

AÇÃO OLHAR E MEMÓRIA



PESQUISAS EM ARTES CÊNICAS NA UFGD

ARIANE GUERRA BARROS

(ORGANIZADORA)

AÇÃO OLHAR E MEMÓRIA



PESQUISAS EM ARTES CÊNICAS NA UFGD

ARIANE GUERRA BARROS

(ORGANIZADORA)

UFGD
editora

2023

Equipe EdUFGD

Coordenação editorial:

Givaldo Ramos da Silva Filho

Divisão de administração e finanças:

Cynara Almeida Amaral Piruk

Rafael Todescato Cavalheiro

Divisão de editoração:

Brainer de Castro Lacerda

Maurício Lavarda do Nascimento

Rosalina Dantas da Silva

Wanessa Gonçalves Silva

e-mail: editora@ufgd.edu.br

A presente obra foi aprovada de acordo com o Edital n. 01/2021/EDUFGD/PROPP

Editora filiada à:



Gestão 2021-2022

Universidade Federal da Grande Dourados

Reitor pro tempore:

Lino Sanabria

Vice-Reitor pro tempore:

Arquimedes Gasparotto Junior

Conselho editorial:

Givaldo Ramos da Silva Filho

Arquimedes Gasparotto Junior

Bruno Boti Bernardi

Bruno dos Santos Simões

Eliane Souza de Carvalho

Eudes Fernando Leite

Fábio Perboni

Revisão:

Cynara Almeida Amaral Piruk e

Wanessa Gonçalves Silva

Projeto gráfico, diagramação e capa:

Brainer de Castro Lacerda

Conceito de capa:

Malu Reis

Impressão e acabamento:

AS Indústria Gráfica

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

A168

Ação, olhar e memória: pesquisas em artes cênicas na UFGD [e-book]. / organizadora Ariane Guerra Barros. – Dourados, MS : UFGD, 2023.

174p.

ISBN: 978-85-8147-199-0

1. Artes Cênicas. 2. Memória. 3. Pesquisa. I. Título.

SU MÁ RIO

1 _____ P.05
**PREFÁCIO OU
CARREGANDO ÁGUAS NAS
PENEIRAS**
MICHEL MAUCH

2 _____ P.17
**O COTIDIANO COMO BASE
ARTÍSTICA: RASTROS DE
MEMÓRIA**
ARIANE GUERRA BARROS
ALINE SILVA VIEIRA
DAVI DA ROCHA LIMA
MARIA LUIZA MACHADO
DOS REIS

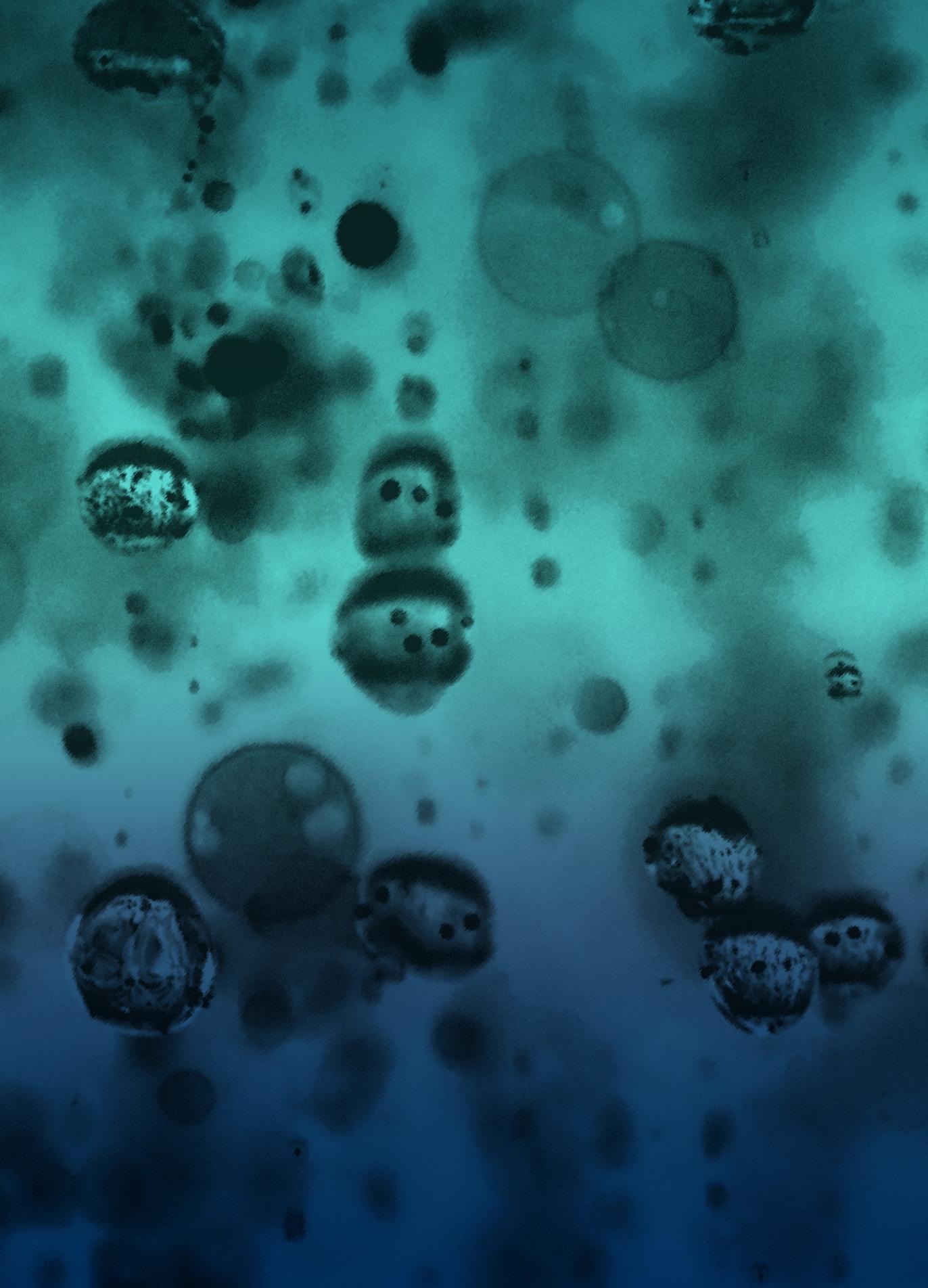
3 _____ P.51
EM CENA, O OBJETO
JOSÉ OLIVEIRA PARENTE

4 _____ P.83
**PARA ALÉM DE VÍTIMAS E
DE HERÓIS:
PERSONAGENS KAIOWÁ E
GUARANI EM
DRAMATURGIAS FEITAS
POR NÃO INDÍGENAS**
JÚNIA CRISTINA PEREIRA

5 _____ P.111
**MEMÓRIAS E A TRILHA
SONORA TEATRAL:
RESGATANDO *TRISTÃO E
ISOLDA*, DA CIA. ÚLTIMA
HORA (2014)**
MARCOS MACHADO
CHAVES
JOSÉ MANOEL DE SOUZA
JUNIOR

6 _____ P.143
**TEATRO DO OPRIMIDO:
UMA BREVE INTRODUÇÃO
SOBRE CONCEITOS,
PROCEDIMENTOS E
TÉCNICAS**
IGOR EMANUEL DE
ALMEIDA SCHIAVO

SOBRE OS AUTORES - P.169



SUMÁRIO

**PREFÁCIO OU
CARREGANDO
ÁGUAS NAS
PENEIRAS**

MICHEL MAUCH

A escrita de um prefácio¹ nos aponta uma breve introdução dos futuros capítulos. Normalmente, esses preâmbulos consideram um pensamento já convertido em matéria digitada, impressa e publicizada. Algumas vezes, apontam as estruturas ou os momentos nos quais os trabalhos foram confeccionados, suas metodologias aplicadas e os esboços sobre os seus resultados.

Ao prefaciар esta coleção artística e acadêmica, não poderia me furtar em assinalar dois momentos: o primeiro deles é que o convite, vindo de Ariane Guerra Barros, surgiu exatamente no dia de meu sexto aniversário no serviço público como docente no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Isso revela que apresento a escrita de pessoas próximas de alguma forma. As escritoras e os escritores são ex-estudantes, colegas de instituição, de trabalho e de arte. Companheiras e companheiros de lutas, amigas e amigos.

O segundo momento se faz presente na conjectura nacional no tocante ao fazer, pensar, viver e divulgar trabalhos artísticos e científicos. Facilmente inferimos, com as notícias cotidianas, a desvalorização dos setores públicos, principalmente aqueles ligados à saúde, à cultura e à educação. Elas nos mostram que os incentivos à pesquisa vêm sendo obstruídos com a diminuição de bolsas de pesquisa. Igualmente, chegam ao nosso conhecimento o encolhimento de verbas de manutenção e custeio universitário, o desrespeito aos processos legítimos de escolhas em direções de faculdades e reitorias. Essa política prossegue na constante desvalorização de docentes da educação básica, cujos salários são ínfimos e as condições de trabalho precárias, no enfrentamento e na contestação de conteúdos — não pautadas por novas descobertas, cosmologias, pluralidades metodológicas e pedagógicas, e, não obstante, nas diversas relações do ensino-aprendizagem — por *fake news* que riscam, borram e rasgam, literalmente, as páginas dos livros didáticos e das edificações dos saberes.

1 Agradeço ao Ueslei Lee pela leitura atenta e pelas contribuições a este prefácio.

As *fake news* reconstróem realidades paralelas ao encontro da imaginária beira da Terra plana. No Brasil, de 2020 a 2021, a Terra plana não apresenta horizonte, apenas o abismo profundo das covas, das dores, das fisgadas dos membros perdidos, da morte de amigas e amigos, irmãs e irmãos, filhas e filhos, mães e pais, avós e avôs... de famílias inteiras... da perda de laços humanos de afetos.

Sabemos que as lutas são (e serão) constantes!

Os presentes capítulos foram gestados, desenvolvidos e/ou escritos, parcial ou integralmente, no período da pandemia de Covid-19 e pretendem difundir as pesquisas de docentes do curso de Artes Cênicas da UFGD, ou melhor, assinalar a presença do curso nessa instituição. Eles têm, em seus bojos, marcas e cicatrizes, vestígios e memórias desse momento. Nódoas e rugas de lutas por oportunidades, instituições e relações mais transparentes e democráticas. Recordações e imagens que se estendem, rizomaticamente, às pessoas, aos entes queridos que foram, de alguma maneira, infectados por alguma dimensão do vírus.

E é nesse momento pandêmico que — olhando através da janela de meu escritório, privilegiado pelo *home office* — sinto o vento frio de junho, observo as árvores dançarem e escuto os pássaros cantarem enquanto leio e escrevo sobre os textos de meus e minhas colegas. Eles me recordam o poema “O menino que carregava água na peneira”, de Manoel de Barros (1916-2014).

O poema relata uma criança sonhadora, viva em imaginações que se plasmam no mundo, capaz de criar perguntas e histórias. Em certo momento, a criança percebe ser possível compartilhar com outros indivíduos as particularidades de seus distintos universos por meio da escrita. Ela aprendeu a usar as palavras. Delas criava personagens, fazia da dura e dúctil perda uma flora harmoniosa. Expressava o seu carinho.

A mãe reparava o menino com ternura.
A mãe falou: Meu filho você vai ser poeta!
Você vai carregar água na peneira a vida toda.
Você vai encher os vazios
com as suas peraltagens,
e algumas pessoas vão te amar por seus despropósitos!²

Os textos contidos neste livro são tentativas de carregar águas em peneiras. São vozes que se expressam artística e academicamente mesmo no limbo da desvalorização das instituições públicas, das artes, da pesquisa, do processo de ensino-aprendizagem. São vozes sedentas por compartilhar experiências, que lutam por igualdade e equidade, buscando preencher os corações e, com isso, fertilizar nas pessoas o desejo e a luta por mais desses “despropósitos”.

De agora em diante, trarei, em poucas linhas, traços gerais da potência dos cinco capítulos apresentados neste livro. O objetivo será ser o mais fiel possível, a partir das minhas interpretações, ao perfil de cada trabalho, sem pormenorizar suas discussões e resultados, todavia, avivar as/os leitoras/leitores para se aprofundarem nas fertilidades proporcionadas por eles.

No primeiro capítulo, intitulado “O cotidiano como base artística: rastros de memórias”, Ariane Guerra Barros, Aline Silva Vieira, Davi da Rocha Lima e Maria Luiza Machado dos Reis apontam as necessidades de mudanças de metodologias de comunicação pedagógicas nos tempos da pandemia provocada pela Covid-19. Assentados nesse contexto, Barros *et al.* indicam questões sobre a percepção do analfabetismo visual e possíveis relações com a Zona de Desenvolvimento Proximal, termo cunhado por Lev Vygotsky (1896-1934) para analisar “o corpo e(m) performance” por meio de ações cotidianas e suas potencialidades no trabalho artístico cênico. A pesquisa pretende criar um acervo imagético com fotografias que embasariam a criação corporal.

2 BARROS, M. de. *Exercícios de ser criança*. Bordados de Antônia Zulma Diniz, Ângela, Marilu, Martha e Sávila Dumont sobre os desenhos de Demóstenes. São Paulo: Salamandra, 1999.

Nos denominados “rastros metodológicos”, Barros *et al.* explicam sobre o procedimento de circulação de fotos cotidianas, em preto e branco, por meio de grupos de WhatsApp. Embasados em tal procedimento, discutem o conceito de “rastros” a partir da literatura e suas experiências. Um dos fitos desse debate está em perspectivar os “rastros” apoiados nos prismas das próprias vivências sensório-motoras, da performatividade/teatralidade, da outra pessoa que assiste/vê.

Na continuidade dessa discussão, Barros *et al.* apresentam os procedimentos para a escolha, a captação e a reprodução das imagens cotidianas do grupo. Nesse momento, são disponibilizados olhares para determinados ângulos e palavras durante a captação das imagens. O ponto fecundo para a pergunta realizada pelo grupo, “Como essa preparação se insere em nossa forma de comunicar e dialogar com as formas de interpretação de quem a percebe dentro da cultura das imagens que estamos inseridos?”, abre terreno para discutir a importância da memória (coletiva) no desenvolvimento do processo artístico, bem como a tentativa de compreender o local das experiências e seus “rastros” teatrais no processo virtual. “Rastros” esses que podem ser observados nas fotografias apresentadas no final do capítulo.

No segundo capítulo, com o texto “Em cena, o objeto”, José Oliveira Parente parte de sua tese de doutoramento — defendida na Universidade Federal da Bahia (UFBA), sob orientação da Prof.^a Dr.^a Sonia Lucia Rangel —, intitulada *A vida nos traz presentes inesperados: contribuições do objeto em processos formativos cênicos e na encenação teatral*. O autor busca, pedagogicamente, categorizar percursos, princípios e características dos desenvolvimentos do teatro de objetos.

Para isso, Parente nos apresenta uma síntese histórica da expressão “teatro de objetos”; distingue boneco e objeto na construção do imaginário cênico e suas relações intra e interpessoais da técnica e de quem assiste; singulariza as relações humanas e suas construções arquetípicas como influenciadoras na criação do teatro de objetos; expõe as linhas paradoxais sobre a criação

(ou não) da “ilusão de vida” nos objetos; e detalha o processo de manipulação, seja mimético ou não, entre o “ator-animador do teatro de bonecos e o ator do teatro de objetos”. Nesse caminho, ele considera, para tanto, as individualidades e múltiplas experiências de seus criadores quanto à abordagem das formas e procedimentos. Assim, Parente propõe um “esquema teórico” — sem hermeticidade e que considere as suas heterogeneidades — para compreender os diversos procedimentos inseridos nesse conjunto.

No terceiro capítulo, “Para além de vítimas e de heróis: personagens kaiowá e guarani em dramaturgias feitas por não indígenas”, Júnia Cristina Pereira transita por diversos significados da ideia de representação entre a arte e a política para discutir a representação Guarani e Kaiowá na dramaturgia do teatro “dito brasileiro”, cujas escritas foram/são realizadas por não indígenas. Para isso, a autora coloca sob perspectiva quatro dramaturgias que trazem personagens guarani e kaiowá em “situações extremas de violência, nas quais destacam-se as tipificações de vítimas ou heróis da ação”.

Sobre a primeira dramaturgia abordada, *Morte kaiowá* (1993), baseada no livro *Canto de morte kaiowá*, de José Carlos Sebe Bom Meihy (1991), Pereira nos apresenta os elementos escolhidos para a adaptação, perpassando por temas como suicídio e alcoolismo. Ela põe em análise os Kaiowá e Guarani como vítimas dos não indígenas e, em perspectiva, os riscos que os discursos da dramaturgia trazem nas alternativas da reversão do processo colonizador. Ao analisar a segunda dramaturgia, *Se eu fosse Iracema* (2016), que surgiu do contato de artistas cariocas com a carta de Pyelito Kue, Pereira explica a independência das cenas na obra, perpassando-as; expõe as dicotomias entre natureza e civilização dos elementos cênicos do espetáculo e indica, entre outros, a universalização do discurso do não indígena.

Em relação à terceira dramaturgia, *Morte aos brancos: a lenda de Sepé Tiaraju*, de César Vieira, Pereira discorre, sinteticamente, sobre algumas das quinze cenas da dramaturgia. A autora

levanta temas como julgamento de indígenas que não se submeteram à colonização e às Missões. Em *Tekoha – Ritual de vida e morte do Deus Pequeno* (2011), cuja referência foi Marçal de Souza, assassinado em 1983 em Antônio João-MS, Pereira descreve a sua experiência como espectadora em 2017. Sobre o enredo, ela aponta a formação de consciência quanto aos valores culturais daquele povo, bem como as violências praticadas contra ele, tal como no “processo de confinamento dos indígenas em reduções, aldeamentos e reservas”.

Fundamentada nesses levantamentos, Pereira discute as violências de não indígenas contra indígenas em seu sentido lato, entre elas estão as ontológicas, epistemológicas, políticas e culturais. Com base nesses elementos, a autora perfila características de visões da *karaí*³ sobre os indígenas.

No quarto capítulo, “Memórias e a trilha sonora teatral: resgatando *Tristão e Isolda*, da Cia. Última Hora (2014)”, Marcos Machado Chaves (Markus Chaves) e José Manoel de Souza Junior abordam não só a relação entre teatro e memória a partir das multiplicidades de experiências das/dos envolvidas/envolvidos antes, durante e depois do contato com a obra artística, como também o vínculo com a potência da “memória viva” dos processos de edificação do espetáculo.

Dentro da “memória viva”, Chaves e Souza Junior situam a montagem da Cia. Última Hora (Dourados-MS) no espetáculo teatral de rua *Tristão e Isolda*, de 2014. Verticalizam os olhares para as trilhas sonoras, por eles concebidas, que “agiram como identidade”, iniciadoras e catalizadoras de reminiscências. Os autores também debatem se trilha sonora, termo emprestado do cinema, seria ou não o mais adequado para denominar esse trabalho no teatro. Outras possibilidades são citadas, tais como: música de cena, sonoplastia, repertório, desenho de som e paisagem sonora.

Posteriormente, Chaves e Souza Junior historicizam, brevemente, a Cia. Última Hora (Dourados-MS) e as relações de costura com a Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), a qual

3 A palavra *karaí* é o termo para não indígena em língua kaiowá.

foi o ventre de sua criação, principalmente no que tange às atrizes e aos atores que estudaram/estudam no curso de Artes Cênicas. Os autores relatam, assim, a criação de *Tristão e Isolda* (2014), os trabalhos de produção, a (re)construção desse espetáculo e os novos caminhos trilhados pela Cia. Última Hora (Dourados-MS) com esse e outros trabalhos.

