro de xixi
já começa a ir embora aquele ruidinho de gente feliz na rua
e vem ronco de ar condicionado

buzina carro avenida

Cabou-se
e agora?
aqui, bem aqui, bem sentado na sarjeta, bem sujinha.
sem celular, sem hora, sem droga, sem...
que dia é que rua é que não lembro.
que vida é essa que papo de José
tô fedendo. que se foda.

As imagens ganham vida e se transformam em estereótipos de personagens das ruas de uma cidade qualquer.

Ao som de uma sirene, congelam novamente.

olha isso
puta que pariu
olha ali ó
a situação do ômi

ô
cidadezinha
tem que é ri, tem que é ri beijando de língua o diabo com aquele restinho de pão seco mastigado sem saliva no meio dos dentes.

e tem o amanhã né. e tem, o amanhã.

A cidade volta a se mover e vai morrendo aos poucos.

Aos poucos os foliões formam um paredão de gente que não vê.

OS INVISÍVEIS

VENDEDORA DE GLITTER - Ando bebendo todos os dias. Sabe como é? Eu não tenho dinheiro para beber, mas bebo. Não tenho dinheiro para pagar, mas... Já encontrei tanta gente, já encontrei tantas línguas. As línguas gostam de outras línguas, mas o que as línguas adoram mesmo é pronunciar "que merda" e, seguir... mastigando todos os detalhes do porquê, do que têm medo e de quanto, quanto estão cansadas desse esforço de todo o empenho, de todo o progresso.

Desligue este liquidificador!

Pare a máquina, hoje é meu aniversário.

Eu nasci no carnaval, e, sempre farei aniversário no carnaval

- assim, eu decidi desde muito cedo...

Meus demônios saltam pras máscaras e se perdem na multidão.

Celebro e choro todas as pitangas, as pitangas de todas as cores.

Ali, eu morro um pouquinho - eu e a cidade.

Desligue a máquina!

Compre o meu brilho.

Apenas, compre o meu glitter e me ajude a vestir as ruas de purpurina.

É para o meu aniversário!

Me escuta?

DESGARRADO - Tô te escutando, moça.

VENDEDORA DE GLITTER - (*Assusta-se, não havia notado a presença do Desgarrado*). Oi... Quer comprar purpurina? Glitter? Tenho um último saquinho de lantejoulas.

DESGARRADO - Não tenho nada, moça.

VENDEDORA DE GLITTER - Dois por um?

DESGARRADO - Não tenho mais nada, moça.

VENDEDORA DE GLITTER - (*Volta a falar sozinha*). Vamos, vamos...te vendo um pouco dessa alegria para que eu possa comprar uma cerveja. Assim é a economia da festa! Compre um pouquinho mais, porque hoje é meu aniversário e eu quero uma cerveja gelada... E nela eu pago: cerveja, temperatura, embalagem, serviço, lucro e a taxa destinada ao bem-comum... quando essa taxa... esses tributos deixam de se converter em bem-estar social, nós deveríamos nos REBELAR... Mas me poupe porque hoje eu vou RELAXAR. Por que nós vivemos juntos? Quanto mais pessoas integram um júri maior é a sua eficácia! Está comprovado: juntos somos mais inteligentes.

Eu acho que devo ter perdido as últimas votações da história da humanidade, devia estar aí... perdida em um bloco. Salve! Que não perdi meu tempo... do que adiantou votar?

Que ensurdeçam com meus gritos de alegria porque hoje, nós, essa pequena humanidade, fizemos uma boa escolha.

Tô viajando, desculpa aí... (*Volta a notar o Desgarrado, que se aproxima da Vendedora*). Qual a cor dos seus olhos? Você não quer uma purpurina para realçar o olhar! Você tem linhas tão bonitas no rosto. Uma linha de tinta azul sobre o nariz e depois purpurina furta-cor. Ficaria um arraso!

DESGARRADO - Moça, o carnaval terminou.

Silêncio.

VENDEDOR DE GLITTER - Estou esperando o próximo ônibus. Você... desculpa, mas, você não teria algumas moedinhas?

DESGARRADO - Só sobrou para a minha passagem. Desculpa.

VENDEDORA DE GLITTER - Entendo. Fique com esse saquinho de purpurina. Para o próximo carnaval. Até mais.

DESGARRADO - Obrigada. (*Observa ela indo embora*). Ei, espere. Vamos dar um jeito... para conseguir... sua passagem... vamos passar a roleta juntos... Para onde você está indo?

VENDEDORA DE GLITTER - Adiante!

QUARTA-FEIRA DE CINZAS

Sopros puxam a MARCHA DA QUARTA-FEIRA DE CINZAS.

CORO - (*cantando*)

E no entanto é preciso cantar.

Mais que nunca é preciso cantar.

É preciso cantar e alegrar a cidade...

B.O.

Luz volta.

Coro arrasta os restos da cidade para os cantos.

Banda puxa um FREVO.

Todos saem do espaço cênico festejando, em cortejo.

6. Relatório de Estágio de Conclusão de Curso.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Departamento de Arte Dramática
Professora/orientadora Patrícia Fagundes
Louise Rates Pierosan

Relatório de Estágio de Conclusão de Curso



Porto Alegre, novembro de 2019

Relatório de Estágio de Conclusão de Curso Espetáculo *Cinza Tropical*

*Pelo prazer de chorar e pelo "estamos aí"
Pela piada no bar e o futebol pra aplaudir
Um crime pra comentar e um samba pra distrair
Deus lhe pague
(Deus lhe pague - Chico Buarque)*

De antemão, aviso que as próximas páginas são um desabafo, um diário, um pouco autocentrado, um pouco misturado, incompleto, atrapalhado, acho que sim. Mas calma, este não é o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). O TCC só no semestre que vem.

“Dire, tu tem esmaltes pra gente pintar as unhas?”

“Dire, qual meia tu prefere?”

“Diretora, vocês não vão poder apresentar aqui!”

“Dire, porque não me chamou pra reunião? Eu queria dar um trato nos meus cabelos!”

“Diretora, metade dos leds parou de funcionar”

“Dire, de que jeito eu falo essa palavra?”

“Diretora, posso fazer brechó no início da peça?”

“Dire, o que eu faço agora?”

O que é, afinal, dirigir uma peça de teatro?

Na minha experiência, é fazer com que a engrenagem funcione. É descobrir um jeito de fazer com que cada uma das pessoas envolvidas no processo criativo esteja feliz e motivada. A partir do que vivi, penso que, em Porto Alegre, ser diretora é desempenhar múltiplas funções. É ser a pessoa responsável pelas teias e nós invisíveis que sustentam um trabalho. Como responder a um monte de perguntas para as quais eu não tenho resposta? Como organizar o caos? “Talvez você possa considerar a si mesma como uma atratora caótica”, disse a professora Sílvia Balestreli, durante orientação da disciplina de Projeto para o TCC. E completou: “Às vezes não é dirigir, é não atrapalhar o que já está acontecendo”.

BARRACÃO (outubro 2018 / abril 2019)

*Vamos trabalhar sem fazer alarde
Pra pisar com força o chão da cidade
A vida não tem segredo
Quem sentado espera a morte é covarde
Mas quem faz a sorte é que é de verdade
É só acordar mais cedo
É só regar, pra alimentar o arvoredo
Por essa luta eu não retrocedo
Pra ver toda a mocidade
Com os frutos da liberdade
Escorrendo de entre os dedos
Que é pra enterrar de uma vez seus medos*

Um barracão é o espaço onde uma escola de samba, ou um bloco de rua, onde um grupo de pessoas produz os preparativos para o dia da apresentação, o dia em que a escola vai desfilar, ou o bloco vai sair em cortejo. Onde são produzidas as fantasias, carros alegóricos, onde tudo é pensado, estudado, construído, preparado. É o espaço de trabalho. O meu barracão interno começou a ser desenvolvido um ano antes da estreia de *Cinza Tropical*, espetáculo que produzi e dirigi como meu Estágio de Conclusão de Curso em Teatro.

Outubro de 2018, Bolsonaro eleito, preciso fazer uma peça de teatro. Eu me sentia um redemoinho de vento, que não tem lugar para onde ir e também não sabe como parar de girar. Era um misto de raiva, com desesperança, com medo, e ao mesmo tempo sentia que uma injeção intensa de amor e cuidados pelos meus afetos tinha sido aplicada em mim. Tudo estava tão frágil, trêmulo, e ainda assim eu precisava fazer uma peça de teatro. Não fazia a mínima ideia do que queria, qual meu estilo de trabalho, o que afinal eu quero dizer, como me organizar em meio a tudo isso. A única pergunta que ficava da minha cabeça era: como sobreviver a esse período tão duro, cruel, desaforado da história do Brasil?

A minha vontade era só lamentar e compartilhar o desespero que é viver os tempos que estamos vivendo, de como é impossível se manter saudável em um mundo tão doente, de como é impossível sobreviver sendo artista nesse país. Ao mesmo tempo, todos os dias estava em um bar diferente, tomando uma cerveja, conversando, chorando e reclamando com fulano, abraçando cicrano, conhecendo esse outro desconhecido por quem, de uma hora pra outra, já nutro um tremendo carinho. Tentava desesperadamente festejar, me apaixonar por pessoas novas, por ideias novas, me apaixonar todos os dias por qualquer coisa que me fizesse ter brilho no olhar. Me apaixonar para me manter feliz. Festejar para me manter saudável. Encontrar para não me sentir sozinha. Se essa é a minha forma de sobreviver, pensei, é sobre isso que preciso falar.

Ainda em 2018, na fase de escrever o Projeto de Estágio, pelos interesses em comum e a vivência festiva e paixão por blocos de rua, eu e os colegas Bruna Ávila, o Ricardo Meine e o Sandro Aliprandini, decidimos unir forças para realizar um único projeto. Eu na direção, eles na atuação. Juntos decidimos: vamos carnavalizar.

Sabíamos que tínhamos a necessidade de falar sobre o momento político do país: como chegamos até aqui? Que parte da história do Brasil a gente não entendeu? O que é que a gente não percebeu que fez com que, de repente, um homem como Bolsonaro fosse eleito? Como sobreviveremos a isso? E também sabíamos que queríamos falar sobre tudo isso de uma forma festiva, por meio de uma estética e energia que mobiliza a todos: o carnaval dos blocos de rua.

No final de 2018 começamos a fazer encontros de mesa para tentar esmiuçar o projeto e emboçar uma possível dramaturgia da peça. Eu propunha exercícios de escrita para tentar entender o que realmente estava na cabeça de todo mundo, qual era a expectativa de cada um deles, e como eu iria organizar e sincronizar os desejos de todos, já que o estágio envolvia quatro pessoas. “Afinal, o que é carnavalizar pra vocês?”. Eu sabia que não seria fácil fazer com que todos concordassem com tudo, na verdade, impossível, mas para mim, que iria dirigir o trabalho, era muito importante que todos comessem a ter a mesma linha de raciocínio, imaginar a peça na mesma direção para que pudéssemos iniciar o trabalho da forma mais afinada possível.

Nos encontramos, escrevemos, discutimos, bebemos, comemos, assistimos, pesquisamos. Nesse período começamos a coletar referências para o trabalho, desde uma

pesquisa por blocos de rua que conhecíamos, passando por companhias de teatro, músicas e até filmes, como *Tatuagem* e *Noviembre*, que traziam traços daquilo que imaginávamos compor juntos.



Referências estéticas do trabalho: filme *Tatuagem*, Teatro Oficina, filme *Noviembre*, Bloco da Laje

Assim foi se criando o barracão de *Cinza Tropical*. O nome veio só mais tarde, antes do batismo oficial o trabalho foi chamado de *Nossa Festa não Tem Área VIP*, foi *Só Piora*, entre vários outros nomes. Por influência de uma música que a atriz Rita Spier, mais tarde, trouxe para um ensaio e que embalou muitas das minhas noites de insônia pensando no trabalho, *Amor Cinza*, do Mateus Aleluia, e por pensar em todos os símbolos que a palavra *cinza* traz, é que a peça foi enfim nomeada.

*Na linha do horizonte tem um fundo cinza
 Pra lá dessa linha eu me lanço, e vou
 Não aceito quando dizem que o fim é cinza
 Se eu vejo cinza como um início em cor
 Quando tudo finda, dizem, virou cinza
 Equívoco pois cinza cura, poesia eu sou
 O traje cinza lembra fidalguia
 Quarta-feira cinza é dia de louvor
 Vamos celebrar, o amor há de renascer das cinzas
 Vamos festejar o cinza com amor
 (Amor Cinza - Mateus Aleluia)*

2019

Foi a partir da dramaturgia que retomamos o projeto no início de 2019. Para isso, convidamos a Naomi Luana, também graduanda em Teatro pela UFRGS e interessada pela escritura cênica, para contribuir com essa parte do processo. Eu já havia trabalhado com ela no ano anterior na peça *Como Cozinha um Lobo*, espetáculo de conclusão de curso em Teatro dela. Eu como atriz, ela como diretora e dramaturga. Pessoa importante do meu círculo de afetos, artista talentosa e dedicada, pensei que poderíamos funcionar juntas novamente, só que agora desempenhando outras funções.

Começamos então a incluir a Naomi nos nossos ensaios de mesa e fazer exercícios de escrita com o objetivo de tirar as ideias da cabeça e colocar no papel. Já nesse início de processo, fui começando a prever uma situação com a qual eu não tinha certeza de como deveria lidar, que era o lugar de trabalho de cada um. Os quatro, eu, a Bruna, O Ricardo e o Sandro, éramos proponentes do projeto, no entanto, eu ocupava o lugar da direção, e eles da atuação. Dialogar com essa dúbia relação de poder foi um desafio para mim do início ao fim do processo. O que expor, o que não expor, incluí-los em determinadas decisões ou não, revelar mecanismos do trabalho, saber o peso de voto de cada um, questões que fui contornando e manipulando de formas diferentes de acordo com cada caso. Não queria de forma nenhuma ser autoritária, e sempre tentei incluí-los em todas as decisões, mas em alguns momentos isso simplesmente não era possível.

Além disso, não demorou muito para sentir os meus colegas de projeto esperavam muito de mim. Esperavam que eu soubesse, que eu tivesse as respostas, como se eu tivesse que entendê-los, entrar dentro deles para tirar algo dali, como se eu precisasse de alguma forma ensiná-los alguma coisa. O que eu acharia ótimo se fosse só isso que eu precisasse fazer. Mas tinha que pensar no texto, tinha que pensar em guiar a Naomi, tinha que pensar em encenar, tinha que pensar em convidar os atores, em planejar ensaios, em... Talvez eu estivesse equivocada, e essa sensação de expectativa que se eu achava que existia em relação a mim poderia ser só isso mesmo, uma sensação minha. No entanto, ainda assim, me sentia sozinha.

Diário (05.04.2019)

Já deveria ter começado a escrever, não escrevi. Já deveria ter entrado em sala de ensaio, não entrei. Já deveria ter feito meu projeto, não refiz. No turbilhão de mil coisas pra fazer, de muito trabalho, de pouco dinheiro, me organizar no caos. O caos físico do meu quarto, caos borbulhante da minha cabeça. Mas sigo, dou conta. Penso nas pessoas, nas imagens, ideias que se cruzam que complementam outros querereres e saberes que parecem descontraídos. Os nós vão sendo dados e aos poucos formamos essa teia, essa rede de pesca que nos resgata e nos puxa pra superfície, nos faz respirar. Cada nó dado é um alívio pra mim.