A relação com a UFGD aparece como chave para a filosofia da Cia. Última Hora (Dourados-MS) e ecoou na criação da trilha sonora de *Tristão e Isolda* (2014). Chaves e Souza Junior levantam a preocupação da execução ao vivo e acústica das músicas em espaços alternativos, completamente abertos. Analisam as músicas do espetáculo, entre elas “O amor não é uma simples flor”, pontuando os encadeamentos cênicos-musicais, a título de exemplo: a pulsação com compasso ternário, a letra e os diálogos com as/os atrizes/atores, a conexão com a manipulação de objetos. Essa música foi tão profunda na produção do espetáculo — para o elenco e espectadoras/espectadores — que, para os autores, continua reverberando na identidade da trupe.

No quinto capítulo, “Teatro do Oprimido: uma breve introdução sobre conceitos, procedimentos e técnicas”, Igor Schiavo apresenta as práticas com discentes do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) no componente curricular Metodologia do Ensino do Teatro III e nos explica a história e o contexto desse componente na UFGD. Nesse ponto, o autor abre discussão sobre o que representa o componente no “momento do curso” e como se insere no binômio comunidade local/comunidade de interesse. Por esse ângulo, Schiavo reflete sobre o Teatro do Oprimido, de Augusto Boal (1931-2009), e relaciona a ideia de “espect-ator” de Boal às diferenças com a perspectiva de Bertolt Brecht (1898-1956). Da mesma forma, o autor ressalta a importância em separar “criadores e consumidores, arte e contradição, arte e formação humana e arte e emancipação humana”, cujas ideias sempre fizeram parte de suas formações e ações. É possível perceber que essa afirmação de Schiavo vai ao encontro das práticas sistematizadas por Boal.

Ainda sobre o Teatro do Oprimido, Schiavo historiciza, sucintamente, a proposta sistematizada por Boal. Aponta momentos importantes para o desdobramento do trabalho boalino e/ou vida, como em 1973, quando — influenciado pelas práticas de Paulo Freire (1921-1997) — auxiliou, no Peru, o Programa de Alfabetização Integral (ALFIN). Outra seção fértil do trabalho de Schiavo está na abordagem sobre opressão, cujas respostas tentam as relações sociais, financeiras, de classes, tais como os contextos nos quais o binômio opressor/oprimido está inserido.

No adensamento da compreensão do trabalho de Boal, Schiavo apresenta sintéticas explicações da Árvore do Teatro do Oprimido, que tem em suas raízes “a imagem, a palavra e o som”, que são instrumentos estéticos importantes para alienar a população por grupos dominantes. O autor analogamente explana sobre outros jogos do Teatro do Oprimido, conectando-os à plena relação com sentidos e técnicas, a saber: Teatro Invisível, Teatro Jornal, Teatro Imagem, Arco-íris do Desejo, Teatro Fórum e Teatro Legislativo. Assim, é necessário salientar que os caminhos e as ventilações realizados por Schiavo nesse capítulo têm o propósito de contribuir inicialmente para estudantes de graduação como propulsor de discussões sobre opressões, suas raízes, seus tipos e suas características.

Após a leitura e a síntese desses capítulos, aspiro que eles possam ser partilhados. Que tragam reflexões e desconfortos. Que possibilitem a criação de novos “despropósitos” e proporcionem que novas pessoas carreguem águas em peneiras.

Dourados-MS, 25 de junho de 2021.



“Ke-vin

Éra-se

No olhar ficou registrado

Coisas que nem realmente chegaram a acontecer

Eram-se memórias onde criei várias estórias

Em que vários sentimentos, emoções, ações

Mudaram o que era ser

Éra-se

como num passado em que outro eu habitava esse ser,

Criando rastros que por vezes

Definem histórias daqueles que não mais o ser

Éra-se da ação, reação do que se supõe viver

E os pontos, riscos, traços, traçados para algo ser

Refletem aqueles que querem dizer, e,

deles transformam o ver.

vin

Éra-se
Mudou-se tanto que já não era-se
Reinventou-se tanto que já não define-se ser,
Seria sido melhor ficar no que era
Para que assim
O outro ser possa esperar o que vai acontecer?

Se ser sobre o olhar é o que é
De diversos olhares me banharei
E assim ser...
Nem nos rastros me encontrarei
Observar o que já foi
Livre de olhares que ficam
Ir e não esperar companhia de olhar
De seu próprio ser te transformar
E de tantas coisas ser que cabem em três pontos
Três pontos para me conhecer..."

Maria Luiza Machado dos Reis



SUMÁRIO

O COTIDIANO COMO BASE ARTÍSTICA: RASTROS DE MEMÓRIA

ARIANE GUERRA BARROS
ALINE SILVA VIEIRA
DAVI DA ROCHA LIMA
MARIA LUIZA MACHADO DOS REIS

Introdução

Em março de 2020, o Brasil deparou-se com a pandemia resultante do coronavírus, o que tornou o isolamento mandatório e a apreensão generalizada. A incerteza de um alento e o não contato com outrem trouxeram angústias e dúvidas sobre as mais diversas esferas sociais e culturais. Ensino, pesquisa, extensão, lazer, esportes e tantos outros setores entraram em suspensão e aguardaram por uma “volta possível” o quanto antes. Todavia, em julho de 2020 a quase certeza era o não retorno às atividades. Sem respostas ou previsões, diversos setores começaram a colapsar, seja em níveis pessoais, seja em níveis coletivos, levando muitos indivíduos a quebrarem a quarentena por não aguentarem mais o isolamento e pequenas empresas a fecharem suas portas por falta de público e clientes.

Uma reinvenção era urgente e o meio virtual tornou-se foco para tentativas mais efetivas. A comunicação e o diálogo eram feitos por meio de chats, aplicativos e ferramentas on-line. O contato entre professores e estudantes, pais e filhos, parentes, chefes e empregados passou a ser feito pela tela do celular, tablet ou computador. A eficiência e a velocidade da internet eram necessárias e foram aumentadas para uma melhor comunicação, a qual passou, e vem passando, por novas influências até instaurar-se uma nova linguagem visual, composta por novas narrativas para leituras de comunicação cotidianas.

Junto a esse processo de supervalorização visual, temos uma variante: um alfabetismo visual de modo crescente, enfatizado pelos avanços de comunicação provindos do uso de tecnologias, como redes sociais, recursos audiovisuais e de design de comunicação, todas afetadas pela Covid-19 e sua cirurgia no cotidiano, intensificados pela velocidade.

Em seu livro *Towards a Visual Culture*, Calab Gattegno comenta, referindo-se à natureza do sentido visual “Embora usada por nós com tanta naturalidade, a visão ainda não produziu sua civilização. A visão é veloz, de grande alcance, simultaneamente analítica e sinté-

tica. Requer tão pouca energia para funcionar, como funciona, à velocidade da luz, que nos permite receber e conservar um número infinito de unidades e informações numa fração de segundos.” (GATTEGNO *apud* DONDIS, 2000, p. 6).

A visão, que sempre ocupou esse papel dito como natural, num período em que o isolamento foi mandatário, tornou-se essencial, e conseguimos observá-la como um elemento de pesquisa importante do cotidiano pela comunicação visual e seu (re)significado em massa. Guiamos nossa análise diária numa busca de interpretações gerais do nosso meio e, na pandemia, nos adaptamos a um novo meio, que é o mesmo, porém amplificado à enésima potência e no qual, para além das palavras, caminhamos para entendermos a influência de retratos visuais que trazem sentimentos e emoções à comunicação e que estão dentro de nossas perspectivas pessoais e coletivas. A cirurgia precisa da Covid-19 no cotidiano nos tirou da Zona de Desenvolvimento Proximal (ZDP)⁴ da relação direta de aprendizagem e nos colocou em zonas mais individuais, com abordagens que ainda estão em início de estudo.

E foi nesse contexto que o projeto de pesquisa *Corpo e(m) Performance: Ações no/do Cotidiano*, da professora Ariane Guerra Barros, da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), nasceu em setembro de 2020 com o intuito de investigar ações cotidianas inseridas no panorama pandêmico e relacionar essas ações com o fazer teatral/performativo. O projeto pretendia ser inter, pluri ou multidisciplinar, abarcando o corpo performativo em ação, em situações no/do/para/através do cotidiano, compreendendo principalmente a rotina em isolamento no momento de pandemia. O corpo em poética, abraçando suas nuances, fragilidades e potências, que se inscreve no dia a dia e visa extrapolar esse diário, torna-se cena. Ao pesquisar a performatividade potencial de/em ações rotineiras, notamos que poderiam

4 Zona de Desenvolvimento Proximal é uma das teorias centrais de Vygotsky para a prática pedagógica, na qual é apresentado que, por meio do contato com o outro, o aprendizado se desenvolve (MIRANDA, 2004-2005).

surgir teatralidades e novas performatividades advindas da rotina e, com elas, a transformação espacial, temporal e cênica presentes na vida diária. O propósito da pesquisa era investigar como o corpo pode ser uma amálgama de relações imbricadas a ele e, assim, perceber, entender e agir no cotidiano a fim de provar que a pesquisa é frutífera para a cena teatral/performativa, que busca seu próprio texto extraindo matéria-prima do contexto em que se encontra: a vida no seu habitual. Compreender como o corpo é conectado ao espaço, ao tempo e a outros corpos na vida diária pode estimular novas formas de ações e também percepções do próprio corpo e do fazer artístico. A isso, soma-se a potência do olhar, tão utilizada e ampliada no momento de pandemia. Possuindo a ação, o olhar e o fazer no/do cotidiano como mote teórico e também prático, pesquisar sobre esse tema parece ser a maneira pujante de perceber e conhecer como o corpo pode atuar de forma performativa, seja em cena, em performance, e mesmo na vida.

Portanto, analisar o corpo e(m) performance por meio de ações cotidianas, com enfoque para o olhar, é objeto e questão que move este estudo, que busca, no campo mais corriqueiro da vida, potencialidades cênicas para o(a) ator/atriz/performer. O cotidiano não é um campo novo a ser explorado no mundo das artes. Tanto o teatro *tradicional* — baseado em um texto escrito pelo dramaturgo e a partir do qual os atores, as atrizes e o(a) diretor(a) dão *vida* à peça em cena — quanto um teatro performativo, mais contemporâneo — em que os atores, as atrizes e o(a) diretor(a) não seguem um texto escrito, mas fazem do próprio corpo escritura cênica —, possuem, no cotidiano, matéria-prima para suas práxis.

Entendendo que o campo pesquisado enfoca o teatro contemporâneo, o qual se encontra inter-relacionado à performance provinda de vanguardas artísticas e utiliza-se de mídias, fotografia e aspectos sonoros diferenciados para o seu fazer, a ideia foi captar fragmentos do dia a dia que poderiam ser estímulo e estopim para o(a) ator/atriz/performer, semelhante ao que os fo-

tógrafos do cotidiano fazem. Temos, como exemplo, Sebastião Salgado, Jeff Wall e Philip-Lorca diCorsia, que fotografam cenas diárias, extraídas da realidade, mas que também criam experiências, novas realidades e imaginários por meio delas. Algo que por nós é reconhecido, mas, ao mesmo tempo, causa estranheza pela familiaridade desconcertante que nos traz. Momentos fugazes e potentes, capazes de criar outras perspectivas através do olhar. É esse *flash* certo, captado no diário, mas capaz de criar brechas, fendas nesse mesmo cotidiano, que instiga e é o cerne do estudo registrado neste capítulo.

Para concretizar e dar início a essa investigação, que se encontra ainda em processo e se insere num contexto de pandemia, no ano de 2020, cinco discentes⁵ entraram no projeto de forma voluntária, porém apenas três estudantes no Programa Institucional Voluntário de Iniciação Científica (PIVIC) permaneceram no ano de 2021: Aline Silva Vieira, Davi da Rocha Lima e Maria Luiza Machado dos Reis. Partindo de fotografias autorais como início do processo, feitas em nosso próprio dia a dia, nossa intenção era analisá-las como forma de entendimento do instante captado do cotidiano, que pode ser potente e trazer novas relações com o habitual, reverberando sensações, pensamentos e sentidos extraídos das imagens escolhidas. O propósito posterior foi criar um acervo imagético, a partir das fotografias, que poderia servir de base para a criação corporal, como será melhor explicitado e observado a seguir.

5 Entre os/as estudantes que participaram do projeto, estavam Antonio Neto e Gisele Lemarchal, além da egressa do curso de Artes Cênicas Tainne Petelin.

Rastros metodológicos: conceitos e entendimentos

No começo do estudo, combinamos que cada participante do projeto tiraria fotografias do que considerava ser *rastros* em seu cotidiano e compartilharia, usando filtros em preto e branco, com os outros participantes dentro do grupo de Whatsapp criado para a pesquisa. Estávamos no primeiro ano de pandemia (2020) e os seguintes questionamentos ainda nos perpassavam: O que são rastros? Uma caneca vazia é um rastro? Pessoas são rastros? Tudo aquilo que fica são rastros? Cada participante foi descobrindo, na prática, o que era rastro para si e depois a partir do próprio conceito. E por que fotos em preto e branco? Há alguma relação com o passado? Com antigo ou memórias?

O que para nós representava o conceito de *rastro* foi modificando-se e instaurando-se a partir de leituras, práticas e reflexões que havíamos *cometido* até aquele momento em nossa pesquisa. Utilizamos aqui o verbo *cometer* por encontrarmos relação direta entre esse termo e aquilo que o pesquisador Pablo Assumpção B. Costa (2015) traz em seu capítulo “Eleonora e o corpo performático: poéticas do ato, materialidade do encontro”, buscando referenciar o pensamento-ato do anticrime de Eleonora Fabião. Para Costa (2015, p. 267, grifo do autor), trata-se de “uma artista que não *faz* performance (para ser vista), mas que *as comete* (para que lidemos com seus efeitos)”. Como “lidar com os efeitos” de uma foto diária — pessoal ou de um colega — que traz em seu cerne e imagem identificações espaciais, de locais, de pessoas, de vestuário e de alimentação individual? Como lidar com *rastros* diários?

O aluno Davi da Rocha Lima, no encontro do dia 15 de fevereiro de 2021, em plataforma on-line, fez a seguinte reflexão sobre o conceito de rastros:

Quando eu penso em rastros, algo que me vem é sobre o olhar. Porque para mim, na verdade, além do rastro em si, o fato, o objeto em questão, os dados daquilo,

o olhar que se tem e que se cria ao entrar em contato com esse dado, esse rastro é o que de fato cria ele, é de fato o que o observa. Porque, assim como praticamente tudo na vida, as interpretações de uma mesma coisa serão múltiplas, divergentes para cada indivíduo, a performance e o teatro existem dessa maneira. (LIMA, 2021a, informação verbal).

Por esse motivo, entendemos que o próprio olhar pode ser um rastro, um dos mais potentes, porque, de certa forma, ele é invisível, se torna reconhecido quando é exposto, comentado, mas apenas quem o registrou e experienciou vai enxergá-lo dessa maneira. O olhar está intrinsecamente ligado à memória e o rastro é como uma memória física, materializada. Toda vez que nos dispomos a colocar uma palavra em análise, reflexão, discussão, troca, filosófica, social, simples analítica, literária, poética etc., criamos uma infinidade de significados para ela. Com *rastros* não é diferente, inclusive eles aparentam ser duas vezes potencializado, pois percebemos que se trata de um conjunto de múltiplos significados que se modificam a partir da observação, do observador e do observado.

Rastro, em acepção de verbete de dicionários, é:

[Do latim *rastru*, “instrumento para quebrar torrões de terra” *S.m. Rasto* (q. v.): “nenhum rugido na mata, onde, aliás, vimos ‘rastros’ frescos de jaguares.” (Afonso Arinos, *Histórias e Paisagens*, p. 179)].
rasto. [variação de rastro.] *S.m.* 1 V. Vestígio (1). 2. Fig. Indício, vestígio, sinal. [Esta f. é m. us. que *rastro*]. (RASTRO, 2004, p. 1700).

Substantivo masculino. Vestígio; pegada ou sinal deixado ao caminhar. Qualquer sinal que fica quando algo passa: o rastro do navio. [Figurado] Sinal; o que dá pistas do aparecimento de: o ladrão não deixou rastro. Etimologia (origem da palavra *rastro*). Do latim *rastrum*; de *raster*.tri. (RASTRO, 2021).

Algo que foi “deixado”, que “passou”, um indício, um vestígio, algo que remete à presença de alguma coisa ou alguém sem que essa presença esteja de fato ali, que deixa rastros. Os egípcios deixaram rastros em sua forma de comunicação, registros do

que já se passou, algo que hoje está em nossas memórias, que pertence ao passado, mas que se renova no presente de nossa imaginação. Interessante pensar que, ao falarmos em rastros, uma imagem se forma em nosso pensamento, uma imagem que, na maioria das vezes, é um vestígio, um indício de algo que acessamos por meio da visão, do olhar.

Porém, esse olhar não é apenas visão, ele começa nela e estende-se a todos os outros sentidos. É um olhar cognitivo, perceptivo e ativo. Cognitivo porque aprende no ato de olhar; perceptivo porque percebe e descobre enquanto olha; e ativo porque também é ação. Um olhar *sensório-motor* que perpassa pelos sentidos e nos movimenta metafórica e corporalmente. “Desta forma, o ato de ver não é exclusivo da visão, mas de todo o aparelho sensório-motor integrado que faz o sujeito-agente ver, sentidos interligados para a experiência da cognição-percepção” (BARROS, 2020, p. 103). Portanto, quando nos referimos ao olhar, estamos nos referindo a esse complexo ato que não abarca somente a visão, mas que, por meio dela, pode significar, dar sentido, sentir e fazer sentido.

O olhar já estava presente no conceito de teatro desde a Grécia antiga, pois, para os gregos, teatro significava, literalmente, “lugar de onde se vê” (VASCONCELLOS, 2001, p. 206), sendo essa a tradução de *Théatron*. Assim, já podemos inferir que o teatro, para os gregos, estava mais relacionado a quem assistia, sendo atribuída bastante importância ao público. Afirmavam também que o teatro só ocorre na presença do(a) ator/atriz e do público, mesmo que seja uma pessoa atuando e outra observando. Assim, a relevância da plateia e de seu olhar já era considerada mesmo entre os mais antigos. Essa comunicação entre ator/atriz e espectador, esse olhar direcionado, é o que alguns autores vão efetivamente denominar como teatro e onde o conceito de teatralidade é calcado.

A teatralidade “está ligada ao sentido, ao significado que o espectador dá àquilo que ele enxerga no palco, como ele ‘entende’ o que vê” (BARROS, 2020, p. 31), está embasada no olhar do

espectador: “a teatralidade está no olho do espectador que altera o espaço” (BARROS, 2020, p. 35). Para Patricia Leonardelli (2011, p. 10):

[...] a teatralidade de Féral é uma condição humana, um olhar, uma maneira de recolocar a si e aos outros (homens, palavras, objetos, sensações) no espaço, e de recolocar o próprio *espaço de encontro* noutra espaço, pela criação do espaço ficcional.