Entramos na etapa de convidar a equipe de trabalho. Foram muitos nomes pensados. Não sei exatamente como chegamos no grupo que finalizou o processo. Algumas pessoas foram pensadas desde sempre, outras eu vi na rua e na hora pensei: seria muito legal ter essa pessoa no projeto. No impulso, convidei. Muitos amigos com quem já trabalhei e que

confiava para me acompanhar na jornada foram convidados e disseram não, tantos “Não”. Porque? Outras pessoas entraram e depois desistiram do projeto. Não importam os motivos, eram “nãos”. “Não deixe isso abalar a tua auto-estima e segue adiante”, era o que dizia a mim mesma. Chama daqui, chama dali. Se juntou um Frankenstein de gente que nem se conhecia, não fluía, chegavam a errar os nomes uns dos outros. “Oi, Laís”. “É Thaís”. Mas cada uma das pessoas que compuseram o elenco além do trio de proponentes tinha um porquê de estar ali. No Eriam Schoenardie, na Flávia Reckziegel, no Miguel Ribeiro, na Rita Spier, na Suzane Cardoso, na Thais Diedrich, tinha alguma coisa singular que eu queria absorver no projeto.

E dentro desse Frankenstein eu sabia que precisava ter alguém para fazer algo que eu definitivamente não conseguiria fazer: música. Eu tinha convicção que o espetáculo precisava ter uma “mini bateria”. “Chama o Martin”, disse a Flávia. Eu nem conhecia o Martin.

Foi num almoço de RU. Eu envergonhada, ele com cara de sono, tentei explicar o melhor que pude o projeto e tentei fazê-lo parecer interessante aos olhos do Martin, mesmo que eu estivesse carregada de toda a insegurança do mundo. “Imagina que esse cara vai querer fazer uma peça de teatro comigo, pra mim”. Duas horas se passaram. “Vamo fazê! Acho bem tranquilo”, disse ele. E disse mais: “Eu tenho um projeto, o Cosmobloco, a gente quer colocar performances na apresentação, tu não quer me ajudar a organizar isso?”. Foi assim que surgiu o melhor casamento de 2019.

Martin Weiler, formado em Música pela UFRGS, integrante de diversos blocos de rua de Porto Alegre. Ali nascia uma parceria que, para mim, daria o sentido de todo o trabalho, lá no final. Eu, que depois de três anos de trabalho, tinha recém “me demitido” da direção cênica do Bloco da Ovelha, de Caxias do Sul, estava começando a ser adotada pelo movimento dos blocos de rua de Porto Alegre, e o Martin entrava em um processo novo e inédito para ele: dirigir musicalmente um espetáculo teatral.

Seguíam-se as reuniões de dramaturgia. Levantar temas. Lá no início a ideia era falar dos diversos tipos de carnaval que existem no Brasil. “Não entra nesse território”, disse a orientadora Patrícia Fagundes. O carnaval, na verdade o recente movimento dos blocos de rua, não era a temática, e sim a plataforma criativa do trabalho. Que temáticas iríamos levantar então? A partir dos exercícios de escrita surgiram palavras como MEDO, FÚRIA, SUJEIRA, AUTENTICIDADE, PRECARIIDADE.

Nessa mesma época, dentro da pesquisa “Práticas de Encontro: o político na cena contemporânea”, desenvolvida pela professora orientadora, estava sendo estudado o livro **Corpos em aliança e a política das ruas: Notas para uma teoria performativa de assembleia**, e a palavra precariedade me martelava na cabeça. Queria trabalhar com isso, com a precariedade que é viver nesse país, o que é ser um corpo precário, o que é uma cidade precária, como resistimos à precariedade das artes. E como se organizar nisso, como transformar a precariedade, o caos, essa coisa toda, em minha aliada.

Na minha cabeça borbulhava imagens. Foram madrugadas anotando, pensando, viajando... uma bomba relógio, um pelotão, uma cidade caótica, uma avenida, uma massa de gente transformando a rua. Como fazer tudo isso virar cena? Precisar definir coisas para poder apresentar uma ideia concreta para o grupo, eu achava que precisava ter tudo claro na minha cabeça para entrar em sala de ensaio. Obviamente eu não tinha nada claro. Outras leituras também influenciaram o início do trabalho, como **Sambo, logo penso: Afroperspectivas filosóficas para pensar o samba**, organizado por Wallace Lopes Silva, e **A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro**, de Anne Bogart.

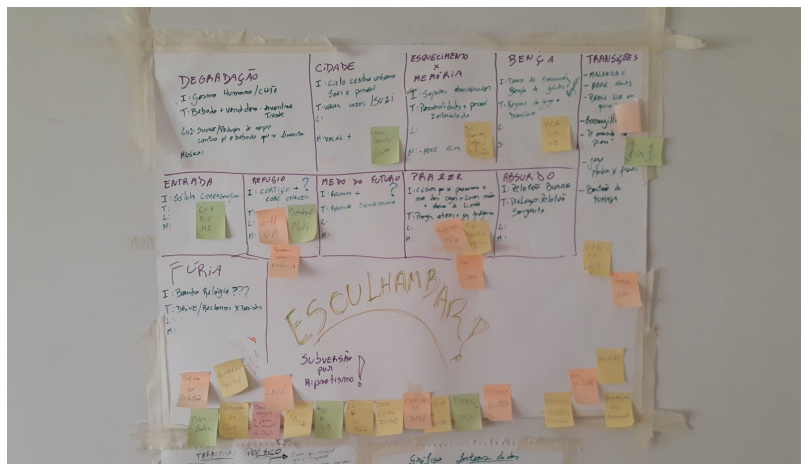
Os ensaios de mesa começaram há muito tempo. Mas é tanta conversa que não quero mais. Quero ver, fazer, sentir no corpo. Toda a ansiedade e brilho de uma nova ideia vem acompanhada do medo, de não conseguir, de não dar certo, de ser ruim... mas medo é também aquilo que nos move, que nos faz girar nos redemoinhos em que a gente mergulha. Como vai ser esse choque de todo mundo dentro da sala de ensaio. Não sei. Ansiosa. Não quero errar. Vou errar. Foda-se, é assim que se aprende.

CONCENTRAÇÃO (abril / agosto 2019)

*Ei, venha para nossa congregação
Pra entrar não paga nem um tostão
Não temos capela, igreja e nem Sé
Pode vir, nem mesmo precisa fé
Você chegou desconfiado
Já 'tá ficando mais relaxado
Pode cantar animado
Que hoje o seu gelo derrete
Quanto mais você repete
Mais o barato é pesado
(Barato Pesado - Siba)*

Antes do início do cortejo de um bloco de rua, existe esse momento chamado concentração. Tão importante quando o cortejo em si, é o tempo de chegada dos foliões no porto de largada, é onde eles encontram seus amigos, mostram suas fantasias, começam a beber, a “esquentar” para a folia. A importância desse momento está na energia que vai se estabelecendo e que vai dar o impulso inicial para a saída, no jeito em que os motores se aquecem, é na concentração que se pode prever o estado de espírito com que a massa de foliões vai acompanhar o bloco. Chamo de concentração nosso período de sala de ensaio, onde começamos e desenvolvemos não só o material cênico, as imagens, os textos e tudo o que se pode ver em cena, mas a conexão do grupo, a energia dos atores e a liga que que iria envolver o espetáculo.

Ainda antes de entrar em sala de ensaio, comprei uma cartolina e a enchi de post-its. Uma cor para os temas que seriam abordados, outra cor para as imagens de cena que seriam propostas, outra cor para as ideias de musicalidade, e assim por diante. Colei a cartolina na parede do meu quarto e a cada nova ideia



acrescentava coisas, tirava, mudava de lugar. Organizei todo esse material, tentando entender como todas essas ideias poderiam se relacionar, tentando formular células/cenas, e a partir disso, organizei as propostas de ensaio. Era hora de entrar em sala de ensaio. Como eu ia dizer pra aquelas pessoas que íamos fazer uma peça sobre... sobre... sobre o que? Precisava dar uma palavra, era uma peça sobre o medo? uma peça sobre a alegria? sobre a festividade? sobre o caos? sobre o carnaval? “É sobre toda essa merda que a gente tá vivendo e sobre como a gente pode sobreviver a isso”. Era assim que eu definia.