Trazemos aqui o conceito de teatralidade porque ele é essencial para entendermos esse olhar direcionado, intencionado pelo(a) ator/atriz que age performativamente, criando rastros imaginativos e concretos para que o público possa captar a peça ou obra artística.

A teatralidade e a performatividade são condições para que ocorra uma cena, em nossa visão, e o olhar é central nesse contexto. A performatividade é aqui entendida como desejo, ação, o sentir puro que não necessariamente precisa fazer sentido:

É pelo impulso, pelo prazer e pelo desejo que a relação entre ator/performer-espectador deve ocorrer. “o desejo do homem é o desejo de um outro; ou seja; é o desejo de se fazer reconhecer no desejo do outro”. (DORFMAN; MATTELART, 2002).

Desejo do ator/performer transformado em ação (performatividade) que se mistura ao desejo do espectador que quer transformar em ação, em sentido (teatralidade), seja esse sentido significação ou sensação. (BARROS, 2020, p. 80).

Diferente da teatralidade, que geralmente é essa busca pelo sentido, que também faz parte de nós, temos a performatividade, que está mais ligada ao desejo. Nos primeiros momentos da ação, ela é puro sentir, ela é performatividade. Uma performatividade que é calcada na ação, como Richard Schechner define o performar:

1. ser (*being*), ou seja, comportar-se (*to behave*). Ser é a própria existência, que pode ser ativa ou estática, linear ou circular, expansiva ou contrativa, material ou espiritual;

2. fazer (*doing*), é a atividade de tudo que existe, desde os quarks até os seres humanos;

3. mostrar fazendo (*showing doing*), ligado à natureza dos comportamentos humanos. “Mostrar o que se faz” consiste em “performar” (*to perform*), em dar-se em espetáculo, a exhibir (ou exhibir-se), em sublinhar a ação;

4. explicar essa “exposição do fazer” (*explaining showing doing*). Tal ação é o campo dos pesquisadores e dos críticos e consiste em refletir sobre o mundo da performance e do mundo como performance (performatividade). (SCHECHNER, 2006, p. 28, tradução nossa).

Dessa maneira, em nossa compreensão, a teatralidade é gerada a partir da performatividade, em uma linha de ruptura na qual o olhar é o instrumento. Através desse olhar, transforma-se o objeto-ação em outra coisa, criando algo “novo”: um espaço em conjunção, um entre-lugar onde podemos perceber rastros de entendimento, memórias, sensações, busca pelo sentido, a própria teatralidade. Isso é o que o teatro faz com espectadores: apresenta dados concretos, físicos, materiais, para dar a possibilidade do espectador “entender” alguma coisa, mas isso só acontece nesse entre-lugar, nessa ruptura entre o real e o compreendido como particular a cada um.

Para além dessa interação, o(a) ator/atriz/performer vai buscar em práticas cotidianas para suas ações, assim como os(as) pesquisadores(as) autores(as) deste capítulo. De acordo com Michel de Certeau (2014), ao voltar nosso olhar ao corriqueiro, nos deparamos com uma sociedade em guerra. Para o autor, dentro da nossa sociedade, vivemos uma guerra cultural: os mais *fortes* impõem de que maneira os mais *fracos* devem se comportar. Os mais fortes são aqueles que *produzem* o produto e nele ele *imbuem* maneiras de usar/fazer, enquanto os mais fracos são aqueles que *consomem* e, em teoria, seguem submissos às maneiras impostas. No entanto, o que se observa é uma *subversão* dessas maneiras de fazer por meio dos mais fracos, algo que Certeau (2014, p. 44) denominou de táticas de consumo, que são “engenhosidades do fraco para tirar partido do forte” e “vão desembocar então em uma politização das práticas cotidianas”.

A “fabricação” que se quer detectar é uma produção, uma poética — mas escondida, porque ela se dissemina nas regiões definidas e ocupadas pelos sistemas da “produção” (televisiva, urbanística, comercial etc.) e porque a extensão sempre mais totalitária desses sistemas não deixa aos “consumidores” um lugar onde possam marcar o que fazem com os produtos. A uma produção racionalizada, expansionista além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde outra produção, qualificada de “consumo”: esta é astuciosa, é dispersa, mas, ao mesmo, tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios, mas nas maneiras de empregar os produtos impostos por uma ordem econômica dominante. (CERTEAU, 2014, p. 38-39).

Os consumidores não são, em nenhum momento, inerentes à dominação. As táticas de consumo nada mais são do que uma resposta direta à soberania dos produtores. As posições de caça (dominado) e caçador (dominante) se invertem continuamente, fazendo com que, como afirma Certeau (2014), o cotidiano se reinvente com mil maneiras de “caça não autorizada”. Em qualquer momento que o mais *fraco* reinventa a maneira de se relacionar com um produto, inverte-se os papéis de caça e caçador.

Isso nos é relevante pois incide em nosso comportamento diário. Estando em uma sociedade que entende uma padronização entre produtores-consumidores, na qual os produtores ditam as regras para os consumidores, mesmo onde se nega o padrão majoritário de comportamento, sistemas de caça e padrões de comportamentos são criados. Um exemplo fictício pode ser encontrado em *Divergente*⁶ (2012), o primeiro dos três livros da trilogia escrita por Veronica Roth, onde os cidadãos têm padrões de comportamento esperados dentro de cinco facções assim denominadas: a Abnegação, a Amizade, a Audácia, a Franqueza e a Erudição. Não é permitido, naquela sociedade fictícia, comportamentos que divirjam do padrão imposto, mas existem cidadãos que não conseguem se encaixar dentro dessas facções: os cha-

6 O livro foi lançado em 2011 nos Estados Unidos e chegou ao Brasil no ano seguinte, tendo sua adaptação para o cinema lançada no ano de 2014 (ROTH, 2012).

mados divergentes. Caso sejam descobertos, eles são rapidamente “eliminados”. No entanto, ao prosseguir a leitura, descobrimos que os divergentes são, na verdade, o objetivo final daqueles que estão realmente comandando a sociedade. Todavia, mesmo entre os divergentes, que estavam antes à margem, existe um padrão de comportamento esperado. Essa obra literária nos permite um vislumbre, mesmo que hipotético, de uma quebra de padrões que, no entanto, é esperada e manipulada pelos dominantes, levando-nos ao seguinte questionamento mesmo quando rompemos com padrões determinados: será que estamos realmente realizando uma ruptura ou estamos nos comportando como os “produtores” esperam que nos comportemos?

Em outra trilogia distópica famosa, *Jogos vorazes*⁷ (2010), de Suzanne Collins, os padrões são dados pelos distritos, doze no total, nos quais os habitantes têm, normalmente, apenas uma opção de trabalho, o que dita também suas personalidades. Há uma competição chamada “Jogos vorazes” que serve para continuar mantendo os padrões de comportamentos impostos pela sociedade dominante e que utiliza, principalmente, o medo para sua perpetuação. Descobrimos, por meio do desenvolvimento da protagonista, que existe uma revolução organizada e liderada por aqueles outrora marginalizados e que se autodenominam Distrito 13. No entanto, o mesmo sistema de opressão se revela dentro dessa “bolha” insubmissa. A caça se torna caçador, mas oprime aqueles que também eram caça.

Essas duas ficções que trouxemos servem para ilustrar o sistema que Michel de Certeau (2014) designa de “caça e caçador”, compreendido pelo autor como o sistema capitalista vigente em nossa sociedade. Para Certeau (2014), mesmo dentro de um sistema no qual existem caçadores e caçados ou produtores e consumidores, há sempre uma inversão não autorizada que torna a caça em caçador, seja por seus comportamentos, seja, principal-

7 *Jogos vorazes* foi lançado em 2008 nos Estados Unidos, chegando ao Brasil no ano seguinte. Sua adaptação para o cinema se deu em 2012 (COLLINS, 2010).

mente, por aquilo que ela faz e pratica com os produtos a serem consumidos. Para o autor, quando um produtor lança mão de um produto, ele já possui, em seu bojo, todos os comportamentos “adequados” àquele produto e também já espera como o consumidor se portará diante do produto. Porém, o consumidor não é tão passivo como determinado pelos produtores e, por meio das “táticas de consumo”, consegue subverter, inverter e utilizar os produtos de forma não programada pelos produtores.

Dessa maneira, a não passividade do espectador mostra-se como uma dessas táticas de consumo. Quem assiste está subvertendo o que vê. O(a) ator/atriz/performer é, naquele momento, caçador e o(a) espectador(a), caça, mas esses papéis se alternam ininterruptamente. O teatro é um compartilhamento de ações: ações físicas advindas do(a) ator/atriz/performer, e ações abstratas advindas dos(as) espectadores(as) por meio do olhar, as quais se sobrepõem exatamente como se estivéssemos observando um sistema quântico:

De acordo com a interpretação de Copenhague, determinados fenômenos são essencialmente probabilísticos. [...] Só podemos saber o resultado, no entanto, se observarmos. Na interpretação de Copenhague, enquanto não fizermos isso o átomo não estará nem no estado “decaído” nem no estado “não decaído”, mas em uma estranha combinação dos dois estados conhecida como superposição. (RAMOS; PIASSI, 2011, p. 278).

Nessa superposição, nesse estado de “entre”, podemos colocar também a teatralidade. Uma teatralidade que está entre o “visto” e o “não visto”, entre a “ação” e a “não ação”. Está no olhar de quem faz e de quem assiste, na interposição desses olhares, capazes de criar outras visões, imagens, sentimentos, sensações. Por isso, segundo o autor Flávio Desgranges (2008), a *teatralidade é tátil*. Tátil em relação ao sentir, que vai muito além do tocar algo materializado. É um toque dos/nos/atraves dos sentidos, no qual os sentidos não são entendidos separadamente, mas sim em conjunto, interligados à cognição. A visão, como já explicitado anteriormente, não está dada apenas ao nível do olhar, mas ao ní-

vel cognitivo, uma visão que perpassa por todos os sentidos para fazer/ser/dar sentido. E é essa a teatralidade, esse olhar tátil que reside em todos os nossos sentidos que se materializa de forma imagética e sensorialmente. Então, é sobre esse olhar tátil, essa *recepção*, que nos referimos, a qual Desgranges comenta em seus estudos e utiliza como base as contribuições de Walter Benjamin:

[...] o filósofo estabelece que a recepção tátil se efetiva de modo inverso ao da recepção contemplativa, pois, ao invés de convidar o espectador a mergulhar na estrutura interna da obra, faz imergir o objeto artístico no espectador, atingindo-o organicamente — daí a noção de tátil. O objeto como que avança sobre o indivíduo, toca-lhe o íntimo e, de maneira inesperada, faz surgir conteúdos esquecidos, relacionados com a memória involuntária. O retorno do esquecido, ou do recalçado — em uma acepção psicanalítica que marca também os estudos de Benjamin —, possibilita que restos da história pessoal, associados à história coletiva, venham à tona, prontos para serem elaborados pelo espectador. A percepção sensível do indivíduo moderno, destaca Benjamin, está previda por uma vivência urbana marcada pelos riscos e choques do cotidiano, pela padronização gestual, pelo consciente asoberbado, e pelo desestímulo à atuação de regiões profundas e sensíveis da psique. (DESGRANGES, 2008, p. 16).

Assim, temos o conceito de teatralidade, performatividade e do próprio teatro com foco no olhar. As próprias funções teatrais são calcadas nesse olhar, pois diretor, ator, figurinista, cenógrafo, iluminador, por exemplo, lidam com aspectos de produção que também são interligados, preocupam-se com a visão e o olhar do outro (público) e as possibilidades de interpretação que podem ser feitas, e isso é o fator de maior importância para compor o que está sendo apresentado.

Tendo o olhar, a teatralidade e a performatividade como bases, nossa questão voltou-se às imagens cotidianas: como despetar, por meio do cotidiano congelado — fotografias —, performatividade e, conseqüentemente, teatralidade? Como o nosso olhar se insere na percepção e na teatralidade tátil de cada imagem e reverbera em ações, tornando-se performatividade?

Rastros: uma experiência na pandemia

Em discussões sobre práticas teatrais a distância, direcionando nosso olhar à teatralidade e à performatividade que pode existir naquilo que denominamos rastros, chegamos a questões de visualidade e composição de uma cena ou performance artística, baseados nas fotografias de nossos registros cotidianos, e as apresentamos, dessa vez em vídeo e conectado em rede⁸.

A partir de imagens de nosso dia a dia⁹, cada participante da pesquisa selecionou cinco imagens que o(a) tocassem/atravesassem de alguma forma e as enviou por WhatsApp para a coordenadora do projeto de pesquisa. A partir dessa seleção, realizamos um encontro presencial no dia 11 de maio de 2021, seguindo os protocolos de biossegurança, mantendo o distanciamento e fazendo uso permanente de máscara e álcool em gel.

Realizamos uma prática nesse encontro: o acadêmico Davi Rocha foi estimulado pelas fotografias escolhidas e, ao fechar e abrir seus olhos, ele via uma das imagens que estava a centímetros de seu rosto. A intenção era verificar e analisar o olhar do estudante e como se dava essa relação entre olho/visão e imagem. Após todas as imagens serem vistas pelo discente, novamente foi pedido para que ele fechasse seus olhos e, mais uma vez, as imagens lhe foram mostradas, porém de outra maneira: elas não estavam no direcionamento habitual (frontal, vertical ou horizontal), mas “viradas” (de “cabeça para baixo”, de lado, com inclinação diferenciada).

As imagens eram as mesmas, porém o ângulo e enquadramento eram diferentes, o que causou também sensações e pensamentos diferentes no observador. Essa foi uma forma de *subversão*, uma “tática de consumo” (CERTEAU, 2014), aplicada às

8 Realizamos uma comunicação/apresentação performativa no XI Congresso da ABRACE, no ano de 2021, com o resultado da pesquisa realizada até então, em formato de vídeo (RASTROS..., 2021).

9 As imagens escolhidas pelo grupo de pesquisa podem ser vistas no final deste capítulo.

nossas fotografias cotidianas. Após o experimento, foi solicitado a todos os participantes que indicassem uma palavra para cada foto. Na primeira abertura de olhos, os alunos disseram as seguintes palavras: Batman, nariz, coelho, fotograma, câmera lenta, cinema antigo, gato que olha pra dentro de mim, saudades, caos, calma, melancolia, cansaço, alegria — palavras ditas pelo(as) acadêmico(as) Davi Rocha, Malu Reis e Aline Silva. Na sequência, novas palavras surgiram, como: café, quebrado, fome, limpeza, pedra, caminho, janela, aconchego, cimento, simetria, lixo, folha, dor, criança, cor, preto e branco. Note que as palavras mudam, mas as imagens são as mesmas, apenas transmutadas do seu modo “habitual”.

A mudança de direção da fotografia mudou o sentimento, alterou a perspectiva, “mexeu com o cérebro”, como relatou Aline Silva. A “quebra” da perspectiva corriqueira pode acessar outras emoções e sentimentos, ao que Malu Reis afirmou, em relação ao exercício, que “quanto mais abstrato, que não dá pra entender, mais criativos ficamos e tentamos dar significado”. Assim, entendemos que o cotidiano pode ser “fraturado”, transformado pela mudança de perspectiva visual. A essa modificação visual fundiu-se também uma transformação de teatralidade e performatividade, pois as ações que as fotografias suscitaram primeiramente não foram as mesmas depois do deslocamento de perspectiva.

Percebemos, então, que as ações que fazíamos dependiam imbricadamente do nosso olhar, de nossa forma de ver e enxergar as coisas, inclusive as próprias fotos de nosso dia a dia. Nesse ínterim, nossos rastros cotidianos, ações traduzidas em fotografias e registros diários de nosso ser/estar em pandemia acabaram por revelar e demonstrar outros pontos: com uma metodologia prática/teórica, descobrimos que, mesmo com o objetivo de clicar momentos diários, que “já estão ali”, ainda nos encontrávamos presos a uma prática de *preparar* uma foto, arrumando o “cenário”, o ângulo, a forma que melhor demonstrasse o que queríamos passar com aquela imagem/rastro. A partir disso, outros questionamentos surgiram: Como essa preparação se insere em nossa

forma de comunicar e dialogar com as formas de interpretação de quem a percebe dentro da cultura das imagens em que estamos inseridos? Como a teatralidade e a performatividade estão imbricadas em nossas ações — de tirar uma foto — e mesmo nas próprias imagens clicadas?

A preparação para a foto já enfatiza um enquadramento do olhar, um foco a ser pautado e delineado, uma escolha, consciente ou não, de algo a ser mostrado. Da mesma forma, o(a) ator/atriz/performer que se prepara para a cena escolhe aquilo que vai expor, movimentos, falas e intenções, a fim de chegar à determinada teatralidade e performatividade. É interessante observar aqui que a teatralidade, que depende do olhar do espectador, passa antes pelo crivo intencional do(a) ator/atriz, por sua performatividade, pois significamos aquilo que estamos vendo, damos sentido e “fazemos sentido” por meio de nosso olhar, que é direcionado e, de certa maneira, manipulado pelo(a) ator/atriz/performer. A teatralidade depende da intenção e da performatividade do(a) atuante. Da mesma maneira, a foto registrada de nosso cotidiano vinha repleta de uma performatividade intencional, o olhar do fotógrafo, seu enquadramento, a escolha daquilo que seria mostrado. Dessa imagem derivou-se nosso *feedback*, o que estávamos vendo, entendendo e significando a partir da foto.

A divergência encontra-se no momento em que a teatralidade e a performatividade efetivamente se dão. Em uma peça, o(a) ator/atriz performa uma cena (campo da performatividade), que é entendida pelo espectador e por seu olhar, criando a teatralidade no momento de sua ação, nesse vaivém ininterrupto entre palco e plateia. Há uma relação, uma interação, um espaço de ação compartilhado entre ator/atriz e espectador, que criam juntos a obra cênica. No caso da fotografia, também houve a ação do atuante, o fotógrafo, a performatividade que ele pretendeu por meio de imagens a serem teatralizadas pelo olhar do espectador. A diferença está no momento, no instante em que isso acontece e na falta da interação direta entre esses seres, uma vez que a foto é prévia, acontece antes, e o olhar está no agora e nossa

significação não possui a interação direta de quem produziu a imagem que estamos vendo. Entramos no campo do virtual, do remoto, exatamente como enfrentamos a pandemia instaurada desde 2019 no mundo.

Para Jorge Dubatti (2020), ao expor sobre o “teatro digital”, saímos do convívio e entramos no tecnovívio, pois não estamos mais compartilhando presenças, mas tele-presenças que são virtualizadas nesses tempos de pandemia. O que muda é a forma, o local, o enquadramento do olhar, como nas fotografias de nossa pesquisa. Tal qual um teatro virtual, a fotografia emoldura o olhar, direciona a visão. A tela do computador, do tablet ou do celular não permite um encontro real, presencial, mas mediado pela tecnologia, por isso saímos do convívio para o tecnovívio, e o alfabetismo visual é essencial nesse meio. A performatividade e a teatralidade ainda coexistem, porém de forma virtualizada, como um rastro deixado ao espectador para que possa seguir os vestígios da cena. São fragmentos de ações, relances de performatividade traduzidos em imagens e aos quais damos sentidos e significações por meio de nosso olhar. E conseguimos dar sentido àquilo que vemos principalmente pela memória, é por/atraves (d)ela que nos identificamos com aquilo que está sendo mostrado.