Um dia antes do primeiro ensaio me deu um pavor. O que que eu vou dizer pra esse tanto de gente esperando direcionamento? Como organizar ensaios com tanta gente? No início eram 11 atores e 1 músico, e apenas um encontro por semana com todos, que nunca eram todos porque alguém sempre faltava. Em outros dois dias da semana eu ensaiava com menos gente. Mas sempre com os três, a Buna, o Ricardo e o Sandro. Que nó na minha cabeça. Como enxergar imagens e possibilidades a partir da ausência? E mais, como fazer com que todas essas pessoas concretizem no corpo algo que eu pensei e visualizei no meu imaginário.

Não sabia exatamente que exercícios propor, como conduzir, como guiar. Ensaios de tarde, com pouco tempo, em uma sala - sala da Cia. Rústica, dentro da Kza Terezinha que abriga o projeto Usina das Artes, generosamente cedida pela diretora da companhia, Patrícia Fagundes - que não ficava escura, que não tinha iluminação, que não tinha uma caixa de som potente, na qual era impossível criar climas. Utilizei vários livros para planejar as dinâmicas e propostas, os principais foram **Exercises for rebel artists: Radical Performance Pedagogy**, de Guillermo Gómez-Peña and Roberto Sifuentes, e **The Viewpoints Book: A practical Guide to Viewpoints and Composition**, de Anne Bogart e Tina Landau.

Nessa fase do processo me arrependi de não ter feito os diários de aulas que as professoras de Corpo, Voz e Atuação tanto pediam no início do curso de Teatro. Como eu queria ter anotado todos os exercícios, pra poder propô-los novamente. Na falta de repertório, eu inventava dinâmicas específicas para tentar chegar em algo que me interessasse. Era apenas uma tarde por semana e eu precisava tirar o melhor daquele pouco tempo juntos. Planejei de forma que em cada ensaio eu pudesse testar cada uma das células que estavam na minha cartolina.

A primeira organização de células proposta, no início de abril, no primeiro dia de ensaio, foi a seguinte:

1. Dança no escuro. Levar o público para o espaço cênico.
2. Oração, permissão para entrar. Pedir proteção. Ritual de chegada. Abrir caminhos. Corpo fechado.
3. Cena da rua. Medo de andar na rua, medo de andar na rua, medo de estar na cidade. Rua vazias. Ruas desertas. Tudo o que não se pode mais fazer na rua.
4. Cena refúgio. Gíngã. A gente rebola, se refugia uns nos outros, na vida, na alegria.
5. Medo da loucura. Cena do pelotão. Gritos de ordem com verdades absurdas.
6. Medo do outro. Cena de chão, pessoas no chão. Sujeira.
7. Medo do futuro. Contar histórias dos golpes que o Brasil tomou, levou. Escolas de samba tristes, desfiles tristes. Histórias do passado. E o que eu vivo hoje, como é diferente disso? E eu?
8. Porque festejar então? Cena dos sentidos. Para sentir prazer.
9. Cena da liberdade, da fúria. Excesso. Morrer para reinventar a vida.

Um tanto dessas ideias foi concretizado, um outro tanto foi jogado fora, e muito se transformou, mas está presente no resultado final.

Dessas experimentações iniciais, várias foram escolhidas para compor a versão do

espetáculo que foi apresentada. Como a cena da Cidade, que surgiu a partir de um trabalho com viewpoints de topografia, a cena do Pelotão, que surgiu a partir de uma brincadeira boba de chefe-manda. E outras se modificaram completamente. A cena da Entrevista de Emprego, antes de ser uma entrevista de emprego, foi uma reunião de condomínio, foi um cortiço, foi trabalhada com chaves como elemento cênico, com bambolês, enfim, passou por muitas versões. A referência veio de Harold Pinter, com o texto *Entrevista de Emprego*. Ficou. Num dos ensaios, tentamos criar a cena do Prazer, foi um ensaio delicioso, no entanto, a cena toda foi cortada no final do processo. Fazer o que, está guardada.

SANDRO - Gosto de sentir um cheiro que me lembra de algo. Acordei com esse cheiro e com o sol atravessando as pálpebras, o sol entrando pela minha boca. As pulsações invisíveis dançando ao meu redor. O prazer de dar prazer a alguém...

BRUNA - Corpo. Corpo suado. Corpo depois do banho. Corpo que se move, corpo exausto. Corpo parado no nada. Corpo que escuta. Saliva, cafuné, embriaguez de verão: o teu corpo. Riso. Cheiro do teu pé. O café passado. Corpo cheio de fome. Matar a fome deste corpo. Água de coco, pele queimada. Corpo. Sal. Sol no rosto.

SANDRO - O prazer é molhado, simples.

BRUNA - Eu confio em você, pode me levar pelas mãos. Não estou vendo nada. Ninguém está me vendo.

SUZI - O meu braço se estende e toca o seu. A temperatura da sua pele é como um termômetro do meu pavor e ternura. Nos eletrizamos. Tudo volta a se mover.

RICARDO - Os músculos contraem e relaxam, sou conduzido pelo fluxo do sangue, eu sou todo afoito de gritos, eu detesto abertamente, eu aceito a violência do tempo.

SUZI - Ando em deriva por essa nossa sombra... mas eu não me anestésio. Não me anestésio. Sinto calafrio. Recebo a minha dor para o jantar... nós dormimos juntas, nós até sorrimos uma para outra. Eu sinto amor aqui também.

RICARDO - Há vida, às vezes, vida demais. Nas perguntas, nas pequenas formigas, nos pequenos gestos. Sinto eu, sinto o outro, sinto aquilo, isso, medo do surto. Não me toca, tenho culpa, tenho pressa, tenho que ir...

(trecho da cena do Prazer, excluída do espetáculo)



Da esquerda para a direita, Ricardo Meine, Rita Spier, Louise Pierosan, Bruna Avila, Eriam Schoenardie, Suzane Cardoso, Sandro Aliprandini, Miguel Ribeiro e Flávia Reckziegel, em ensaio na Kza Terezinha

Outro desejo que eu tinha era que todos os atores se sentissem parte importante do grupo, e, conseqüentemente, queria cada um deles protagonizasse uma cena. Mas ao mesmo tempo, estava pensando e trabalhando a noção de coro enquanto potência. Criou-se um espetáculo sem protagonista, com um coro do qual, volta e meia, alguém se torna o corifeu, e depois retorna ao coro. A própria festa acabou sendo a protagonista da peça.

Diário (01/05)

Um mês de ensaios, 4 encontros com “todo o grupo”. Comecei o processo com medo, medo de que as pessoas não curtissem, medo de que elas não se gostassem entre elas, medo de me equivocar, medo de não conseguir conduzir. Na verdade todos os dias entro em sala de ensaio com medo. E ao mesmo tempo tentando ao máximo ficar em paz com faltas, atrasos, e com o caos que é trabalhar com muita gente. A posição de guiar essa galera toda e fazer todo mundo estar no mesmo barco juntos, e ser responsável (o diretor é responsável?) pela energia que se instaura, provocar essa energia, conduzir essa energia, como saber que energia vai se instaurar? E ao mesmo tempo estar aberta para escutar outras coisas que vem deles, que não era o que eu queria. Medo, Caos, Medo, eu sou capaz de conduzir essa gente? Como “nivelar” os atores, uns são mais experientes que outros, diferentes linguagens, ser generosa, ouvir, fazer com que todos cresçam. Sem saber o que fazer da dramaturgia.

Eu fico falando que tenho medo mas na verdade planejei várias coisas.

Meio caótica, meio desorganizada, mas sabendo como fazer.

Decidi 10 células, 10 cenas, 10 temas que desejo tratar, que desejamos, que vieram dos encontros de mesa, dois encontros de mesa propostos.