No cotidiano, estamos o tempo todo mergulhados na memória, pois ela é parte essencial da cognição. A memória é presente na existência humana desde a concepção: existe uma “memória” genética que os cromossomos carregam para tornar possível a existência. E não apenas os seres vivos possuem memória. Como vemos em *Frozen 2*, filme lançado pela Disney em dezembro de 2019, o personagem Olaf, um boneco de gelo animado pelos poderes mágicos de Elsa, a protagonista, afirma que a água possui memória e, por meio dela, é possível identificar o que aconteceu em determinado lugar. Essa afirmação é comprovada cientificamente, conforme explica Nogueira:

Cientistas acabam de demonstrar que a água de fato tem memória — a capacidade de armazenar de algum modo propriedades de substâncias que já estiveram diluídas nela, mas não estão mais lá. Os pesquisadores

também constataram que a “lembrança” dura no máximo 50 femtosegundos. (NOGUEIRA, 2005, p. 1).

A memória surge, portanto, também como parte da teatralidade e da performatividade, já que, por meio dela, emoções e sentimentos são acessados. Para Marvin Carlson (2009), a memória coletiva e cultural se expressa através daquilo que o autor denomina de “fantasmas da cena”. Segundo o teórico, esses fantasmas são inerentes ao teatro, pois se conta a mesma história, mudando apenas o *como*. Esses “fantasmas” assombram a cena de forma positiva, pois permitem aos(as) artistas cênicos(as) uma espécie de “terreno seguro” onde a encenação acaba se tornando uma “reciclagem teatral” (CARLSON, 2009). Nós, artistas cênicos, voltamo-nos a esses espectros e os repetimos para atingir o(a) espectador(a), como um *continuum* reinventado de cenas, personagens, situações e ações.

No desenvolver teatral, os fantasmas que acompanham o trabalho do ator são rastros quase plausíveis da mudança de um mesmo ser ao inserir-se em novas perspectivas, porém podemos perceber que, mesmo modificado, o “objeto” de estudo carrega vestígios de muitos outros objetos anteriores e que, de alguma forma, o formaram. Esses rastros de memória aguçam a imaginação e permitem uma nova criação, mesmo baseada em algo já “visto”. Como Carlson (2009, p. 11) aponta:

Um ditado popular dito por estudantes de Ibsen é que “todas as suas peças poderiam ser chamadas de Fantasmas” [...]. Relevante como essa observação para os trabalhos de Ibsen pode expandir-se para lembrar que não apenas as peças de Ibsen, mas todas as peças no geral podem ser chamadas de Fantasmas, desde que, como Herbert Blau observou provocativamente, uma das universalidades da performance, tanto no Ocidente quanto no Oriente, é essa “fantasmice”, esse senso de retorno, a surpreendente mas inescapável impressão imposta sobre os espectadores de que “estamos vendo o que vimos anteriormente”. Blau é talvez o mais filosófico, mas ele certamente não é o único, de recentes teóricos que observaram essa característica de experienciar algo como uma repetição dentro do teatro.

Bert States sugere que a ficção humana e o sonho humano são centralmente preocupados com a negociação de memória. “Se algo é para ser lembrado, ele deve ser lembrado não como aconteceu, mas como aconteceu de novo de um jeito diferente e como irá certamente acontecer de novo no futuro de outro jeito” (STATES, 1993, p. 119 *apud* CARLSON, 2009, p. 5). Nesse sentido, a memória é falha, ela não é exata, mas usa de aproximações e mesmo preenchimentos de lacunas e possíveis “pequenos esquecimentos” para determinado fato. Quando retornamos a ela, temos ciência de que a memória não é certa nem precisa, mas um movimento imaginativo de esforço para contemplar alguma ação, situação ou momento vivido.

Isso permite rupturas no real e aberturas ao virtual e imagético — novos significados e sentidos. A insurgência de espaços emergenciais, ações criadas pelo contexto real e imaginário no momento de uma cena, é a mesma que a memória faz ao resgatar os seus próprios fantasmas. E nosso propósito era acessar essa “quebra”, essa brecha, por meio de fotografias de cunho cotidiano, pois é pelo habitual de nossa vida diária que conseguimos desconstruir a mesmice ordinária do dia a dia. Como aponta Patrick Primavesi (2009, p. 119), “o que interessa [...] são impulsos de interferência perturbadora que abrem, de modo cômico e assustador, a percepção das experiências cotidianas”. Nelson Brissac Peixoto (2003, p. 57) complementa: “Nesse universo desprovido de alma, onde teria ido se refugiar o sagrado, senão nas coisas mais elementares do cotidiano?”.

Considerações finais

Nesse contexto fragmentado e isolado em que cada um concentra-se em sua própria residência, os rastros ganham força e ampliam significações por remeterem àquilo que estava e não está mais, como nossos corpos livres nas ruas, então enclausura-

dos. Os rastros movimentam a imaginação, rememoram sensações, abrem rupturas no terreno cognitivo. Todavia, junto a isso, temos também conectados em rede dados em excesso, pelos quais os próprios rastros emocionais viram informações. Então, como conseguimos aprofundar o ato de imaginar dentro de uma narrativa em que os rastros viraram informações? Jorge Larrosa Bondía indica que é pela experiência, porém “a informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência” (BONDÍA, 2001, p. 21). A experiência aqui deve ser algo que “nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece.” (BONDÍA, 2001, p. 21). Esse acontecimento está ligado a uma suspensão, uma vagarosidade, um saboreio das coisas e sensações. Para Bondía (2001, p. 24),

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.

É isso o que pretendíamos com nossos rastros cotidianos, nossas fotos corriqueiras: um resgate da experiência, uma pausa para o olhar, um “descansar os olhos” sem fechá-los, uma suspensão diária dentro do próprio dia a dia. Atualmente, quase tudo o que observamos pode ser considerado um rastro, dependendo de onde se vê e quando se vê. E com o avanço das tecnologias, o número de rastros que podemos alcançar é cada vez maior, e a teatralidade consegue naturalizar-se por meio de padrões estéticos, pois acabamos por nos acostumar a certos tipos de “padrões

significativos”, o que denominamos como “alfabetismo visual”. Onde ficam, entretanto, a experiência nesse mundo virtual e a necessidade de reconhecer esses rastros que a teatralidade e a performatividade possibilitam (des)informar para (re)criar?

Ainda não conseguimos responder com exatidão a essa pergunta, pois a tentativa é buscar no corriqueiro algo que se sobressaia a ele. A experiência não é algo simples de ser alcançado, e um olhar mais atento às fotografias diárias nos permite um deslocamento que pode ser profícuo para as artes da cena. Mas esse é o *nosso* olhar, o nosso ponto de vista, que é bastante específico. A cada indivíduo, uma mesma imagem pode aludir a sensações e pensamentos diferenciados, e é aí que reside a potencialidade dessa imagem congelada: a de formar rastros imaginativos que não são padronizados, mesmo no emolduramento imagético. A capacidade que temos de preencher com cores e movimento uma foto estática em preto e branco é a performatividade inerente ao olhar voltado para as fotografias, já está tomado de teatralidade e que, por meio dela, nos faz agir e pode, talvez, remeter-nos a alguma experiência.

Pensar em rastros dentro de um contexto de isolamento social criou perspectivas de teatralidade que se refletiram em relações mais íntimas do que muitas interações realizadas dentro de um contexto social normal. Nessa prática de estudo de perspectivas e ideias, aprofundamos nossa pesquisa em referências bibliográficas que permeiam o cotidiano e o contemporâneo, discutindo textos e as próprias relações sociais em ambiente virtual e de pandemia. Assim, constatamos a existência de uma forte ligação da acepção de rastros com as noções de memória e de olhar, o que pode ser associado à prática do(a) ator/atriz/performer.

O trabalho do(a) ator/atriz/performer, de observar e expor, perpassa esse estudo de forma imersiva e pessoal, pois entendemos que cada rastro é uma análise do seu próprio pensar, aliado às percepções cognitivas individuais, e o expor refere-se à exposição pessoal cotidiana que denominamos como rastros, determinando diretamente como interpretar e lidar com os rastros

criados e preparados para compor um sistema no qual estamos inseridos. Uma exposição é preparada e enquadrada, é uma escolha consciente de movimentos, de foco, de ação, algo quase padronizado. Onde pode se instaurar a experiência dentro de tanta precisão técnica? Nos rastros que esse amalgamado nos traz, exatamente no preencher as lacunas estáticas de uma foto com o movimento, no colorir nossa memória de uma fotografia em preto e branco para termos um lampejo de experiência.

Ao adentrarmos na teoria, compreendemos que a própria teoria não precisa ser teórica, ela pode ser outra coisa a partir da experiência. Aqui nos referimos ao sentir e dar sentido. Ao poder da palavra em si. Temos a tendência de colocarmos a palavra como centro, algo que denomina, determina, define e emoldura as coisas. A isso, Bondía (2001, p. 21) nos conduz quase a um “en-deusamento da palavra”:

Eu creio no poder das palavras, na força das palavras, creio que fazemos coisas com as palavras e, também, que as palavras fazem coisas conosco. As palavras determinam nosso pensamento porque não pensamos com pensamentos, mas com palavras, não pensamos a partir de uma suposta genialidade ou inteligência, mas a partir de nossas palavras. E pensar não é somente “raciocinar” ou “calcular” ou “argumentar”, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece. E isto, o sentido ou o sem-sentido, é algo que tem a ver com as palavras.

Segundo o autor, a palavra está acima da experiência, o que podemos observar até mesmo no título de seu artigo: “Notas sobre a experiência e o saber da experiência”. Longe de refutarmos o teórico, mas parece-nos que as “notas” se sobressaíram à experiência, pois, se formos colocar em palavras quando efetivamente estamos experienciando algo, não falamos, não explicamos, apenas sentimos. Quando colocamos em palavras, já passamos pela experiência e estamos refletindo e debatendo sobre ela. É provável que estejamos enfrentando uma institucionalização da teoria na qual a forma de escrever e a palavra estão no topo, e

a experiência está como pano de fundo. Nas palavras de Rubem Alves, “no ‘País dos Saberes’ há regras precisas que regulam a fala e a escrita. Regras claras, rigorosamente definidas. Quem tropeça é expulso. [...] Qualquer *que* é permitido, desde que o *como* seja obedecido” (ALVES, 2011, p. 19-20, grifo do autor). Para nós, pesquisadores que ora escrevem este texto, a importância da experiência é que ela nos atravessa ao ponto de não sabermos explicá-la, dizê-la em palavras ou traduzi-la, pois fomos tocados por ela, que, de alguma forma, nos “modificou”. Compreender a diferença entre a experiência e a informação nos parece fundamental para explicar que a relação da experiência com a ação pura, o desejo e o ímpeto faz parte de uma performatividade/teatralidade inerente do ser humano.

Para finalizar, divagações: pensar devagar, dar tempo para sentir as coisas, deixar em suspenso. Suspensão seria a tomada de consciência, o *insight*. Então a consciência também tem a ver com a experiência. Para tanto, é necessário padecer a receber, o que não significa, porém, passividade, muito pelo contrário. Sentimos também quando estamos agindo. O(a) ator/atriz/performer são criadores e emanadores de experiências potenciais. O expor (experimental/experienciar) diário do ator é diferente do impor, ele pode se propor, ter abertura para que a ação crie uma reação e que ela possa se difundir, propagar dentro de um tempo-espaco-corpo. Como crítica ao racionalismo, entendemos que conhecimento é informação, por isso estamos sempre em busca de mais e mais informação, probatório que busca o acúmulo de coisas como se fosse indicar a qualidade do conhecimento. Conhecimento proporcional à quantidade. Aqui estamos indo em outro viés: aprendizado relacionado à experiência. Nos é cobrado ser “racionalizados”, e as artes acabam por “dançar conforme a música” para explicar que não está dançando exatamente a música que estamos ouvindo, que dançamos em outros ritmos mesmo que o ritmo dado seja imposto.

Fotografias cotidianas: exposição Rastros

(org. Aline Vieira)

Foto 1 - Balé
(Dourados, 2020).

Fonte: VIEIRA, 2020.



Foto 2 - Cansada
(Dourados, 2021).

Fonte: LIMA, 2021b.



Foto 3 - Dúvida
(Dourados, 2021).

Fonte: LIMA, 2021c.



Foto 4 - Júlio
(Dourados, 2021).

Fonte: VIEIRA, 2021a.



Foto 5 - Julius
(Dourados, 2021).

Fonte: VIEIRA, 2021b.





Foto 6 - Mãe
(Dourados, 2021).

Fonte: BARROS, 2021a.



Foto 8 - Pegada
(Dourados, 2021).

Fonte: BARROS, 2021c.



Foto 7 - Pedra
(Dourados, 2021).

Fonte: BARROS, 2021b.



Foto 9 - Perspectiva
(Dourados, 2021).

Fonte: VIEIRA, 2021c.





Foto 10 - Puxadores
(Dourados, 2021).

Fonte: REIS, 2021a.



Foto 12 - Saudades
(Dourados, 2021).

Fonte: LIMA, 2021d.



Foto 11 - Rafaela
(Dourados, 2021).

Fonte: REIS, 2021b.

Referências

ALVES, R. **Variações sobre o prazer**: Santo Agostinho, Nietzsche, Marx e Babette. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011.

BARROS, A. G. **Entre o corpo do ator/performer e o espaço urbano**: um teatro performativo. 2020. 195 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/31965>. Acesso em: 15 fev. 2021.

BARROS, A. G. **Mãe**. 2021a. 1 fotografia.

BARROS, A. G. **Pedra**. 2021b. 1 fotografia.

BARROS, A. G. **Pegada**. 2021c. 1 fotografia.

BONDÍA, J. L. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Tradução de João Wanderley Geraldi. Campinas: Leituras SME, 2001.

CARLSON, M. **Los fantasmas de la escena**. Argentina: Ediciones Artes del Sur, 2009.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 22. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

COLLINS, S. **Jogos vorazes**. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010.

COSTA, P. A. B. Eleonora e o corpo performativo: poéticas do ato, materialidade do encontro. *In*: FABIÃO, E.; LEPECKI, A. (ed.). **Ações Eleonora Fabião**. Rio de Janeiro: Itaú Cultural, 2015. p. 258-268.

DESGRANGES, F. Teatralidade tátil: alterações no ato do espectador. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 11-19, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57346>. Acesso em: 11 jan. 2021.

DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DORFMAN, A.; MATTELART, A. **Para ler o Pato Donald**: comunicação de massa e colonialismo. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. Obra original publicada em 1971.

DUBATTI, J. Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos. **Revista Rebento**, São Paulo, n. 12, p. 8-32, jan./jun. 2020. Disponível em: <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/503/299>. Acesso em: 9 mar. 2021.

FROZEN II. Direção de Chris Buck e Jennifer Lee. Burbank: Walt Disney Animation Studios, 2019. 1 DVD (123 min), color.

LEONARDELLI, P. Teatralidade e performatividade: espaços em devir, espaços do devir. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 10. p. 2-19, 2011. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/20891>. Acesso em: 11 jan. 2021.

LIMA, D. da R. Reflexão sobre rastros. [S. l.: s. n.], 2021a. Informação verbal dada à professora Ariane Guerra Barros no encontro virtual do dia 15 de fevereiro de 2021.

LIMA, D. da R. **Cansada**. 2021b. 1 fotografia.

LIMA, D. da R. **Dúvida**. 2021c. 1 fotografia.

LIMA, D. da R. **Saudades**. 2021d. 1 fotografia.

MIRANDA, M. I. Conceitos centrais da teoria de Vygostky e a prática pedagógica. **Ensino em Re-Vista**, [s. l.], v. 13, n. 1, p. 7-28, jul. 2004/jul. 2005. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/emrevista/article/view/7921>. Acesso em: 21 fev. 2021.

NOGUEIRA, S. “Memória” da água é curta, afirma estudo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 1, 10 mar. 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ciencia/ult306u13087.shtml>. Acesso em: 15 mar. 2021.

PEIXOTO, N. B. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora SENAC, 2003.

PRIMAVESI, P. Lugares e estratégias de formas teatrais pós-dramáticas. *In*: MOSTAÇO *et al.* (org.). **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009. p. 101-126.

RAMOS, J. E. F.; PIASSI, L. P. A física e a literatura fantástica, possibilidades. *In*: COLÓQUIO “VERTENTES DO FANTÁSTICO NA LITERATURA”, 2., 2011, São José do Rio Preto. **Anais [...]**. São José do Rio Preto: UNESP: IBILCE, 2011. p. 270-280. 1 CD-ROM.

RASTRO. *In*: DICIONÁRIO online de português. Porto: 7 Graus, 2021. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/rastro>. Acesso em: 10 maio 2021.

RASTRO. *In*: FERREIRA, A. B. de H. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 3. ed. Curitiba: Positivo, 2004.

RASTROS: performance em processo. Coordenação de Ariane Guerra. Dourados: [s. n.], 2021. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Ariane Guerra no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wa5exFJ6UTU>. Acesso em: 7 jun. 2021.

REIS, M. L. M. dos. **Puxadores**. 2021a. 1 fotografia.

REIS, M. L. M. dos. **Rafaela**. 2021b. 1 fotografia.

ROTH, V. **Divergente**. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2012.

SCHECHNER, R. **Performance studies**: an introduction. 2. ed. London: Routledge, 2006.

VASCONCELLOS, L. P. da S. **Dicionário de teatro**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

VIEIRA, A. S. **Balé**. 2020. 1 fotografia.

VIEIRA, A. S. **Júlio**. 2021a. 1 fotografia.

VIEIRA, A. S. **Julius**. 2021b. 1 fotografia.

VIEIRA, A. S. **Perspectiva**. 2021c. 1 fotografia.

Asco
CO

isas

“As coisas

As coisas têm peso, massa, volume, tamanho
Tempo, forma, cor, posição, textura, duração
Densidade, cheiro, valor, consistência
Profundidade, contorno, temperatura
Função, aparência, preço, destino, idade, sentido
As coisas não têm paz
As coisas não têm paz
As coisas não têm paz
As coisas não têm paz”

Arnaldo Antunes



SUMÁRIO

EM CENA, O OBJETO¹⁰

JOSÉ OLIVEIRA PARENTE

10 Texto adaptado a partir do segundo capítulo da tese de doutorado do autor, intitulada *A vida nos traz presentes inesperados: contribuições do objeto em processos formativos cênicos e na encenação teatral* (PARENTE, 2019), escrita sob orientação da Prof.^a Dr.^a Sonia Lucia Rangel e defendida em 2019 no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Introdução

O teatro de objetos é uma vertente do moderno teatro de animação que, em vez de bonecos, se utiliza de artefatos prontos para construir suas narrativas. Experimental por natureza, essa modalidade vem sendo conhecida e praticada por um número crescente de artistas em várias partes do mundo, apesar de estudos e pesquisas sobre o assunto serem ainda relativamente escassos. Este capítulo pretende contribuir com a reflexão sobre os princípios e as características gerais do teatro de objetos a partir da análise de alguns espetáculos representativos do gênero.

O uso de objetos em cena talvez seja uma prática tão antiga quanto o próprio teatro. A origem do teatro é controversa, contudo, a maioria dos estudiosos concorda que ela deve estar relacionada aos antigos rituais mágicos e religiosos cultivados pelo homem desde tempos imemoriais. Naquelas práticas residiriam os elementos embrionários, uma espécie de pré-história teatral: uma vaga noção de representação, de tornar-se outro momentaneamente pelo canto, pela dança, pelo uso de máscaras e de vestes especialmente confeccionadas e até mesmo pela presença de alguns elementos cenográficos. Os objetos ritualísticos (potes, lanças, rochas, etc.) adquiriam um caráter sagrado e, por vezes, acreditava-se que possuíam poderes sobrenaturais; imagens esculpidas eram a materialização das divindades que assim incorporadas participavam junto com os homens das cerimônias e eram por eles reverenciadas.