Decidi que trabalharia uma célula por encontro, talvez mais, que testaria todas as células.

Cronogramas: esqueleto de encenação, dramaturgia e desenho de som até junho.

Pra julho e agosto afinar, e setembro pra pirar e agosto estreia, meu deus.

Aquele conflito citado no início do processo, em algum momento se aprofundou: a relação com os outros estagiários. Sempre soube que a Bruna, o Ricardo e o Sandro eram os mais inexperientes do elenco, mas ao mesmo tempo também eram os proponentes do trabalho. Pela inexperiência, eu tinha mais dificuldade em conduzi-los em sala de ensaio. E além disso tivemos conflitos em decisões importantes do projeto, como o local de apresentação, por exemplo. Eu sentia que a justificativa deles em insistir em determinadas escolhas não era coerente com o que tínhamos acordado em tentar realizar. Ao mesmo tempo, eles também não conversavam, não davam feedbacks, não compartilhavam o que sentiam. Eu me sentia solitária, me faltava o apoio e o companheirismo deles. Parecia que eles tinham juntado o grupo de três para argumentar contra mim, ao invés de dialogar comigo. É difícil esse lugar de propor um projeto juntos, onde todos têm o mesmo peso de voto, mas dentro da sala de ensaio eles são atores e eu diretora.

Tive uma conversa séria com o trio sobre isso. Foi no dia 12 de junho. Cancelei um ensaio para ter uma discussão de relacionamento que foi muito importante para o processo. Qualquer relacionamento precisa de manutenção, e o nosso relacionamento era muito importante como base fundadora do projeto. Precisava de mais empatia, entrega e reflexão acerca do trabalho da parte deles. Isso não se solucionou completamente, acho também que essas características das quais eu reclamava na verdade fazem parte de quem eles são, e da fase do processo de crescimento deles enquanto artistas e pessoas. E eu precisava lidar com isso com mais serenidade. Demorou também para eles entenderem que éramos um grupo de mais de 10 pessoas. “É nós quatro e fechou”, disse a Bruna um dia durante uma discussão. “Não, não é nós quatro, somos um grupo enorme, e todos fazem parte disso, falta vocês enxergarem que também são parte desse grupo”, respondi eu. No elenco, grande parte dos atores manifestava para mim a dificuldade de acessar o trio, de se relacionar, de quebrar aquela “panela” que não fazia o menor sentido de existir dentro do processo. Sobre a discussão do lugar, bati o pé, nós iríamos apresentar no Estúdio Stravaganza.

Para além da condução dos atores, tinham outras duas conduções, talvez mais importante, nas quais eu precisava acertar a mão. Conduzir a Naomi no desenvolvimento do texto, e conduzir o Martin no desenvolvimento da musicalidade. Ainda estávamos na fase de experimentação, na qual tudo é meio nebuloso e confuso, cheio de incertezas e inseguranças, mas precisávamos começar a fazer escolhas.

O processo com a Naomi foi difícil e lindo ao mesmo tempo. Já estávamos saindo de junho e entrando no mês de julho, e nesse momento do trabalho, eu começava a sentir necessidade de ter textos concretos e “fechados” na mão, não conseguia mais propor ensaios sem a presença do texto. Todo o áudio de whatsapp que eu mandava pra ela me fazia chorar.

Eu sentia que ela atrasava a entrega dos textos, mas ao mesmo tempo não queria cobrar dela, porque sabia que o trabalho era difícil. Ela dizia que tinha se proposto a fazer a dramaturgia em sala de ensaio, no entanto ela não ia em todos os ensaios, então isso se tornava impossível. Sentia que eu tinha que instigar ela, e entregar ferramentas para que ela criasse, quando na verdade o que eu esperava é que ela trouxesse as criações dela para a roda. Desde o início do processo fiz uma pasta de referências de textos para serem utilizadas, se preciso, na íntegra. Poemas, peças, textos teóricos, escritos dos próprios atores, tudo nessa pasta. E ainda assim não parecia ser suficiente. Ela ficava triste quando eu não gostava de alguma coisa ou não me satisfazia completamente com o texto entregue. E eu entendia, era difícil, ela também é inexperiente em desenvolver dramaturgia, eu sou inexperiente em dirigir, é uma mistura de inexperiências e inseguranças. Mas de alguma forma eu precisava levar o processo adiante, e o texto era fundamental para que isso acontecesse. Tentava de diversas formas fazer ela entrar na minha cabeça e tentava desesperadamente entrar na cabeça dela para conseguir conduzi-la de forma assertiva. Foi aqui nessa fase que decidi assinar a dramaturgia junto com ela, porque entendendo a dramaturgia não apenas como texto e sim como organização cênica, me vi fazendo esse trabalho tanto quanto a Naomi.

Sinto que o esforço exaustivo de “acertar a mão” na dramaturgia e ter que me envolver nisso mais do que eu gostaria me fez deixar a encenação de lado. Me perguntei se eu mesma não deveria ter encarado a bronca de fazer os textos, porque pelo menos eu não precisaria pensar em conduzir uma outra pessoa. Hoje eu vejo que tudo isso faz parte do processo. Ainda tenho diversas inquietações e coisas que gostaria de mudar no texto, nas cenas, no espetáculo em si. Mas nada disso tira a beleza do trabalho sofrido e cheio de amor que fizemos juntas. Foliões de primeira viagem nessa parceria, nos abraçamos bem forte e suamos juntas tudo o que deu.

No final das contas, aquela primeira organização de células se transformou no seguinte roteiro de cenas:

1. Entrada
2. A Benção
3. Transição 1 - Tá com Dólar, Tá com Deus
4. Entrevista de Emprego
5. Transição 2 - Crack Sóbrio
6. O Pelotão ou O Fim da Idade da Razão
7. Transição 3 - Crack Bêbado
8. Esquecimento ou Com Quantos Golpes se faz um País?
9. Transição 4 - Abre-Alas
10. O Homem-bomba
11. Transição 5 - Show de Horrores
12. O Desgarrado
13. Os Invisíveis
14. Quarta-feira de Cinzas

Assumindo a festa como protagonista e a tentativa de curva atmosférica e dramática da peça era que essa festa se desenvolvesse ao longo do espetáculo, e que esses foliões, durante a festa, brincassem de contar histórias, ou seja, realizassem as cenas. A festa era a narrativa com início meio e fim, sendo que ela já começa no seu ponto alto e termina quando as pessoas já estão cansadas e querendo ir para a casa. No meio disso, cenas, episódios, foram inseridos para tratar dos temas que achávamos relevantes.

Para que essa festa pudesse funcionar, a musicalidade foi o ponto crucial, a coluna vertebral do trabalho. O processo com o Martin se desenvolveu de forma muito diferente do

que foi com a Naomi. Ele acompanhou os ensaios desde o início e em todas as fases do processo, criação do esqueleto, escolha de cenas, sentávamos juntos e pensávamos nas sonoridades que as cenas exigiam, nas costuras, na escolha de músicas, em quais instrumentos precisavam ser usados. A musicalidade foi se construindo a partir desse diálogo.

Enquanto construía a dramaturgia e pensava a musicalidade, não raras vezes, ao me questionar como resolveria uma transição ou outra, respondia para mim mesma: “Vou resolver com música”. E assim foi se dando também a escolha do repertório, o que fez com que as canções escolhidas formassem também a dramaturgia da peça, num diálogo entre texto, ritmo e canto. Como por exemplo as músicas *Tá com Dólar*, *Tá com Deus* (Francisco, El Hombre) e *Lucro* (BaianaSystem) para introduzir e encerrar a cena Entrevista de Emprego, e a *Marcha da Quarta-feira de Cinzas* (Vinícius de Moraes e Toquinho) para encerrar o espetáculo.

Dirigir, ainda mais num processo onde a dramaturgia também é construída, não é só dirigir atores. O trabalho com a Naomi e com o Martin me ensinou muito sobretudo porque houveram diferenças muito grandes na relação com os dois. Sentar com o Martin e ouvir referências dele e tentar explicar um processo de trabalho com o qual ele não estava acostumado, sentar com a Naomi e conversar, conversar e conversar, puxar palavras que pudessem ser gatilhos para que ela pudesse escrever na direção que eu queria, todos esses cafés, cervejas, almoços, cigarros, mensagens, angústias compartilhadas, fazem parte da direção também. É trabalho.

No final de julho, conforme o planejamento - que desenvolvi com muita dedicação e sempre segui a risca - fechamos o roteiro da peça. E foi então que tive uma ideia brilhante: criar toda a peça como um jogo real. Cada cena com uma proposta de jogo diferente, na qual há uma regra estabelecida e um condutor, porém, sem marcas de como esse jogo vai se desenrolar. A tentativa era criar no espetáculo inteiro a sensação de brincadeira, essa que se tem quando se acompanha um bloco de rua. Era uma tentativa de tentar criar e entender o que seria uma encenação carnalizada.

Diário (01/07/2019)

ME CAIU UMA GRANDE FICHA. O espetáculo inteiro é um jogo, como no carnaval! Vamos mesmo criar um bloco, isso liberta a marca.

Cada cena tem um jogo, uma regra, um objetivo, um condutor. Um grande contágio, um grande cardume, onde o espectador nunca é convidado a sentar, ele é sempre convidado a participar, ele senta se ele cansar de jogar. A avenida é o espaço do jogo e as pontas o espaço dos condutores. Algumas cenas marcadas para instigar o jogo e SÓ.

Pensei nesse formato e em propostas de jogo para cada uma das cenas e testei no ensaio do dia seguinte. Não deu certo. Fazer o quê. Paciência. Talvez se isso tivesse sido trabalhado desde o início, talvez se os atores tivessem sido preparados. Talvez num próximo projeto.

Depois desse experimento frustrado, mais precisamente no ensaio do dia 8 de agosto comecei um processo focado em marcação. Em letras garrafais no meu caderno de direção está escrito: *AMO MARCAR*. Chega da confusão, queria limpar, queria organizar. Obviamente tudo se transformou quando comecei esse processo. Os atores sentiram falta de energia, de propostas criativas. “Eu avisei que o processo tinha várias etapas. Essa etapa é assim”, disse

pra eles no final de um ensaio. Eu precisava começar a enxergar o desenho das cenas, eles precisavam dar um jeito de sustentar a energia experimentada nos ensaios dos meses anteriores.

Aqui, uma questão que me incomodou do início ao final do processo começou a fazer muita diferença: as faltas! Já tínhamos poucos ensaios, e sempre, sempre, alguém faltava.

Mais ou menos nessa mesma etapa eu e Martin decidimos colocar em prática algo que eu também sentia que seria necessário desde o início, mas como até então ainda estávamos num processo muito experimental, não havíamos batido o martelo: chamar mais musicistas para o trabalho e realmente compor uma “banda” em cena.

Foi então que entrou para a equipe o JP Siliprandi, saxofonista. A presença dele fez muito diferença, mas ainda assim não era o suficiente. Era necessário mais volume, mais pressão mais animação. Precisávamos de percussionistas. O Martin então decidiu chamar a Mica Filter e a Thayan Martins. Elas foram determinantes para a composição da energia musical da peça. Os ensaios passaram a ficar mais intensos e complexos com a presença de todos.

Parecia que seria estranho inserir pessoas novas depois de tanto tempo de ensaio, mas o choque inicial logo se dissipou. Os quatro musicistas, que compõem diferentes blocos de rua em seus projetos pessoais, compraram o jogo e embarcaram no desafio de atuar. Aqui foi onde se comprovou a assertividade na escolha do Martin para o trabalho. Eu não precisava me preocupar com nada em relação à liga entre os quatro e a composição dos instrumentos. O Martin fez os arranjos, acertou a mão de cada uma das notas executadas em cena, eu só precisava me preocupar em como dispô-los no espaço e fazê-los jogar com os atores. Eles eram tratados como um personagem só, A Banda, que entrou em cena e construiu o jogo junto com os atores. A presença da Banda foi determinante para o caráter festivo do espetáculo.



Da esquerda para a direita, Mica Filter, Thayã Martins, Martin Weiler e JP Siliprandi em ensaio musical

Concomitantemente, comecei a trabalhar com mais afinco em questões de iluminação

e figurino. Tanto a Bruna Casali (iluminadora) quanto Thais Diedrich (figurinista e atriz) foram convidadas para fazer parte da equipe desde o início do projeto. A Bruna acompanhou todas as etapas de construção da peça. Cada vez que uma etapa do planejamento era concluída, ela era convidada a assistir o ensaio seguinte para se familiarizar com o espetáculo, com a forma como ele era organizado e acompanhar a evolução do processo, a fim de poder propor ideias e soluções criativas para a luz.

Já a Thais, como também atua, obviamente acompanhou os ensaios desde o início, sabendo que iria precisar fazer figurino. Mais de uma vez tiramos tempo dos ensaios para falar sobre a caracterização dos atores e das figuras que eles representavam em cena. O trabalho do figurino não foi de composição de personagens, e sim de caracterização do grupo como um bloco de foliões, então acreditávamos que eles precisavam ter uma unidade estética, mas com elementos singulares que os diferenciavam nas cenas em que assumiriam o protagonismo.

Juntas construímos isso. Eu trouxe o desejo de que a paleta base fosse em tons de cinza, e a Thais trouxe ideias que tem muito mais a ver com tendências da moda, como por exemplo a utilização do tule colorido como material básico para a caracterização de cada um dos atores. Como um bom trabalho universitário, ou seja, sem verbas, todos os atores tiveram que cavocar seu guarda-roupas para contribuir com essa base cinza. Apenas o tule foi comprado e todas as peças desse material foram confeccionadas pela Thais.



As pochetes foi um elemento que surgiu meio “sem querer” e que acabou se tornando um muito importante no espetáculo. A princípio veio como uma solução prática, para que os atores pudessem guardar os celulares que usavam na cena do Pelotão. Como a pochete está sendo muito utilizada e é quase um adereço básico nos blocos de rua, resolvi trazê-la para a cena. Foi depois de um ensaio aberto, o primeiro em que o elenco usou pochetes, que percebemos o potencial que elas poderiam ter.

Foi também em agosto que começamos a convidar pessoas, amigos queridos, generosos e que poderiam falar com sinceridade sobre o desenvolvimento do trabalho, para assistir aos ensaios. Foi ótimo pra mim ouvir feedbacks, outras ideias, coisas que eu não conseguia me afastar para ver e ter outros insights, como por exemplo a própria utilização das pochetes. “A pochete é tipo uma caixa de Pandora, pode sair qualquer coisa de dentro dela”, disse um dos convidados, Maurício Casiraghi, também diretor de teatro.

Depois do primeiro ensaio aberto, decidimos modificar várias coisas. A cena Entrevista de Emprego, por exemplo, era toda trabalhada com bambolês como elemento. Eu sabia que aquilo não estava funcionando exatamente do jeito que eu queria, mas a escolha tinha diversas justificativas: 1. o desejo da Bruna de trabalhar com bambolê. 2. queria que a Bruna tivesse algum estímulo físico que a fizesse ficar mais instável em cena, um jeito de ajudar a atriz a chegar em outros lugares na forma de dar o texto. Mas dos feedbacks veio a afirmação: “Não funciona”. Eu sabia disso, mas não queria mudar um cena que estava pronta. Me rendi. Cheguei no ensaio e propus a modificação do elemento para serpentinas que saíam da pochete, como o Maurício havia sugerido. Depois de uma certa resistência, a proposta foi aceita pela Bruna.