Com o passar do tempo, o objeto foi perdendo aquela antiga aura. Em épocas mais recentes, tornou-se acessório, um elemento cenográfico. Nas encenações do período realista, por exemplo, auxiliavam a criar a “ilusão de vida”. Naquele contexto, uma mesa colocada em cena era apenas uma mesa, nada mais.

São os artistas das chamadas “vanguardas” do início do século XX que irão propor outros enfoques para o objeto nas artes visuais e também na dança e no teatro. Foram eles os pioneiros e responsáveis por uma verdadeira revolução que atingiu todas as

áreas artísticas, sem exceção. Por influência deles, o objeto deixou de ser somente um mero coadjuvante ou acessório do ator, sendo promovido ao nível de “actante primordial do espetáculo moderno” (PAVIS, 1999, p. 265). Inúmeros exemplos confirmam essa afirmação. Desde as experiências da Bauhaus, passando pelas propostas de Artaud e Brecht, pela dramaturgia de Ionesco, até o trabalho de importantes encenadores mais recentes como Peter Brook, Grotówski, Tadeusz Kantor e Robert Wilson, também na dança contemporânea e na performance, o objeto vem sendo “manipulado” de inúmeras formas, tornando-se, em muitos casos, o protagonista da ação.

Teatro de objetos

De acordo com Vargas (2018, p. 3), a expressão *teatro de objetos* surgiu na França, no início dos anos 1980, fruto das conversas e reflexões de um grupo de artistas de teatro de animação que já vinham experimentando objetos em seus trabalhos e que, naquele momento, sentiram a necessidade de nomear o que faziam, de demarcar um território, estabelecendo uma distinção em relação às outras manifestações do teatro de animação, particularmente o teatro de bonecos. Esses artistas, informa Vargas, eram integrantes de três companhias: Théâtre de Cuisine – Katy Deville e Christian Carrignon; Vélo Théâtre – Tania Castaing e Charlot Lemoine; e Théâtre Manarf – Jacques Templeraud que, após assistirem ao espetáculo *Pequenos suicídios*, identificaram naquele trabalho uma semelhança com o que eles próprios pesquisavam naquele momento.

Pequenos suicídios: três breves exorcismos de uso cotidiano (1979) é considerado por muitos pesquisadores um espetáculo exemplar, um verdadeiro clássico do teatro de objetos. São três breves histórias criadas e encenadas por Gyula Molnár, artista húngaro que se apresenta sozinho contando apenas com um ban-

co, uma mesa e seus objetos. Na primeira história, presenciamos o trágico suicídio de um comprimido efervescente em um copo d'água após diversas tentativas frustradas de ser aceito por um punhado de bombons. A segunda é a história de um amor impossível na qual Jörg, um palito de fósforo, literalmente arde de paixão por Pita, uma moça brasileira simbolizada por um grão de café. A terceira é uma reflexão sobre a inexorabilidade do tempo e da morte a partir da lembrança de uma visita do autor à sua tia, contada com amendoins, pó de café, fotografia 3 x 4 e um tubo de creme de barbear.

O espetáculo foi criado e apresentado por seu criador, Gyula Molnár, a partir de 1979 e obteve grande sucesso durante toda a década de 1980. Em 2000, foi recriado por outro artista, o catalão Carlos Cañellas, da companhia Rocamora (VARGAS, 2010, p. 38), fato bastante incomum, em se tratando de teatro de objetos, dado o caráter autoral e autobiográfico de grande parte dos trabalhos.

É importante salientar que Molnár não foi o primeiro artista a explorar as possibilidades dos objetos por trajetos não convencionais. Experiências nessa direção, como já mencionado, remontam ao início do século XX com os movimentos das vanguardas. Temos notícias de trabalhos que seguiam princípios semelhantes também nas décadas que antecedem o surgimento de *Pequenos suicídios*. Didier Plassard, pesquisador francês, cita, por exemplo, nomes como Denis Silk, Stuart Sherman, Yves Joly e George Tournaire, entre outros (PLASSARD, 2012 *apud* HOLANDA, 2018, p. 205).

No Brasil, podemos mencionar o trabalho do dramaturgo, ator e encenador Ilo Krugli, à frente do Grupo Ventoforte, cuja montagem de *História de lenços e ventos* (1974) é considerada um marco do teatro para crianças no país¹¹. Entretanto, foi somente a partir do encontro das três companhias acima citadas, inspi-

11 Na peça, a personagem protagonista, Azulzinha, é representada por um lenço azul. Há outros objetos/personagens como folha de jornal, guardanapos, guarda-chuva, etc.

radas pelo trabalho de Molnár, que o teatro de objetos começou a afirmar-se enquanto linguagem específica e passou a ser divulgado em circuitos de festivais europeus e posteriormente também em outras partes do mundo. Nesse sentido, foi muito importante a contribuição do marionetista e encenador francês Philippe Genty, que, por meio de inúmeros cursos e oficinas ministrados em vários países, ajudou a tornar mais conhecidos os princípios gerais dessa modalidade artística a partir do que ele percebia no trabalho daquelas companhias. Para ele, o teatro de objetos pode ser definido como:

Uma vertente do teatro de animação que se vale de objetos prontos no lugar de bonecos, deslocando-os da sua função e conferindo-lhes novos significados, sem transformar, porém, a sua natureza, explorando uma dramaturgia que se vale de figuras de linguagem, em detrimento da importância da manipulação propriamente dita. (GENTY *apud* VARGAS, 2010, p. 33).

Certamente, por se tratar de um campo de estudo relativamente recente, o teatro de objetos, desde seu início até hoje, vem gerando muitas discussões e controvérsias, sendo difícil caracterizá-lo precisamente. Sabemos, por exemplo, que a própria expressão “teatro de objetos” não foi consenso entre os participantes do encontro de 1980, pois, segundo eles, não expressava com exatidão a natureza de seus espetáculos. Contudo, foi essa denominação que acabou prevalecendo por ser a que mais se aproximava da natureza daquele fazer artístico (D’ÁVILA, 2013, p. 37). Também a relação com o teatro de animação é ambígua: alguns consideram que o teatro de objetos é um desdobramento enquanto outros o veem como uma reação às regras e convenções do teatro de bonecos. Há também os que o consideram um gênero teatral à parte, posicionamento que tem a sua lógica se pensarmos que, na maioria dos casos, os objetos não são “animados” e, sendo assim, como inserir o teatro de objetos na categoria geral do teatro de animação? Voltarei a essa questão mais adiante.

Uma asserção comum, compartilhada por muitos praticantes dessa forma de arte, conforme observou D'Ávila (2013, p. 57), é a de que não existe “o” teatro de objetos em forma pura, já que cada artista tem sua visão pessoal e única a partir da qual ele constrói seu projeto poético. Resulta disso uma pluralidade de caminhos possíveis que geram espetáculos muito diferentes entre si.

Apesar de tudo, penso que o teatro de bonecos é um bom ponto de referência para compreendermos melhor a natureza e as particularidades do teatro de objetos. Entre ambos existem diferenças e similaridades. Nos tópicos seguintes, meu objetivo será construir uma reflexão a respeito do tema, à luz da bibliografia consultada, ilustrando-a com exemplos de alguns espetáculos representativos do teatro de objetos. O critério para a escolha desses trabalhos, além da indiscutível qualidade, baseou-se no fato de que eles representam vertentes bastante diversas no campo do teatro de objetos. São eles: *Pequenos suicídios* (1979), já comentado acima; *O avarento* (2003), da Cia. Tábola Rassa; *Louça Cinderella* (2010), da Cia. Gente Falante, *Circo de coisas* (2013), da Cia. Circo de Bonecos; *História de bar* (2009) e *Zoo-ilógico* (2004), ambos da Cia. Truks; *Ressacs* (2015), da Cia. Gare Centrale; *Só* (2015) e *Sala de estar* ([entre 2012 e 2013]), ambos do Grupo Sobrevento; *Ovo sapiens* (2014), de Rafael Curci.

Os artistas e grupos realizadores desses espetáculos têm duas características em comum: todos têm suas trajetórias artísticas ligadas ao teatro de animação, mais especificamente ao teatro de bonecos; e todos nomeiam suas próprias produções como teatro de objetos. Isso, no meu modo de ver, é um detalhe importante, pois ao se autodeclararem como praticantes dessa forma artística poderão auxiliar-nos, por meio de seus próprios discursos e práticas, a compreender melhor a natureza e o sentido desse fazer teatral.

Objeto, metáfora, imagem

Um boneco, obviamente, também é um objeto, porém, ele foi construído de forma artesanal tendo em vista um determinado contexto, dado pelo espetáculo que se pretende montar. É um objeto especial, único.

Já um objeto, digamos, comum, é retirado pronto de seu ambiente de origem e conduzido à cena, podendo ou não passar por modificações em sua estrutura física. Ou seja, uma possibilidade seria utilizar o objeto tal qual ele é, sem alterá-lo externamente; outra, seria juntar dois ou três objetos para formar uma criatura, ou acrescentar ao objeto olhos e boca, por exemplo. Para alguns artistas, esse jeito de fazer não caracterizaria exatamente o teatro de objetos, mas sim um teatro de bonecos feito com objetos.

Objetos de uso cotidiano já trazem uma programação prévia, facilmente identificável, que corresponde à sua finalidade prática. São conhecidos de todos. Contudo, além desse sentido mais óbvio, sempre existem outros, não perceptíveis à primeira vista. Como seres humanos, tendemos a associar pensamentos, sensações, valores, conceitos e toda espécie de lembranças aos objetos que nos rodeiam. Tais conteúdos podem estar ligados tanto à nossa memória pessoal quanto à coletiva, dizem respeito às nossas experiências internas, individuais e também aos padrões culturais estabelecidos socialmente. Alguns trabalhos de teatro de objetos, como veremos mais adiante, explorarão justamente esse aspecto do objeto como portador de memórias. Para Ana Maria Amaral:

Os objetos são importantes por seu poder de criar metáforas. Eles têm essa capacidade de apresentar situações de maneira direta, peculiar e simbólica. Quando apropriadamente escolhidos, são um discurso em si. Por si já apresentam conteúdos. E o que formal e fisicamente sugerem, torna-se mais evidente no desenrolar da ação, na animação, somando-se ainda os significados que os objetos despertam no tipo de relações que podem manter entre si. Uma gaiola lembra prisão; um martelo representa a força, a opressão, ou o tra-

balho; relógios referem-se ao tempo; roupas definem a profissão ou categoria social; um carro lembra distâncias. Velas, fósforos e lanternas iluminam, queimam, mas cada um tem características próprias. Cruz, pão, dinheiro, diferentes estilos de chapéus, objetos transparentes e leves, opacos e pesados, vidraças e delicadas cristaleiras, pesados muros — todos possuem grande potencial dramático e metafórico. (AMARAL, 2002, p. 121).

Procedimentos de encenação baseados na exploração do jogo metafórico e/ou metonímico são largamente adotados por grande parte dos praticantes do teatro de objetos. Em *O avarento*, a velhice e a juventude das personagens são simbolizadas, respectivamente, por uma torneira gasta e outra nova; em *Louça Cinderella*, a delicadeza da personagem título é semelhante à da xícara de chá; em *Circo das coisas*, o risco real dos acrobatas em suas evoluções é comparado, eficazmente, aos movimentos dos ovos atirados de um lado a outro, que eventualmente caem e se quebram, pois são frágeis como os seres humanos.

Há também aqueles objetos formalmente mais indefinidos, como sucatas diversas, espumas, tecidos, barbantes, materiais naturais como pedras, areia, galhos, etc. Com eles, geralmente os artistas vão explorar sobretudo as propriedades físicas em si: cor, forma, volume, tamanho, resistência, etc. Ana Maria Amaral denomina essa vertente do teatro de objetos como teatro do objeto-imagem, ou teatro de imagens, ou ainda teatro visual. Um teatro que, segundo ela, mais do que as metáforas conceituais, pretende explorar imagens e símbolos que tocam fundo no nosso inconsciente. O objeto-imagem atua como uma espécie de suporte indispensável para a materialização de uma ideia em cena. É um teatro que, de acordo com a pesquisadora, está mais próximo da dança, das artes plásticas e da música (AMARAL, 2002, p. 122).

Representação humana

As representações do ser humano são abundantes no teatro de bonecos. Ana Maria Amaral aponta duas grandes tendências nesse campo: uma mais realista, que busca a cópia fiel, na qual o boneco é visto como uma pessoa em miniatura; outra que envereda pelo caminho oposto, isto é, procura afastar-se do real em direção ao simbólico, ao poético. Para a pesquisadora, no primeiro caso, paradoxalmente, quanto mais persegue o realismo, mais o teatro de bonecos tende ao estereótipo e ao grotesco (AMARAL, 2002, p. 82). Ana Maria, assim como muitos outros artistas e estudiosos, considera que a força do teatro de bonecos está em sua capacidade de tocar os arquétipos do ser humano. O boneco tende à síntese, ao tipo essencial. Portanto, dramaturgias que apresentam personagens complexas, contraditórias, dotadas de nuances psicológicas, conviriam muito mais a atores de carne e osso do que a bonecos.

De todo modo, as características de um boneco, suas qualidades, limitações e possibilidades são determinadas desde o processo de sua construção, momento em que serão definidos o tipo de matéria prima a ser utilizada, peso, forma, tamanho, incluindo a técnica de manipulação correspondente (direta, por meio de fios, varetas, luvas, etc.).

A representação humana também se dá no teatro de objetos, porém, nela não há, propriamente, a fase da construção. No máximo, o objeto receberá alguma intervenção, conforme já mencionado. As fases de planejamento e confecção do boneco são substituídas por um processo de escolha e seleção, cujos critérios variam bastante em função do que o artista pretende realizar.

O avarento, da Cia. Tábola Rassa, é uma adaptação para teatro de objetos da obra clássica homônima de Molière. Em lugar do ouro da história original, seus criadores decidiram trabalhar com o elemento água porque, na visão deles, esse é o bem mais precioso atualmente. Essa opção os levou à escolha de objetos que, de alguma forma, tivessem relação com a água: torneiras,

sifões, vasilhas, plásticos, etc. O processo de seleção dos objetos, curiosamente, lembra uma audição comum, conforme explicou o ator Miquel Gallardo:

A escolha dos objetos que representam os diferentes personagens é primordial para o êxito da obra. Assim, organizamos um *casting*, uma seleção cuidadosa de cada personagem a partir das características com as quais Molière havia dotado cada um deles. (GALLARDO; BENOIT, 2003, tradução nossa).

Assim, Harpagon, o velho sovina, é representado por uma torneira usada de jardim vestida com trapos de estopa. Cleantes, seu filho rico, é uma torneira nova, brilhante, vestida elegantemente com um tecido fino. As personagens femininas são torneiras menores, mais delicadas, etc.

Louça Cinderella, da Cia. Gente Falante, do Rio Grande do Sul, também parte de uma história clássica, um conto de fadas que é recontado com os utensílios que envolvem a preparação de um chá. A referência é o tradicional “chá da tarde” britânico. Em um clima intimista, o público é delicadamente convidado a aproximar-se de uma mesa repleta de xícaras, vasilhames, velas, doces, bolos, etc. para acompanhar a narrativa. Cinderella é uma xícara comum, sem muitos atrativos, porém, sempre contendo chás aromáticos que encantam o príncipe, representado por um bule.

Em *Circo de coisas*, da Cia. Circo de Bonecos, espetáculo para crianças, o tema, já indicado no título, é o universo circense. A peça é composta por uma sequência de quadros rápidos nos quais as personagens tradicionais do circo são representadas por objetos. O equilibrista é um pregador de roupas, o homem-bala é uma rolha de champanhe, cordas representam as contorcionistas, o homem mais forte do mundo é feito por um macaco hidráulico e os acrobatas são ovos reais (que às vezes quebram-se de verdade). O ritmo do espetáculo é bastante dinâmico e os dois atores, que se apresentam como uma dupla de *clowns*, exploram sobretudo as possibilidades de movimentação dos objetos a partir de suas estruturas físicas, criando *gags* divertidas.

Nos três exemplos acima, os objetos foram escolhidos para os “papéis” de forma muito similar à que ocorre mais comumente no teatro de atores, isto é, em razão de algumas características específicas e conforme os objetivos artísticos de cada trabalho. Nesse modo de fazer, torna-se evidente que não é possível trabalhar com qualquer objeto, sendo necessário pesquisar bem antes de tomar decisões. Uma possibilidade, conforme observou Vargas (2010, p. 36), seria selecionar “famílias” de objetos, como fez a Cia. Tàbola Rassa, que elegeu artigos relacionados ao elemento água (torneiras, sifões, etc.), ou a Cia. Gente Falante, que optou por utensílios de um chá (bules, xícaras, etc.). Essa seria uma forma de delimitar um campo de ação, de talvez dar à encenação uma certa unidade. Por outro lado, os objetos têm múltiplas camadas possíveis de serem investigadas e, portanto, prestam-se a diferentes papéis a depender da proposta. Ao contrário de um boneco que foi projetado e construído para ser determinada personagem e que assim permanecerá enquanto o espetáculo existir, os objetos convocados pelos grupos acima (torneiras, louças, etc.) poderiam perfeitamente assumir outros “papéis” em encenações completamente diferentes.

Observamos também nos espetáculos citados as duas maneiras de trabalhar com os objetos mencionados: os objetos como eles são e modificados. Em *O avarento*, as torneiras ganharam um figurino e o braço do ator compõe o corpo das personagens, modo de fazer que aproxima o trabalho ao teatro de bonecos. Em *Louça Cinderella* e *Circo de coisas*, os objetos vão à cena prontos e praticamente sem alterações.

Fora do domínio da representação humana, o objeto pode evocar ideias, imagens, sensações, conceitos abstratos, e aqui retornamos ao teatro do objeto imagem. Para Ana Maria Amaral (2002, p. 112), “o objeto, no teatro de objetos, não visa substituir o ator nem o boneco, mas deve-se com ele sugerir situações da vida humana”, uma vez que “o objeto, por sua não humanidade, quando bem colocado, pode conter significados mais amplos que os personagens encarnados pelo ator. Em cena, o objeto é a concretização de uma ideia”.

Animação, evocação

No teatro de bonecos, a ação de animar é um princípio essencial e está ligada ao aprendizado de técnicas e procedimentos específicos que visam criar a “ilusão de vida”. Tal ilusão “é consequência da sensação que se tem ao ver um objeto mover-se, aparentemente por si” (AMARAL, 2002, p. 81). Independentemente da técnica escolhida (manipulação direta, luvas, fios, varas, etc.), um tempo considerável de trabalho será dedicado ao treino da manipulação propriamente dita, visando ao aprimoramento do gestual da personagem/boneco, à limpeza, ao polimento e à precisão de seus movimentos. Porém, tudo isso ainda não é suficiente. O ator precisa desenvolver sua capacidade de escuta e observação, pois é preciso captar a essência da personagem/boneco antes de imprimir-lhe movimentos. Deve ser capaz de transferir sua própria energia a ele, colocar intenção nos gestos, porque se assim não fizer, produzirá apenas movimentação mecânica e não criará a ilusão de vida.