A pochete também ganhou espaço na cena do Esquecimento. No início, iríamos utilizar sapatos para contar história de personagens da história do Brasil, como um símbolo de trajetória, do caminho que se traça ao se movimentar pelo mundo. As pochetes trouxeram, pra gente, um símbolo de identidade. Afinal, é nela que se guarda tudo de importante quando se sai para pular carnaval: documentos, dinheiro, celular. Acabou se tornando pra gente um símbolo de identidade.

Outra modificação foi cortar toda uma cena, a cena do Prazer. Ela estava com o texto pronto, porém numa linguagem muito diferente do resto da peça. Em termos de encenação, já havíamos testado várias possibilidades, e nada parecia funcionar. Por falta de tempo, decidimos parar de sofrer em tentar e resolvê-la, e simplesmente cortar.

A terceira modificação diz respeito a uma escolha de tratamento do público. Queríamos que em algumas transições e público entrasse na cena, dançasse com a gente, deixamos espaços para isso. Mas no ensaio isso não aconteceu, os atores não foram preparados para esse tipo de interação. Então resolvemos cortar essa proposta e simplificar. As transições que eram “abertas” para esse momento precisaram ganhar um olhar mais cuidadoso em termos de encenação.

A quarta modificação e talvez a mais importante, foi alterar a ordem de todo o esqueleto. O encontro do Desgarrado com a Vendedor de Glitter estava no meio da peça. A peça terminava festiva e em clima otimista. Decidimos deixar esse encontro para o final e terminar a peça num tom mais melancólico “Moça, o carnaval acabou”, diz o Desgarrado. Fez sentido pra gente, pensando nos tempos em que vivemos, nos nossos sentimentos em relação a isso. Estamos num fim de carnaval, “e no entanto é preciso cantar, mais que nunca é preciso cantar”, diz a letra da música, *Marca da Quarta-feira de Cinzas*, que encerra o espetáculo. Ahamos melhor melhor terminar a peça afirmando que nosso carnaval terminou, enfrentamos a ressaca de uma grande festa, mas ainda assim seguiremos cantando, festejando,

resistindo.

CORTEJO **(setembro/outubro)**

*Vem pra minha ala
Que hoje a nossa escola vai desfilar
Vem fazer história
Que hoje é dia de glória nesse lugar
Vem comemorar
Escandalizar ninguém
Vem me namorar
Vou te namorar também
Vamos pra avenida
Desfilar a vida
Carnavalizar
(Carnavália - Tribalistas)*

Alguma coisa sempre acontece de última hora em um cortejo que precisa ser resolvida às pressas, no improviso. Escuto a voz do Martin, lá no início do processo, falando em tom de deboche: “No teatro eu sei como é, até o último minuto pode mudar tudo”. E mudou, não por escolha nossa, mas porque fazer teatro também é isso, resolver problemas que aparecem no meio do caminho e que parecem insolucionáveis.

No início de setembro o espetáculo estava fechado, tudo dentro do planejamento. A proposta do mês era começar a ensaiar no local da apresentação, o Estúdio Stravaganza, e focar nisso. Se adaptar ao lugar, ganhar ritmo, segurança, e tentar enxergar o que o espaço poderia proporcionar de bom e diferente para ser incorporado ao espetáculo. Ensaíamos pela primeira vez no Stravaganza no dia 16 de setembro. No segundo ensaio, dia 23, um vizinho do estúdio apareceu lá e reclamou do barulho que o espetáculo gerava.

Todos sabíamos do problema de diálogo que o Stravaganza tinha com os vizinhos e como isso era uma questão delicada para a companhia. No entanto, na reunião que tivemos para definir o local de apresentação, a Adriana Mottola, responsável pelo espaço, disse que acreditava que não teríamos problemas. No entanto, depois da reclamação desse vizinho, em uma reunião com ela no dia 26 de setembro, menos de um mês para a estreia, veio a bomba: nós não poderíamos mais apresentar no lugar porque a companhia não queria ter mais inimizades com a vizinhança do que já tinha. Me lembro das expressões de pena no rosto de todos os integrantes da companhia, que se reuniram para me dar essa notícia, e da expressão de desespero que eu provavelmente estava estampando no meu próprio rosto e tentava não demonstrar.

A partir desse momento tudo ficou em suspensão pra mim, e iniciou-se uma corrida desesperada em busca de um novo local para apresentar. Eu não podia ensaiar marcações de cena, afinal toda a peça poderia ter que ser adaptada a um novo espaço. No ensaio em que dei a notícia, fizemos uma longa reunião para pensar em possibilidades. Depois de todas as

alternativas levantadas, pedi para o elenco confiar que a gente encontraria um lugar legal, que tivessem autonomia nos ensaios porque eu iria me focar em resolver a situação. Falei com todas as pessoas que eu podia imaginar, fiz inúmeras ligações, mobilizei muitas pessoas que não tinham nada a ver com a peça. Me lembro desse ensaio em que o elenco ficou passando cenas, e eu do lado de fora, junto com a Gisela Habeyche, segurando o choro e ligando para todos os espaços possíveis.

Muitas ideias vieram, o espaço do Grupo Cerco, a Casa de Teatro, a Tony Petzhold, o Teatro do Museu do Trabalho, a Terreira da Tribo, a Travessa dos Cataventos, a sala Carlos Carvalho, a Sala Álvaro Moreyra, o saguão do Centro Municipal de Cultura, o Vila Flores, pensamos até em adaptar a peça inteira e fazer na rua. Todos os lugares tinham algum impedimento, Quase fechamos com a Galeria La Photo, se a dona não tivesse cobrado R\$ 1.200,00 a diária. “E isso já é com desconto, porque a gente gosta de apoiar a cena”, disse ela. SÉRIO MESMO, REGINA??????

Então o Miguel Ribeiro, um dos atores, lembrou do Jordan Maia, outro ator de Porto Alegre, que foi estagiário no Museu da Comunicação Hipólito José da Costa e achava que lá tinha um espaço possível de ser utilizado. Depois de alguns contatos, conversei com o presidente da Associação dos Amigos do Museu da Comunicação, o Paulo, cujo sobrenome até agora não sei. Ele ficou muito feliz em receber uma peça de teatro, e a partir daí o diálogo com todas as pessoas do Museu foi no intuito de fazer essa parceria dar o mais certo possível.

Fechado! Que alívio.



Salão onde o espetáculo foi apresentado, Teatro da Comunicação Hipólito José da Costa

O lugar, no entanto, não tinha estrutura técnica nenhuma para receber uma peça de teatro, e outra fase da produção que tive que assumir e fazer às pressas iniciava, transportar

todo o nosso material, desde panos pretos para poder fazer um camarim improvisado, até as cadeiras para o público, o cenário, tudo. E mais, toda a estrutura de iluminação, cedida pela Cia. Stravaganza.

A Bruna Casali realmente foi essencial nesse momento. Ela foi atrás do equipamento que o Stravaganza não tinha, comprou leds, comprou agarras, tentou conseguir uma escada - porque a escada do museu não alcançava o pé direito. Dois técnicos no Stravaganza também nos ajudaram a montar a luz, colocando uma escada em cima de uma plataforma para alcançar as varas. No imprevisto e sem segurança nenhuma, fizemos a maior “gambiarra” da minha vida.

O primeiro dia de ensaio no Museu foi um choque em relação à acústica. O eco era gigantesco, ninguém se ouvia. Os músicos contaram: três segundos de reverberação de som. Então o ensaio do dia seguinte foi apenas para resolver essa questão, como usar a voz, em que volume tocar, como fazer para que a gente conseguisse ser escutado.

Nessa semana, a de entrada no Museu, sendo que teríamos três dias apenas para nos adaptar e ensaiar no espaço antes da estreia, é que senti tudo aquilo que narrei no início deste relato sobre as responsabilidades da direção. Porque ser diretora também é assumir a responsabilidade por todos os problemas que aparecem no meio do caminho: o problema da escada era meu, o problema do camarim era meu, o problema das cadeiras era meu, o problema do som era meu, o problema do esmalte era meu... Mesmo tendo uma equipe responsável e competente para cada área, ainda assim o olhar e a energia da direção está expandido e dividido para todas essas coisas.