Já no teatro de objetos, no que concerne às questões da animação, percebemos a coexistência de duas grandes abordagens. Uma delas se mantém praticamente idêntica ou ao menos muito próxima dos procedimentos do teatro de bonecos. Outra apresenta variados graus de distanciamento, até mesmo superando o terreno da animação, negando-a.

No primeiro caso, observamos que as recomendações de Ana Maria Amaral quanto à animação de objetos coincidem em grande parte e poderiam ser aplicadas quase que integralmente ao teatro de bonecos:

Um objeto torna-se animado quando os seus movimentos são, ou parecem ser, intencionais. Essa sua aparente intenção lhe é conferida pelo ator-manipulador. Sob os seus impulsos, o objeto adquire vida. (AMARAL, 2002, p. 120).

A autora pondera ainda que:

Da mesma forma que o corpo humano, todo objeto tem um eixo e um centro pensante. O eixo é a parte principal que o sustenta, é sua espinha dorsal. [...] O centro pensante é um ponto a partir do qual o objeto parece estar vendo, pensando. (AMARAL, 2002, p. 131).

Entretanto, Ana Maria nos alerta que animar um objeto não significa humanizá-lo nem animalizá-lo, mas antes de imprimir-lhe movimentos, deve-se pesquisar os que lhe são próprios (AMARAL, 2002, p. 120-121). Um bom exemplo dessa proposição é o espetáculo *Ovo sapiens* (2014), de Rafael Curci, do qual falarei mais adiante.

Em uma fala sobre o assunto, Christian Carrignon também sublinha a relação de contiguidade existente entre bonecos e objetos no tocante aos aspectos técnicos da animação:

A marionete e o teatro de objetos são muito próximos no nível técnico. Quando eu tenho que fazer um personagem viver, eu olho para ele. Quando eu quero que vocês olhem para mim, eu me mexo. Isso é uma técnica de marionetes. (CARRIGNON, 2012 *apud* D'ÁVILA, 2013, p. 125).

Todos esses procedimentos, a pesquisa dos movimentos apropriados, incluindo a precisão e a limpeza gestual, a segmentação dos movimentos, o foco por meio do olhar, o princípio da escuta, a transferência de energias, além de outros como a capacidade de neutralizar a própria presença quando necessário, são princípios do teatro de bonecos presentes também em algumas tendências do teatro de objetos.

A outra abordagem da animação de objetos a que me referi afasta-se desses princípios mais tradicionais e estabelecidos que associam o ato de animar às ações de manipular, movimentar e imprimir movimentos energéticos e intencionais com a finalidade de criar a “ilusão de vida”, procedimento típico do teatro de bonecos. A animação, nessa outra perspectiva, é revista e colocada em outros termos, ora significando a transfiguração simbólica do objeto via recursos da linguagem, ora a exploração de conteúdos subjetivos a ele associados, como memórias, por exemplo.

Eu diria que, nesses casos, falamos de animação em um sentido figurado. Vejamos alguns procedimentos.

Didier Plassard (2011) aponta a possibilidade de uma manipulação que ele chama de “grau zero”, bastante econômica no que se refere aos gestos e apoiada muito mais em processos mentais do que físicos. A metamorfose do objeto se dá pela força transformadora da fala do ator: “Pelo seu poder somente, o objeto pode tornar-se outra coisa além desse utensílio comum que nós nem mesmo percebemos mais” (PLASSARD, 2011, p. 4, tradução nossa). Plassard cita um exemplo dado a um de seus alunos. Ele chamou a atenção do estudante para a semelhança que enxergava entre um grampeador que estava sobre a mesa e uma baleia. Plassard explica que não precisou sequer manipular o grampeador, apenas a ação de renomeá-lo foi suficiente para estabelecer entre ele e seu aluno esse novo sentido para o objeto. Para Sandra Vargas:

O objeto em si só passa a ser algo além de si mesmo quando se lhe sobrepõe uma segunda ideia, diferente de si, que crie com ele uma relação. E isso pode se dar a partir da linguagem — o texto do ator — de sons, de músicas ou do movimento que a ele se aplica. (VARGAS, 2010, p. 36).

Atribuir novos sentidos aos objetos com o apoio da linguagem falada é o que faz, por exemplo, o ator José Valdir Albuquerque no espetáculo-solo *História de bar*, montagem da Cia. Truks sob a direção de Henrique Sitchin. Nessa peça, o ator se apropria de toda sorte de objetos típicos de um balcão de bar (copos, garrafas, espremedores, saca-rolhas, porta-condimentos, etc.) para contar a tragicômica história de um barman interpretado por ele próprio, que é perseguido pela polícia por ser suspeito de haver cometido vários assassinatos em série na noite paulistana.

Todos os outros personagens são representados pelos objetos do balcão do bar. O ator, que se coloca também na condição de narrador da história, os apresenta verbalmente de modo a comunicar sem delongas ao público quem são os personagens. Assim, um paliteiro se transforma em uma mulher grávida, um es-

premedor de frutas converte-se em um policial violento a espremer (literalmente) um prisioneiro (uma fruta), um frasco de perfume representa uma mulher, etc. Nesse trabalho, o uso de meios verbais, estratégia semelhante ao procedimento observado por Plassard, é essencial para que se estabeleça a comunicação entre espetáculo e plateia.

O próximo exemplo que trago para essa reflexão vem do teatro de objetos na forma praticada pelo Grupo Sobrevento, companhia que já há alguns anos vem desenvolvendo uma séria pesquisa nessa área. Reporto-me, mais precisamente, ao espetáculo *Só*, encenado em 2015. O ponto de partida para a criação desse trabalho, de acordo com o grupo, foi um texto de Franz Kafka (2012), o romance inacabado *O desaparecido* ou *Amerika*, cujas ideias centrais serviram de inspiração à equipe. O espetáculo prescinde da palavra falada e estrutura-se em quadros breves cujo tema geral é a solidão na sociedade moderna. Conforme seus criadores:

[...] cinco personagens apresentam-se em diferentes situações, não sequenciais, que partem sempre de objetos que, retratados exatamente como os objetos que são, terminam por transformar-se em elementos poéticos e metafóricos. (SÓ, 2015).

O grupo esclarece ainda que, nesse espetáculo, quiseram romper com o que consideravam uma convenção presente no teatro de objetos: “Um teatro feito, geralmente, por um ator, que ordena objetos sobre uma mesa para contar uma história, lançando mão de metáforas”. Decidiram, então, trilhar outros caminhos, pesquisar novas relações espaciais e uma função diferente para o ator, que deixaria de ser um narrador, passando a representar um personagem naquelas situações sugeridas pelos objetos (SÓ, 2015).

Entre as várias cenas que compõem o roteiro do espetáculo, escolhi uma que me parece exemplar, pois ilustra muito bem as intenções do grupo e servirá para embasar esse ponto da presente análise. Nela, um rapaz elegantemente trajado divide a cena com um manequim vestido com um casaco de pele feminino, simbo-

lizando, metonimicamente, uma mulher pela qual, ao que tudo indica, ele está apaixonado. O rapaz oferece-lhe presentes, que são objetos que ele retira dos bolsos e vai, lenta e pausadamente, depositando sobre uma pequena mesa. A força da cena está no conjunto criado, composto pela iluminação suave em tons escuros, pela sensível trilha sonora, pela expressividade do ator, pela presença/ausência da personagem da mulher e sobretudo pela ação de oferecer os presentes/objetos.

Tais objetos são divididos em várias séries. Na primeira delas, vemos objetos que evocam a fase inicial de muitos relacionamentos, como flores, bombons, frutas, bebidas e taças, que nos remetem aos primeiros olhares, encontros e aproximações. Depois, vemos os objetos que lembram ocasiões felizes, como viagens românticas: uma miniatura de um automóvel, outra da torre Eiffel, um pequeno globo terrestre. A seguir, o rapaz oferece à amada alguns instrumentos musicais. A próxima sequência de objetos faz referência ao outro lado da vida a dois, à rotina estressante, às obrigações, aos problemas do cotidiano e às responsabilidades advindas do compromisso do casamento: artigos de limpeza e um inusitado buquê composto por inúmeros bebês de plástico. O último presente é a clássica aliança em uma caixinha vermelha. Em seguida, o rapaz apaixonado dança delicadamente com a mulher/manequim. Ao final da cena, ele se afasta um pouco, pensativo, e, enfim, retira um lenço de um de seus bolsos e enxuga as próprias lágrimas.

Pela descrição dessa breve cena, percebe-se claramente que o Sobrevento atingiu o objetivo proposto no início do processo criativo, que era o de romper com alguns procedimentos que são bastante frequentes e que se verificam, talvez, na maioria das produções de teatro de objetos. Em *Só*, os objetos não se transformam em outras coisas pela via da manipulação tradicional, também não são animados e tampouco assumem “papéis”, como acontece em quase todos os exemplos citados até aqui. Permanecem eles mesmos e, nessa condição, evocam imagens e associações poéticas que são habilmente arranjadas em uma dra-

maturgia visual sem necessitarem, nesse caso, de palavras para se comunicarem.

Caberia perguntar: não havendo manipulação, animação e menos ainda objetos como personagens, poderia o espetáculo *Só*, mesmo assim, ser identificado como teatro de objetos? Segundo o grupo, a resposta é sim: “Um teatro de objetos cuja força não está na manipulação, mas na memória que suscita, que é aquilo a que o objeto remete de mais poético, profundo e simbólico para o ator e para o espectador” (SÓ, 2015). Sandra Vargas, codiretora do *Sobrevento*, complementa: “Manipular um objeto não faz nenhum sentido para nós. O objeto já tem muita vida naquilo a que ele nos remete, portanto, dar vida a esse objeto é revelar a história que ele porta” (VARGAS, 2018, p. 429-430).

Outros artistas expressaram opiniões análogas, como Christian Carrignon (2012 *apud* D’ÁVILA, 2013, p. 118), para quem “o teatro de objetos é um teatro mental”, acontece na cabeça do espectador. Nesse aspecto, explica o artista francês que o que conta no objeto é o seu poder de evocação, ele não precisa ser manipulado ou animado como um boneco, basta colocá-lo em cena e “carregá-lo”, ou seja, criar com ele alguma relação, atribuir-lhe um sentido dentro de uma narrativa. O teatro de objetos é uma sintaxe poética. Um objeto solto é como uma palavra solta, é preciso conectá-lo a algo, formar frases. Por exemplo: o ator aponta para uma pequena árvore de plástico e indica que ali está a floresta de Macbeth. No imaginário do público, o pequeno objeto passou a evocar uma floresta inteira. Em seguida, o ator retira a arvorezinha de cena e a joga em uma caixa ao lado da mesa. Ela foi “descarregada”, quer dizer, voltou a ser um simples objeto (CARRIGNON, 2011). No limite, conforme anotou D’Ávila (2013, p. 65) com relação à proposta de Carrignon, se aceitamos a ideia de que tudo se passa na mente do espectador poderíamos chegar a um teatro de objetos sem objetos. Para tanto, bastaria evocá-los, não sendo necessária sequer sua presença concreta em cena.

O objeto evocativo, não necessariamente animado ou manipulado, também é uma marca nos trabalhos da artista belga

Agnes Limbos, considerada um dos grandes nomes do teatro de objetos mundial na atualidade. Seu espetáculo *Ressacs*, conta a história de um casal que perdeu tudo que tinha devido à crise econômica, vendo-se obrigado a se mudar para uma terra distante. O casal em questão é representado, alternadamente, por ela própria e seu parceiro de cena e por uma pequena miniatura colocada sobre uma mesa. No mesmo espaço, vemos outras miniaturas indicando os bens daquelas pessoas: a casa e o automóvel. Um pequeno barco, suavemente movimentado sobre um tecido azul, é suficiente para passar a imagem da viagem e assim por diante.

O ator

O ator, em um espetáculo de teatro de objetos, pode assumir diferentes funções, apresentar-se de diversos modos. Ele pode ser um narrador ou contador de histórias, pode encarnar personagens e contracenar com os objetos, pode assemelhar-se ao performer, no sentido de que se expõe como a própria pessoa que é. Ele pode optar por ser somente um animador, transferindo voz e movimentos aos objetos, ou mesmo permanecer quase ou totalmente invisível a fim de que os objetos se destaquem. Com frequência, acontece de o ator saltar de um modo de atuar a outro em um mesmo espetáculo ou acumular várias funções ao mesmo tempo. É o que verificamos, por exemplo, em *História de bar*, espetáculo-solo já comentado aqui no qual o ator, sozinho em cena, além de contar a história e animar/movimentar dezenas de objetos diferentes, ainda interpreta o personagem do barman e é seu próprio contrarregista.

As alternativas e combinações são inumeráveis, tudo vai depender das escolhas artísticas de cada um. Quem faz teatro de objetos não precisa ser um exímio manipulador, como é o caso em algumas vertentes do teatro de bonecos tradicional. Para Sandra

Vargas, “no teatro de objetos, o jogo da manipulação descola-se da ideia de virtuosismo e pode tanto lembrar brincadeiras de criança ou fantasias alucinadas quanto simples ilustrações de uma narrativa” (VARGAS, 2010, p. 36). Talvez essa seja a principal diferença entre o ator-animador do teatro de bonecos e o ator do teatro de objetos. O primeiro, em algum momento, deparar-se-á com a questão do aprendizado de técnicas específicas de manipulação/animação, pois elas são indissociáveis daquela forma de teatro. Já o segundo, no teatro de objetos, não terá essa regra a seguir, embora algumas vertentes preservem algo nesse sentido, como vimos quando discutimos a questão da animação de bonecos e de objetos.

Entender e definir qual o papel do ator ou do elenco em um espetáculo de objetos pode ser uma etapa crucial para o sucesso da montagem. Henrique Sitchin, ator, diretor e um dos fundadores da Cia. Truks, explica que a questão de saber quem são os personagens dos atores no contexto da encenação nos espetáculos da companhia é sempre tratada com muito cuidado e reflexão. Em *Zoo-ilógico*, por exemplo, tal definição foi surgindo a partir de questões que os próprios criadores se propunham no decorrer dos ensaios e que se relacionavam ao enredo da história (SITCHIN, 2010, p. 158). Esta era basicamente o seguinte:

Dois amigos vão fazer um piquenique no zoológico, mas, ao chegarem ao parque, suas portas estarão fechadas. Desolados, no entanto, encontrarão uma solução mágica para o problema — inventarão o seu zoológico particular, cujos bichos serão construídos a partir de toda sorte de objetos encontrados na cesta de piquenique: bacias, talheres, sacos plásticos, panos e etc. (SITCHIN, 2010, p. 156-157).

Sitchin relata como ele e seu parceiro de cena, o ator Claudio Saltini, foram, aos poucos, burilando esses dois personagens, começando por estabelecer que não seriam figuras neutras, tampouco seriam eles próprios. Quem seriam, então, essas duas pessoas capazes de se entristecer tanto diante de um simples passeio frustrado?

Pessoas inocentes, ingênuas! Nos aproximávamos, sem perceber, da linguagem clownesca. Teríamos, em cena, adultos puros, inocentes, ingênuos, capazes de chorar com as portas fechadas de um parque, mas também de se alegrarem, como crianças, pelo fato de inventarem um sapo juntando duas bacias! (SITCHIN, 2010, p. 158).

A surpresa final, nos conta Sitchin, acontece quando, ao término do espetáculo, os dois voltam-se para o público e “desmontam” seus personagens por meio do gesto de tirar seus chapéus e, sérios, sem dizer uma palavra, deixam claro que, mais do que simples adultos puros e inocentes, são pessoas que, conscientemente, escolheram ter uma postura lúdica em relação à vida. Essa proposição, segundo o ator, foi fundamental no sentido de ajudar a dupla a entrar no espírito adequado para representar a peça, que já foi encenada centenas de vezes e cujo êxito, diz Sitchin, muito se deve a esse acerto no modo de estar em cena dos atores animadores (SITCHIN, 2010, p. 159).

Em muitas montagens de teatro de objetos, percebemos semelhanças e aproximações entre o ator e o performer. De acordo com Pavis:

O performer é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro. O performer realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel de outro. (PAVIS, 1999, p. 284-285).

Encenar a si próprio, como diz Pavis, pode ser entendido como trabalhar as próprias memórias, sensações, experiências e impressões e levá-las à cena. No fundo, é o que todo ator faz, a diferença é que, em processos mais tradicionais, todo esse material será burilado, trabalhado, distorcido e modificado com o objetivo de preencher o molde de uma personagem, externa ao ator, cujos traços essenciais foram previamente delineados pelo dramaturgo. O público é mantido na condição de observador, dele espera-se que aceite o jogo e concorde em fazer de conta que tem ali, à sua

frente, não o próprio ator, mas uma personagem, um outro ser inserido em um tempo/espço igualmente fictícios.

Já o performer não constrói uma personagem, simplesmente se mostra como ele próprio ou quase isso. É ele o autor de seu próprio texto. Daí o caráter fortemente pessoal, individual e autobiográfico das performances. Antonin Artaud, cujas ideias dialogam diretamente com as propostas performativas, disse: “Ali, onde outros propõem obras, não pretendo nada além de mostrar meu espírito” (ARTAUD, 1925 *apud* COELHO, 1982, p. 16). Em oposição ao tempo e ao espaço fictícios pretendidos pelo teatro convencional, a performance valoriza o aqui e agora e busca quase sempre algum tipo de interação mais efetiva com o público. A meta é diminuir a distância entre a arte e a vida.

Em *Louça Cinderella*, o chá é realmente preparado e servido ao público. O elemento autobiográfico se faz presente e é indispensável à obra, cuja inspiração, segundo o artista Paulo Martins Fontes, veio, em grande parte, da figura real de sua avó inglesa, que preservava o hábito do ritual do chá acompanhado de uma boa conversa (SOUSA, 2014).

O húngaro Gyula Molnár também foi buscar em sua experiência pessoal como imigrante o estímulo para criar seu solo *Pequenos suicídios*. De igual modo, o teatro de objetos do Grupo Sobrevento, em alguns espetáculos, elege a memória pessoal (e também coletiva) como eixo das investigações. Segundo Sandra Vargas:

No teatro de objetos podemos sair do papel de manipulador e ter a oportunidade de entrar em cena para dizer alguma coisa que nos diga respeito e que nos revele, criando uma dramaturgia provocadora, irônica, tocante, não só de mero entretenimento. (VARGAS, 2018, p. 429).

Essa proposição concretiza-se plenamente, por exemplo, no espetáculo *Sala de estar*, montagem do Grupo Sobrevento, criado a partir de depoimentos pessoais de cada um dos seis atores, que procuraram em suas memórias os materiais para a composição das cenas cujo tema geral é a fragilidade do ser humano. No início da pesquisa, cada um foi provocado a confessar um segredo

(não necessariamente ou totalmente verdadeiro), algo que, emocionalmente, fizesse diferença na trajetória de vida deles. Para o desenvolvimento da ideia, o elenco se apoiou em objetos (móveis antigos, cartas, miniaturas, etc.) que, em cena, permanecem sempre como objetos que são e não como signo de algo distante deles, mesmo procedimento adotado em *Só*, já mencionado aqui, e em outros espetáculos da companhia. Uma diferença importante entre os dois trabalhos é que em *Só* os atores não se expressavam verbalmente, enquanto que em *Sala de estar* eles dirigem suas falas diretamente ao público, o que acentua o tom confessional dos vários solos.