Foi também nessa semana que a força do coletivo realmente se mostrou presente. Existem coisas que só a convivência resolve. Durante o processo, onde tínhamos tão poucos ensaios, com tantas pessoas, tantos faltantes, eu tinha uma preocupação muito grande com a “liga” que esse grupo precisava criar para estar em cena, e que não acontecia principalmente pela falta de encontros. Na semana da estreia nos vimos todos os dias, e ali pude notar mais claramente a preocupação e carinho de cada um com o trabalho, e a forma como o elenco foi ficando mais à vontade entre si. O Eriam pensando na composição das cadeiras para a entrada de público, a Suze se preocupando com a pintura do cenário, a Thaís desenvolvendo rímeis coloridos para o elenco, cada um oferecia um olhar sobre um detalhe específico, e foi só nessa semana que eu me senti realmente abraçada pelo grupo e vi que cada um tentava resolver uma pequena parte das nossas demandas de um jeito específico.

APOTEOSE **(17, 18, 19 de outubro)**

*Sei que o amor ampara-me
Abraçando-me
Sublimando-me
Envolvendo-me, amor
Querendo-me bem
(Despreconceitosamente - Mateus Aleluia)*

Entramos em cena na estreia com muita alegria, com muito sangue no olho, sabendo das dificuldades que enfrentamos e superamos ao longo do processo. Felizes por estar onde estávamos. O público compareceu. Compareceu demais. Tive dificuldade em lidar com a superlotação. Não queria mandar ninguém embora, no entanto também não queria que as pessoas ficassem mal acomodadas. Eu estava achando lindo esse monte de gente que eu não

conhecia, gente de outras comunidades afetivas indo ao teatro.

E... é isso. São os abraços, os sorrisos, a entrega, o carinho que está na foto seguinte.

Foto: Iassanã Martins



Momentos antes de entrarmos em cena

É um pouco difícil falar desse momento. É um êxtase, um frisson, uma “ligadêra”, um suspiro, um momento tão curto perto de todo o resto. Fiquei nervosa, óbvio, mas não sofri, nem um pouco, nem por um momento, durante esses três dias de apresentação. Gosto de aproveitar as coisas na sua plenitude, acredito que o prazer é uma potência e que ele precisa ser vivido ao máximo. Para mim aquele não era o momento de autocrítica, era um momento de desfrutar, de aprender, de se divertir, de estar presente.

Eu não podia fazer nada durante as apresentações mesmo, só anotar e pensar no que melhorar para a sessão de amanhã. Me permiti desfrutar.

Depois da estreia ambas as orientadores, Patrícia Fagundes e Gisela Habeyche, me

perguntaram: “você está feliz?”. Eu estava radiante, orgulhosa, cheia desse sentimento que não sei descrever.

CRACK, OU CHORUME

*Porque são tantas coisas azuis
E há tão grandes promessas de luz
Tanto amor para amar de que a gente nem sabe
Quem me dera viver pra ver
E brincar outros carnavais
Com a beleza dos velhos carnavais
Que marchas tão lindas
E o povo cantando seu canto de paz
(Marcha da Quarta-feira de Cinzas - Vinícius de Moraes e Toquinho)*

Nos blocos de rua existe esse momento, depois que o cortejo acaba, em que alguns músicos seguem tocando. Sem repertório definido, eles tocam o que sentem vontade. Qualquer um pode puxar uma música, e o resto acompanha. Esse momento é apelidado de “crack” porque tocar instrumentos e fazer carnaval é um vício. Há quem não goste desse apelido porque conta do problema de saúde pública que a droga mesmo, o crack, causa. Então também chamam de chorume, porque é também o resto do bloco, e ninguém está muito preocupado com qualidade, e sim em não deixar a festa morrer.

Uso esse espaço pra falar dos restos, pra falar do vício que é fazer teatro, pra falar do que ficou depois desse processo. *Cinza Tropical* me ensinou, sobretudo, sobre confiança no próprio trabalho, confiança na intuição. De acreditar que aquilo que está pulsando, que fica martelando, é o caminho por onde seguir. Me ensinou sobre planejamento, e também sobre manter a serenidade quando as coisas saem fora do nosso controle. Me fez refletir sobre autoria, sobre formas de se comunicar, sobre engajamento, sobre a importância de dizer não, sobre relações de poder, sobre relações de afeto. Sobre enxergar o outro, sobre se preocupar com que outra pessoa seja o melhor que ela pode ser.

As formas precárias de trabalho às quais precisamos nos submeter para produzir qualquer coisa em Porto Alegre ficam evidentes. Em *Cinza Tropical* fui diretora, encenadora, preparadora de elenco, minha própria assistente de direção, produtora e dramaturga. Não foi só eu que assumi diversas funções, outras pessoas do elenco fizeram isso também e isso mostra como a gente é carente de realizar as coisas de forma mais definida, específica e completa. E também a importância de fechar uma equipe cedo, de se planejar, de engajar.

Lugar. Uma grande questão. O fechamento e sucateamento dos espaços destinados a cultura em Porto Alegre ficou escancarado na nossa cara. Procuramos, procuramos muito um lugar alternativo que nos possibilitasse realizar a encenação em formato sanduíche. Depois que o Stravaganza fechou as portas pra gente, procuramos mais ainda. Um espaço alternativo que nos recebesse, e que tivesse um valor acessível. É muito difícil encontrar. Aqui vai o mérito todo para o colega, ator e produtor Jordan Maia, que nos indicou o Museu da Comunicação. Me sinto orgulhosa de termos “inaugurado” e apresentado um espaço público que está disponível para ser utilizado, de termos criado esse contato. Espero que outros grupos possam desfrutar desse lugar tanto quanto a gente desfrutou.

Mas o que mais me encantou e que encheu meus olhos durante as apresentações foi ver pessoas que só encontro na rua, durante cortejos de blocos de carnaval, indo assistir o espetáculo, indo assistir mais de uma vez, e perceber a força que se cria quando nos juntamos com outros núcleos de pessoas. Trabalhar com muita gente me gerou um certo pânico, mas também foi o que deu a potência do trabalho. Os músicos foram os grandes responsáveis por

esse público todo, pelo engajamento e cruzamento da comunidade teatral com a comunidade dos blocos de rua..

Depois que apresentamos a performance do Cosmobloco, lá em maio, a maior parte dos feedbacks veio em relação aos performers, e em *Cinza Tropical*, grande parte dos retornos foi em relação aos músicos e a sonoridade. Não fizemos nada de muito novo, mas apostamos em tirar as coisas do seu contexto e colocá-lo em outro, e isso encantou as pessoas.

E talvez seja isso, nessa simplicidade do encontro, da troca, do se relacionar, o que nos ajude a sobreviver nos tempos tão difíceis, cruéis, desaforados, que estamos vivendo, nos unir com outras comunidades. Mesmo que não seja uma comunidade tão distante da nossa, dialogar, trocar, potencializar o trabalho um do outros. Nos ajudar a nos erguer, cada vez mais, oferecendo aquilo que temos e recebendo o que nos falta. Não era sobre isso mesmo que a gente queria falar lá no início?

Foto: Iassanã Martins



Equipe Cinza Tropical

EVOÉ!
Louise Pierosan
Novembro / 2019

Referenciais teóricos

BOGART, Anne. **A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro**. 1.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BORGAT, Anne; LANDAU, Tina. **The Viewpoints Book: A practical Guide to Viewpints and Composition**. New York: Theater Communication Group, 2005.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: Notas para uma teoria performativa de assembleia**. 1.ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 2018.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo; SIFUENTES, Roberto. **Exercises for rebel artists: Radical Performance Pedagogy**. New York: Routledge, 2011.

SILVA, Wallace Lopes. **Sambo, logo penso: Afroperspectivas filosóficas para pensar o samba**. Rio de Janeiro: Hexis Editora, 2015.