Em todos os espetáculos tomados como exemplos até aqui, o ator se faz fortemente presente na cena junto aos seus objetos, seja como um narrador ou contador de histórias, seja assumindo personagens ou atuando em seu próprio nome, como um performer. Vale a pena mencionar, no entanto, que há também trabalhos nos quais o ator opta pela ausência, de modo que os objetos se tornam protagonistas.

Esse é o caso de *Ovo sapiens*, espetáculo de Rafael Curci. Discorrendo sobre o processo criativo desse trabalho, o artista nos conta que buscou se distanciar de procedimentos corriqueiros em outras versões do teatro de objetos e que, para ele, acabam caindo no domínio do estereótipo:

Na maioria dos casos, o objeto é sempre forçado a fazer ou dizer coisas que poderia concretizar muito melhor um boneco bem construído e manipulado. Os objetos não deveriam se movimentar como bonecos, esse é um erro muito frequente. (CURCI, 2014, p. 134).

Outro pressuposto básico assumido desde o início era o de que não haveria a presença do manipulador em cena, eliminando, por consequência, todas as implicações daí decorrentes. A inspiração para a criação da história veio de uma pintura de Salvador Dalí, *A metamorfose de Narciso* (1937). Nessa obra, entre outros objetos, há um ovo que, no espetáculo de Curci, tornou-se o protagonista. O artista não queria movimentá-lo diretamente a

fim de evitar a imitação ou uma simulação mimética. Após uma série de tentativas e experimentações, a solução técnica encontrada foi a confecção de um ovo artificial contendo pequenas esferas de metal em seu interior. Dessa forma, acionando ímãs sob a mesa de trabalho, Curci conseguiu animar o objeto indiretamente, sem tocá-lo.

O passo seguinte foi criar o espaço da ação, um pequeno teatrinho cuja moldura remete à de um quadro. Outros objetos, como uma caixinha de música, uma garrafa, uma taça de vinho e uma caixa contendo ovos reais, completam o ambiente. Somente a mão esquerda do manipulador é visível para o público. A trama é brevíssima, dura apenas alguns minutos. Sem o recurso do texto falado, apoiando-se exclusivamente em imagens em movimento, o espetáculo conta a trajetória de um ovo que, de repente, toma consciência de seu destino trágico: a frigideira.

Ele resiste a ser comido e tenta escapar uma e outra vez, mas uma mão sinistra bloqueia todas as suas tentativas de fuga. Ele é um ovo com aparência comum, mas com a incrível habilidade de refletir, sentir e reagir. Um ovo evoluído, pensante, e, ao mesmo tempo, introvertido e temeroso. Um ovo que reflete. Um Ovo Sapiens. (CURCI, 2014, p. 140).

Rafael Curci vem do teatro de bonecos e não se considera um ator, tampouco um ator-manipulador, definindo-se simplesmente como bonequeiro. Trabalha sozinho na maioria das vezes e é responsável por todas as etapas de suas montagens, acumulando as funções de diretor, dramaturgo, cenógrafo e manipulador, contando, para tanto, com o auxílio de uma câmera de vídeo. Seu trabalho chama a atenção porque no teatro de objetos não é comum o ator ocultar-se do público, sendo esta uma proposta que nos remete às formas mais tradicionais do teatro de bonecos. A manipulação indireta por ele adotada junto com sua não presença foram estratégias cruciais para criar a ilusão de que o ovo protagonista possui consciência e movimentos próprios, sem humanizá-lo e sem tratá-lo como um boneco, algo, a meu ver, bem difícil de realizar no teatro de objetos.

A solução encontrada por Curci para fazer o objeto ovo movimentar-se “por si mesmo” surpreendeu o próprio artista, que percebeu a semelhança do resultado com a técnica cinematográfica conhecida como *stop-motion*, o que o levou à decisão de produzir, além do espetáculo, também um curta-metragem (CURCI, 2014, p. 140).

Muitos outros espetáculos poderiam ser mencionados, no entanto, acredito que essa pequena amostra já nos permite perceber algumas das principais tendências do teatro de objetos contemporâneo e tecer algumas considerações a respeito. Observando as produções desses artistas, percebemos, desde logo, uma grande diversidade nos resultados. De fato, são espetáculos tão diferentes entre si que nem parecem pertencer a um mesmo ramo artístico. Basta colocarmos lado a lado *Ovo sapiens* e *Zoo-ilógico*, ou *Sala de estar* e *História de bar*, por exemplo, para percebermos. O objeto, sem dúvida, oferece infinitas possibilidades a quem se dispõe a trabalhar com ele. Sobre isso, o pesquisador Felisberto Sabino da Costa afirma:

Essas formas de dramaturgia visual, que envolvem tensão e ludicidade na exploração do aspecto plástico do objeto e/ou do boneco, conectam-se às experiências do homem hodierno, ora sujeito ora objeto, atravessado por solicitações de toda espécie. Na fatura dramática, podemos destacar aquela em que o objeto é o protagonista sem o concurso humano em cena ou a que adquire importância pelo olhar numa escritura destinada (ou realizada pelo) ator-rapsodo. Há ainda a que compõe jogos em que sujeito e objeto habitam espaços ambíguos na relação entre animado e inanimado ou a que ignora todas essas questões e nos aporta experiências (e misturas) insólitas. (COSTA, 2011, p. 37).

Penso que essa grande variedade de estilos e formas de se fazer teatro de objetos deve-se, ao menos em parte, precisamente ao fato de não existirem técnicas estabelecidas de construção, animação e manipulação associadas, como é o caso no teatro de bonecos, por isso essa grande liberdade de procedimentos possíveis de serem adotados pelos artistas.

Considerações finais

Parece-me claro que o teatro de objetos está em pleno desenvolvimento no que se refere à pesquisa de novas formas e procedimentos. Cada artista (ou grupo) que dele se aproxima traz consigo sua formação e experiências anteriores, expectativas e objetivos próprios. Por outro lado, se pensarmos no conjunto desses trabalhos e nas opções artísticas adotadas em relação ao ator e às noções de animação e/ou transformação dos objetos, seria possível vislumbrar alguns procedimentos e estratégias recorrentes e arriscar uma possível categorização. Naturalmente, como todo exercício de classificação no campo da arte, a que proponho a seguir também tem caráter subjetivo e servirá apenas para finalidades didáticas. Meu objetivo não é enquadrar os modos do fazer artístico em categorias estanques, mas apenas organizar um esquema teórico, sempre provisório e sujeito a alterações, que me permita compreender mais claramente os vários procedimentos em jogo. Na prática, como já mencionei, as coisas nem sempre se apresentam assim tão “puras”.

Isso posto, quanto aos objetos, temos:

- objeto animado, transformado pelo jogo, assumindo “personagens” no interior de uma narrativa, presente nos espetáculos *O avarento*, *Circo de coisas*, *História de bar*, *Zoo-ilógico* e *Louça Cinderella*;
- objeto animado, permanecendo ele mesmo, nos espetáculos *Pequenos suicídios* e *Ovo sapiens*;
- objeto inanimado, evocativo, em *Só*, *Sala de estar* e *Ressacs*.

Já com relação ao ator e suas funções na cena, temos:

- ator visível ao público, interagindo, movimentando, animando ou manipulando seus objetos, presente em todos espetáculos, exceto em *Ovo sapiens*;

- ator invisível ao público, acentuando o objeto como protagonista, como em *Ovo sapiens*.

Na categoria ator visível, este se apresenta de diferentes modos:

- ator narrador e/ou contador de histórias, presente nos espetáculos *Louça Cinderella*, *História de bar* e *Ressacs*;
- ator que encarna personagens, como em *Circo de coisas*, *História de bar*, *Só*, *Ressacs* e *Zoo-ilógico*;
- ator/performer, como em *Louça Cinderella*, *Pequenos suicídios* e *Sala de estar*.

Ainda com relação ao ator, na maior parte dos espetáculos acima, observamos a presença do ator-animador, aquele que empresta voz e/ou movimentos ao objeto com a finalidade de torná-lo “vivo”, como no teatro de bonecos. Somente nos espetáculos do Grupo Sobrevento (*Só* e *Sala de estar*) e da Cia. Gare Centrale (*Ressacs*) isso não acontece.

A animação, enquanto procedimento básico do teatro de bonecos — uma das vertentes do moderno teatro de animação ao qual todos aqueles artistas neste trabalho estão vinculados —, permanece sendo um referencial importante no teatro de objetos, mesmo nos casos em que é propositalmente recusada.

A despeito de todas essas diferenças e nuances, o grande ponto de convergência está no tratamento não convencional dado ao objeto, o qual, em todos esses trabalhos, é valorizado como partícipe indispensável tanto no processo de criação quanto na obra resultante dele. Para mim, o que define a essência dessa forma artística é exatamente isto: um teatro no qual o objeto é alçado à condição de sujeito. E para tal, como vimos, existem inúmeros caminhos possíveis.

Referências

- AMARAL, A. M. **O ator e seus duplos**. São Paulo: Senac, 2002.
- CARRIGNON, C. Le théâtre d'objet: mode d'emploi. **Agôn**, Strasbourg, n. 4, 2011. Disponível em: <https://journals.openedition.org/agon/2079>. Acesso em: 10 mar. 2017.
- CIRCO de coisas. Direção e roteiro: Claudio Saltini e Teka Queiroz. Salto: Cia. Circo de Bonecos, 2013. 1 peça teatral.
- COELHO, J. T. **Antonin Artaud**: posição da carne. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- COSTA, F. S. Sobre relógios e nuvens: mestiçagem, hibridação e dramaturgias no teatro de animação. **Móin-Móin**: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Jaraguá do Sul, v. 1, n. 8, p. 30-48, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701082011027>. Acesso em: 1 ago. 2020.
- CURCI, R. Metáforas visuais numa montagem com objetos. **Móin-Móin**: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Jaraguá do Sul, v. 1, n. 12, p. 130-143, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701122014130>. Acesso em: 1 ago. 2020.
- D'ÁVILA, F. R. **Teatro de objetos**: um olhar singular sobre o cotidiano. 2013. 148 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/86855>. Acesso em: 1 ago. 2020.
- DALÍ, S. **A metamorfose de Narciso**. 1937. 1 original de arte, óleo sobre tela, 511 x 781 mm. Tate Gallery, Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dali-metamorphosis-of-narcissus-t02343>. Acesso em: 14 jun. 2022.

GALLARDO, M.; BENOIT, O. L'avare: d'après Molière. **Cia. Tábola Rassa**, Sévérac-d'Aveyron, 2003. Disponível em: <http://www.tabolarassa.com/l-avare.html>. Acesso em: 10 mar. 2017.

HISTÓRIA de bar. Direção: Henrique Sitchin. São Paulo: Cia Truks, 2012. 1 peça teatral.

HISTÓRIA de lenços e ventos. Direção: Ilo Krugli. Rio de Janeiro: Grupo Ventoforte, 1974. 1 peça teatral.

HOLANDA, C. Temas dramáticos sobre teatro de objetos: o retorno a Juberlano. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 32, p. 197-215, set. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102322018197/8769>. Acesso em: 1 ago. 2020.

KAFKA, F. **O desaparecido ou Amerika**. São Paulo: Editora 34, 2012.

LOUÇA Cinderella. Direção: Paulo Martins Fontes. Porto Alegre: Cia. Gente Falante, 2010. 1 peça teatral.

O AVARENTO. Criação: Oliver Benoit e Miquel Gallardo. Severac d'Aveyron: Cia. Tábola Rassa, 2003. 1 peça teatral.

OVO sapiens. Direção: Rafael Curci. [S. l.]: Cia. Rafael Curci, 2014. 1 peça teatral.

PARENTE, J. O. **A vida nos traz presentes inesperados**: contribuições do objeto em processos formativos cênicos e na encenação teatral. 2019. 197 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/30717>. Acesso em: 1 ago. 2020.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEQUENOS suicídios: três breves exorcismos de uso cotidiano. [S. l.]: Gyula Molnár, 1979. 1 peça teatral.

PLASSARD, D. Entre l'homme et la chose. **Agôn**, Strasbourg, n. 4, p. 1-11, 2011, Disponível em: <https://journals.openedition.org/agon/1936>. Acesso em: 10 mar. 2017.

RESSACS. Criação: Agnès Limbos e Gregory Houben. [S. l.]: Cia. Gare Centrale, 2015. 1 peça teatral.

SALA de estar. Direção: Luiz André Cherubini e Sandra Vargas. São Paulo: Grupo Sobrevento, [entre 2012 e 2013]. 1 peça teatral.

SITCHIN, H. **O papel do ator-animador na cena teatral**. São Paulo: Centro de Estudos e Práticas do Teatro de Animação de São Paulo, 2010.

SÓ. Direção: Luiz André Cherubini e Sandra Vargas. São Paulo: Grupo Sobrevento, 2015. 1 peça teatral. Disponível em: http://www.sobrevento.com.br/espets_soh.htm. Acesso em: 10 abr. 2017.

SOUSA, J. Louça Cinderella remonta magia de clássico infantil. **Na Mira, Imirante Imperatriz**, São Luiz, 28 set. 2014. Disponível em: <https://imirante.com/namira/imperatriz/2014/09/28/louca-cinderela-remonta-magia-de-classico-infantil>. Acesso em: 4 ago. 2020.

VARGAS, S. A força poética na memória dos objetos. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 32, p. 425-434, set. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102322018425>. Acesso em: 10 ago. 2020.

VARGAS, S. O teatro de objetos: história, ideias e reflexões. **Móin-Móin**: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Jaraguá do Sul, v. 1, n. 7, p. 27-43, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701072010027>. Acesso em: 10 ago. 2020.

ZOO-ILÓGICO. Direção: Verônica Gerchman. São Paulo: Cia. Truks, 2004. 1 peça teatral.

“Silê

“Silêncio

Um moço chegou gritando:
Mataram um índio... mataram um Índio...
Mais UM
pensou o encostado na parede.
A
... ÍNDIA DOS CABELOS NOS OMBROS CAÍDOS
NEGROS COMO A NOITE QUE NÃO TEM LUAR...
Ficou terenamente TRISTE
O cego
tocando sua sanfona invisível.
Camionete passou de barulhos
e gás carbônico — rasgando a madrugada.
O gado pastando indiferente a tudo
TIROS... tiros...
Estrada.

ênncio

O cego partindo com sua sanfona silenciosa
QUEM MATOU? QUEM MATOU?
Perguntava um outro, que ouvia a história.
E aquele que era tratado como louco disse:
Fui eu que matei
Fui eu!
Eu matei!
você matou!
todos nós matamos!
SOMOS TODOS ASSASSINOS.”

Emmanuel Marinho

“Parem de nos matar
na vida & na dramaturgia.”

Jéssica Ellen



SUMÁRIO

**PARA ALÉM DE
VÍTIMAS E DE
HERÓIS:
PERSONAGENS
KAIOWÁ E
GUARANI EM
DRAMATURGIAS
FEITAS POR NÃO
INDÍGENAS**

JÚNIA CRISTINA PEREIRA

Introdução

Este capítulo, escrito por uma *kara*¹², discute a representação Kaiowá e Guarani¹³ em quatro dramaturgias do teatro dito brasileiro escritas por não indígenas.

No campo das políticas públicas e das organizações e movimentos sociais, o termo “representação” está associado às formas de exercício da democracia e do controle social. Nesse contexto, utiliza-se, em geral, a palavra “representação” para designar o processo por meio do qual uma pessoa exerce a função de representante (política e social) de um grupo, e o termo “representatividade” é utilizado para avaliar a qualidade dessa representação, se ela é ou não efetiva (representativa) no sentido de traduzir realmente os interesses do grupo. No campo das artes cênicas, representação é o processo específico por meio do qual a(o) artista representa, numa obra ficcional, um(a) personagem. Já o termo representatividade tem sido utilizado para reivindicar a presença de diferentes grupos sociais na produção da atividade teatral. De acordo com o manifesto de artistas trans:

Representatividade é o ato de estarmos presentes. [...] Precisamos ser vistas e vistos, reconhecidas através de referências concretas, da presença dos nossos corpos,

12 *Karai* (em algumas regiões aportuguesado como *karaíba* ou *caraiíba*) é, historicamente, uma denominação geral para Guarani, podendo também ser sinônimo de xamã e de líder espiritual. Com o tempo, esse sentido se inverteu e, atualmente, na região de Dourados, *karai* é o termo em língua guarani utilizado para denominar a pessoa não indígena, podendo ser traduzido para o português como “branco” ou “senhor”. É no sentido de “não indígena” que utilizaremos o referido termo neste capítulo.

13 Contemporaneamente, a literatura acadêmica brasileira costuma classificar os povos indígenas falantes de guarani em três grupos: Nandeva, Kaiowá e Mbya. Na região de Dourados, MS, entretanto, os Nandeva são chamados, predominantemente, apenas de Guarani. Assim, neste capítulo, utilizo os termos Kaiowá e Guarani para me referir, respectivamente, aos grupos Kaiowá e Nandeva. No contexto da luta indígena, a expressão Guarani-Kaiowá é predominantemente usada com o mesmo sentido.

que carregam nossas histórias. (MONART, 2018, grifo nosso).

Neste capítulo, iremos trafegar por esses diferentes significados de representação tendo em vista as constantes interpeleções entre arte e política nas quais representação pode ser, ao mesmo tempo, um processo artístico de composição e um ato político. Da mesma forma, o termo representatividade pode traduzir tanto uma avaliação qualitativa de uma representação quanto a reivindicação da presença de corpos marginalizados na produção artística e em outras atividades sociais.

Para falar sobre representação, escolhemos quatro dramaturgias do teatro dito brasileiro que trazem personagens das etnias Kaiowá e Guarani. A primeira, *Morte kaiowá*, de Paulo Corrêa de Oliveira (1993), do Grupo Teatral do Centro de Educação Rural de Aquidauana (CERA), de Aquidauana, MS, é baseada no livro *Canto de morte kaiowá*, de José Carlos Sebe Bom Meihy (1991). A segunda, *Se eu fosse Iracema*, de Fernando Marques (2016), do 1Comum Coletivo, do Rio de Janeiro, RJ, e busca retratar, por meio de quadros e de forma panorâmica, histórias provenientes de várias etnias indígenas sem, no entanto, nomeá-las diretamente. Apesar disso, a escolha dessa dramaturgia se justifica por abordar, inclusive, uma história de despejo e ataque paramilitar a um grupo indígena que remete à história da morte do kaiowá Marcos Verón, assassinado em 2003, conforme relato de sua filha Valdelice Verón no documentário *Índio cidadão?* (2014). Além disso, o projeto de montagem de *Se eu fosse Iracema* nasceu a partir da tomada de conhecimento pelos artistas cariocas da Carta de Pyelito Kue (COMUNIDADE GUARANI-KAIOWÁ DE PYELITO KUE/MBARAKAY DE IGUATEMI, MS, 2012), divulgada em 2012, a qual foi interpretada como uma carta de suicídio coletivo de uma comunidade Kaiowá e Guarani.

A terceira dramaturgia escolhida é *Morte aos brancos: a lenda de Sepé Tiaraju*, de César Vieira (1984)¹⁴, do Grupo de Teatro

14 Optamos por referenciar no corpo do texto a data de produção da dramaturgia e sua encenação/estreia (1984). Nas referências, consta a data da publicação à qual tivemos acesso (1987).

União e Olho Vivo, de São Paulo, SP, inspirada no massacre das populações Guarani dos Sete Povos das Missões, no século XVIII, no Rio Grande do Sul, e na resistência do líder Sepé Tiaraju. A quarta, *Tekoha - Ritual de vida e morte do Deus Pequeno* (2011)¹⁵, de Fernando Cruz e atores do Grupo Teatro Imaginário Maracangalha, de Campo Grande, MS, é inspirada na vida e na morte de Marçal de Souza — conhecido por *Tupã'i*, que em guarani pode ser traduzido por “pequeno Deus” —, assassinado em 1983 em Antônio João, MS.

A escolha dessas quatro dramaturgias partiu também da observação de que em todas elas havia a representação de personagens kaiowá e guarani em situações extremas de violência, nas quais destacam-se as tipificações de vítimas ou heróis da ação. Pretende-se discutir de que forma a predominância dessa representação pode se constituir como *o perigo de uma história única* (ADICHIE, 2019) e contribuir para a desumanização das pessoas representadas, cujas vidas não são consideradas vivíveis (BUTLER, 2015) em narrativas produzidas por não indígenas.

Morte kaiowá

Como já mencionamos, *Morte kaiowá* (OLIVEIRA, 1993) é baseada no livro *Canto de morte kaiowá*, de José Carlos Sebe Bom Meihy (1991), que reúne histórias orais de vida de pessoas indígenas e não indígenas ligadas à Reserva Indígena de Dourados, MS¹⁶. A realização da pesquisa que deu origem ao livro de José C.

15 Optamos por referenciar no corpo do texto a data de produção da dramaturgia e sua encenação/estreia (2011). Nas referências, consta a data da publicação à qual tivemos acesso (2015).

16 Demarcada em 1917 com cerca de 3 mil hectares, a Reserva Indígena de Dourados foi criada com o objetivo de confinar os povos indígenas da região e liberar as terras para a política de “povoamento” do Centro-Oeste no início do século XX. Deixo entre aspas o termo “povoamento” pois, tal política, evidentemente, desconsiderou que a região

S. Bom Meihy foi motivada pela ocorrência de suicídios de jovens kaiowá e guarani moradores da reserva, no final da década de 1980 e início da década de 1990¹⁷.

O professor Bom Meihy, a partir de contatos com a universidade local — então Centro Universitário de Dourados (CEUD), campus da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) —, reuniu uma equipe de historiadores para o trabalho de campo na Reserva Indígena de Dourados, colhendo as histórias orais de vida transcritas no livro. Tais histórias têm como pano de fundo as possíveis causas e soluções do suicídio de jovens, e versam sobre vários temas relacionados à vida na reserva, tais como: conflitos entre Terena e Guarani-Kaiowá, organização política, justiça e segurança, alcoolismo, religião tradicional indígena, atuação da igreja presbiteriana e de igrejas neopentecostais, superpopulação na reserva e falta de áreas para o plantio de subsistência, proximidade com a área urbana, ida de indígenas para trabalhar em colheitas nas fazendas da região e supostos estupros coletivos ali cometidos.

Na adaptação dramática, Paulo Oliveira elegeu o tema do estupro coletivo como motivo central que articulou os outros temas anteriormente descritos. A peça tem um único ato e se passa na sala da casa de Leocádia, jovem kaiowá que se suicidou, onde seus parentes e amigos esperam o corpo para o velório. Há

já estava povoada pelas populações indígenas, as quais tinham outro modo de se relacionarem com a terra, marcado pela mobilidade e não pela fixidez imposta pela reserva. Atualmente, a área urbana em Dourados avançou até os limites da reserva, que se encontra bastante desmatada e com uma superpopulação de cerca de 15 mil pessoas, entre Kaiowá, Guarani e Terena.

17 De acordo com Anastácio Morgado, na Reserva Indígena de Dourados, à época com uma população de aproximadamente 7.500 pessoas, foram registrados cerca de 52 suicídios de 1987 até agosto de 1991. A imprensa chamou o fenômeno de “epidemia de suicídio” (MORGADO, 1991). Apesar de não continuar atraindo o interesse da imprensa, o suicídio ainda é um fenômeno frequente na Reserva Indígena de Dourados. De acordo com o blog Combate Racismo Ambiental (C.R.A.), enquanto a taxa média de suicídios no Brasil, entre 2012 e 2014, foi de 29,2 homicídios por 100 mil habitantes, na Reserva Indígena de Dourados esse número foi de 101,18 por 100 mil habitantes (C.R.A., 2018).

um questionamento geral acerca do motivo do suicídio e pairam suspeitas sobre seu namorado, Renato. À medida que as cenas vão transcorrendo, as personagens questionam o modo de vida na Reserva Indígena e são relatados problemas com o alcoolismo (cena 2); a convivência entre diferentes etnias, em especial os conflitos entre Terena e Guarani-Kaiowá (cena 4); o conflito de poder entre o capitão da reserva e a Polícia Federal (cena 5 e 11); e as diferentes religiões cristãs presentes na reserva e a perda da religião tradicional (cenas 7, 8 e 9). Nota-se, de forma geral, um certo moralismo na apresentação dos problemas que ocorrem na reserva, os quais recaem no alcoolismo, na violência e na perda da religião tradicional.

A partir da cena 10, a peça caminha para o seu desenlace e o motivo do suicídio de Leocádia começa a ser revelado. Nelson, que está bêbado, ameaça Valério de “contar o que aconteceu no Canavial”. Em cenas anteriores, Renato já havia revelado que Leocádia andava triste desde que voltou do Canavial. Na cena 12, chega Maia, um jornalista branco que faz perguntas sobre a “feira”. Após a resistência inicial dos presentes, Alfredo descreve o funcionamento da “feira”, revelando a prática de estupro coletivo durante o trabalho nos canaviais: “Os índios obrigam as moças a correrem pela plantação. Em seguida, saem atrás delas, em bando. O primeiro que pegar... vai antes... os outros... vão depois...” (OLIVEIRA, 1993, p. 21). Por fim, Nelson, que está bêbado, acusa Valério de, durante a estada no Canavial, ter embebedado Antero, pai de Leocádia, para que pudessem fazer a “feira” em Leocádia. Está desvendado, assim, o motivo do suicídio da moça. Na cena 13, Maia se prepara para ir embora e, na cena 14 (final), é revelado o suicídio de mais um jovem: Valério, que não teria suportado a vergonha da revelação.

Valério, apesar de ser apontado como o principal culpado pela violência contra Leocádia, tem sua culpa relativizada por Nilo na cena 12: “Eu conheço Valério. Não é um mau rapaz. Deve ter sido pressionado pela turma para fazer isso. Não podemos jogar a culpa sobre ele...” (OLIVEIRA, 1993, p. 23). Além disso, ao

se suicidar ao final, se transforma também em mais uma vítima de um mal maior que assola a reserva. Dessa maneira, sua morte aparece menos como uma punição pelos seus atos e mais como uma continuidade inevitável dos atos de suicídio. A peça termina com os indígenas paralisados de terror frente ao seu corpo sendo fotografados pelo jornalista Maia.

As explicações dadas para o fenômeno do suicídio parecem conduzir para a ideia de uma degeneração moral da pessoa Guarani/Kaiowá, seja pelo abandono da religião tradicional, seja pelo alcoolismo, seja pela aceitação da cultura branca. Logo no início da peça, aparece o seguinte questionamento:

RENATO — Será que é alguma maldição lançada aos Kaiowá?

ABADIA — Pode ser... Eu por mim, Renato, penso em ir embora daqui. Para que existir uma Reserva se é para piorar a vida do nosso povo? (OLIVEIRA, 1993, p. 2).

Embora não descarte a ideia de “maldição”, a personagem Abadia parece sinalizar que o problema está na reserva indígena, que piorou a vida do povo Kaiowá e Guarani. Nesse contexto, o abandono da religião tradicional é colocado pelo personagem Antero como uma possível causa do suicídio. Vejamos o seguinte trecho:

VALÉRIO — Será que tem feitiço mesmo aqui na Reserva?

ANTERO — Tem nada!... O que falta mesmo é reza... É disso que índio precisa... o Kaiowá precisa voltar à sua tradição... esta é a solução que precisamos... Esquecer esses suicídios de agora... (OLIVEIRA, 1993, p. 14).

A ação violenta da cidade sobre a reserva é denunciada na peça, como na cena três, na sentença de Valério: “Esta reserva é uma verdadeira favela. Uma favela esmagada pela cidade” (OLIVEIRA, 1993, p. 6). Apesar dessa denúncia estar presente, a peça parece enfatizar em diversos momentos certa “permissividade” de pessoas kaiowá e guarani em relação à cultura não indígena, como no diálogo entre Alfredo e Nilo, no qual critica-se a acei-

tação de um modo de vida não condizente com o modo de ser Kaiowá e Guarani, resumido na expressão “coisa de branco”:

ALFREDO — Sinceramente, Nilo, nós devíamos é voltar pra nossa religião. O Kaiowá acaba aceitando tudo que aparece por aqui.

NILO — Você tem toda razão! O que aparece por aqui é tudo coisa de branco. (OLIVEIRA, 1993, p. 15).

Ao retratar os Kaiowá e Guarani como vítimas do contato com os brancos, o discurso dramatúrgico não aponta uma alternativa possível para que esse processo de colonização seja revertido a não ser por uma interferência salvadora dos brancos (que a peça parece querer suscitar, pela via da comoção). É perceptível, de forma mais ou menos evidente, a intenção do artista não indígena de colocar sua arte a serviço das pessoas indígenas, dando visibilidade aos seus dramas. Apesar disso, observamos que as personagens recaem em representações negativas da pessoa indígena, tais como: extrema suscetibilidade à bebida, falta de autonomia para resolução de seus problemas, falta de capacidade de responsabilizar-se por seus atos. Também os diálogos tendem a reforçar a autodepreciação da pessoa indígena, com julgamentos de cunho moralista e normativo no tratamento de temas como alcoolismo, abandono da cultura tradicional, violência e suicídio.

Se eu fosse Iracema

Se eu fosse Iracema (MARQUES, 2016) estreou em abril de 2016 no Rio de Janeiro, RJ, e nasceu do contato de artistas cariocas com a carta que ficou conhecida como Carta de Pyelito Kue (COMUNIDADE GUARANI-KAIOWÁ DE PYELITO KUE/MBARAKAY DE IGUATEMI, MS, 2012), cuja divulgação na região sudeste gerou grande comoção entre não indígenas nas redes sociais.

Pude assistir ao espetáculo em 30 novembro de 2017, no Centro Cultural da Justiça Federal, no Rio de Janeiro. A dramatur-

gia é composta por cenas independentes, espécie de quadros, e, na encenação do 1Comum Coletivo, as diversas vozes presentes no texto são interpretadas por uma única atriz, Adassa Martins. Para cumprir essa difícil missão de trazer vozes diferentes e conflitantes para a cena, Adassa lança mão de uma interpretação estilizada e da utilização precisa de padrões corporais e vocais que nos permitem identificar as diferentes vozes e situações propostas. Além de interpretar diferentes vozes, a atriz também lança mão do discurso direto à plateia. O cenário e o figurino são minimalistas e trazem elementos que remetem à dicotomia natureza versus civilização, tais como: um pedaço de tronco de árvore coberto por uma placa de vidro, uma bota de plástico e uma saia emborrachada junto ao torso nu da atriz.

Dividida em um prólogo, um epílogo e dois blocos de três cenas separadas por um entremeio, a dramaturgia é composta de fragmentos de discursos e de vozes vinculados a diferentes tempos, espaços e personagens que, juntos, formam um mosaico sobre a violência contra pessoas indígenas no Brasil. Apesar dessa fragmentação, é possível observar, no primeiro bloco de cenas — “Prólogo”, “Degola”, “Desmatamento e rios voadores” e “Batismo” —, traços narrativos que remetem à violência promovida pelos brancos contra os povos indígenas. No “Prólogo”, a figura do Pajé fala da chegada do branco: “E um dia, branco... branco... branco chegou e começou a matar. E foi aí que começou a guerra” (MARQUES, 2016, p. 2).

A cena seguinte, chamada “Degola”, se inicia com um longo poema que, de forma bastante didática, denuncia a forma como o discurso do homem branco é universalizado, em detrimento dos discursos de indígenas e de outros povos racializados. Na continuidade da cena, a atriz passa a representar uma mulher indígena com seu filho e um homem branco. A mulher indígena conta a seu filho uma história sobre a origem dos homens, brancos e índios, enquanto o homem branco a escuta. Ao fim da história, o homem branco degola o filho da mulher indígena.

Na cena seguinte, chamada “Desmatamento e rios voadores”, alterna-se o discurso de uma Coach e de uma Velha Índia. A Coach, chamada Kátia¹⁸, desenvolve uma argumentação em torno da necessidade do desmatamento para o progresso e o desenvolvimento do país. Já a Velha Índia intercala a descrição de rios voadores, feita como uma espécie de imagem poética para as nuvens, com a história de um diálogo supostamente ocorrido no período colonial, durante a exploração do pau-brasil, no qual um índio questiona um francês acerca da acumulação de riquezas:

VELHA ÍNDIA — O índio viu, quando refletia, e disse ao francês: vocês são todos loucos. Matam-se de trabalhar ou matam outros para acumular as riquezas que ficarão para quem viver depois de vocês. Eu também tenho filhos e irmãos e parentes. Mas sei que a floresta que me sustenta hoje vai sustentá-los amanhã. E eu posso passar a vida me preocupando com o que há hoje. (MARQUES, 2016, p. 9).

Na cena “Batismo”, a descrição de uma cerimônia de batismo indígena, sem que saibamos de qual etnia, é intercalada por um poema que descreve algumas prerrogativas do “homem branco” no campo da “nomeação” de objetos, lugares e seres. Indígenas reais são nomeados, tais como Juruna, Valdelice, Gaudério e Raoni. Também fala Iracema:

IRACEMA — Eu me chamo Iracema porque Iracema é um anagrama de América, uma transposição das letras do nome que gente de longe deu a uma terra que já era habitada por outra gente que foi sistematicamente morta pela gente que chegou de longe e se achou dona do mundo e se tornou dona do mundo. (MARQUES, 2016, p. 11).

A cena termina com o batismo de uma criança que, erguida ao alto, abre a boca num grito mudo. A seguir, há um “Entremeio” no qual uma mulher bêbada lê o capítulo VIII da Constituição bra-

18 Possível referência à senadora Kátia Abreu, ex-ministra da Agricultura, Pecuária e Abastecimento (2015-2016), conhecida como “Kátia Motosserra” por sua defesa do desmatamento e do agronegócio.

sileira até que sua voz é abafada pelo som de uma música tecno-brega.

O segundo bloco de cenas — “Pinguelo”, “Surpresa, pai”, “Fim do mundo” e “Epílogo” — começa com uma história mítica contada por uma índia, na qual uma mulher é seduzida por um espírito (Txopokod) que faz crescer em seu clitóris um pinguelo. A aldeia toda se juntou para lutar contra o espírito, que chegou a suspender o raiar do sol por três dias, mas, ao final, o espírito foi expulso. O pinguelo da moça foi decepado, terminando a história com um relato de violência/mutilação que remete à cena “Degola”.

Então, pra resolver a questão, sabe o que fizeram? Deceparam o pinguelo da moça. Foi isso, decapitaram. Igual ao menino, a gente não falou há pouco do menino decapitado? O menino que mamava, a gente não falou? Falou. Pois é, cortaram fora o pinguelo gigante. Deceparam o pinguelo, decapitaram o menino, decapitaram, decapitaram, decapitaram, decapitaram. Decapitaram tudo. (MARQUES, 2016, p. 17).

Na cena seguinte, “Surpresa, pai”, alternam-se os discursos da Coach e da Jovem Índia. A Coach descreve, de forma sarcástica, a “beleza” da ação policial que pode surpreender, a qualquer momento, uma comunidade indígena. Já o discurso da Jovem Índia descreve a morte de um cacique (seu pai) durante uma tentativa de retomada das terras tradicionais de seu povo. A história contada pela Jovem Índia remete à história de Valdelice Verón e da morte de seu pai, Marcos Verón, em 2003, contada por ela no documentário *Índio cidadão?* (2014), porém é uma história também parecida a tantas outras histórias de violência no Mato Grosso do Sul, no contexto da luta indígena pela retomada de terras tradicionais.

JOVEM ÍNDIA — E bateram nele, e violentaram as mulheres e o cacique olhou pra onde a filha tava escondida e falou que a gente é um povo forte, que a terra é nossa, que a gente tá demarcando a terra com o nosso sangue e que isso não vai acabar assim. Isso não aconteceu há quinhentos anos. Isso tá acontecendo agora. Agora, em um lugar qualquer do país, tá acontecendo.

COACH — Ânimo! Não tem problema, tudo vai se repetir, isso não acabou, isso acontece de novo quando ninguém espera. Agora mesmo, sem que a gente saiba. Pode estar acontecendo de novo! Ninguém nunca tá sozinho, as famílias nunca são deixadas sozinhas.

JOVEM ÍNDIA — O cacique era meu pai.

COACH — Não é lindo? (MARQUES, 2016, p. 20).

Na cena “Fim do mundo”, há um poema sobre a morte da modernidade e o mundo contemporâneo, onde não há espaço para a vida indígena: “Não se tolera o que seja anacrônico. Tudo o que não seja branco é anacrônico” (MARQUES, 2016, p. 21). Segue o Epílogo, no qual a figura do Pajé retorna para contar o mito yanomami da queda do céu (KOPENAWA; ALBERT, 2015), anunciando o fim da civilização:

[...] E branco vai comendo terra e tirando ouro e tirando minério e tirando metal e matando gente pra tirar mais. E mata o ouro no fogo fazendo sair a epidemia na fumaça que faz com que todo mundo vá morrendo na febre do ouro. E queimando minério e metal nos caldeirões e jogando a fumaça no peito do céu e matando todo mundo, alimentando a epidemia que mata. E quando todos tivermos morrido, quando não existirem mais xamãs para segurar o céu, ele vai cair e todos morrerão. Destroem a floresta e matam nossos anciãos. Mas os espíritos me dizem: nós vamos arrebentar o céu e vingar vocês. Então, todos os brancos, garimpeiros, governo, militares, todos desaparecerão também. Não ficará nenhum. (MARQUES, 2016, p. 22).

Após a narrativa da morte e da violência contra tantas vítimas indígenas históricas e contemporâneas, o fim inevitável parece ser o do aniquilamento da vida na Terra a partir do esgotamento dos recursos naturais e da falência do modelo de vida branco que, ainda assim, seguiria vitorioso até o seu próprio fim.

Morte aos brancos: a lenda de Sepé Tiaraju

Morte aos brancos: a lenda de Sepé Tiaraju (VIEIRA, 1984) é uma dramaturgia de teatro de rua, composta por quinze cenas, todas em versos, e algumas canções. A ação está situada em outubro de 1759, três anos depois da derrota dos Guarani na Vila de São Borja, um dos Sete Povos das Missões Jesuíticas no Rio Grande do Sul¹⁹. Conta o dramaturgo César Vieira, em texto de apresentação publicado junto à dramaturgia, que suas primeiras pesquisas e anotações para o trabalho foram roubadas pelo DOI-CODI²⁰ quando de sua prisão na ditadura militar, mas que, após sua libertação, voltou à região das missões, onde conheceu o Padre Afonso S. J., de Caaró, RS, o qual o presenteou posteriormente com uma narrativa vinda do relato de padres e de indígenas. A dramaturgia recebeu o Prêmio Casa de las Américas em 1985 em Cuba.

Na Cena I, é instaurado um tribunal para julgamento dos índios guarani que se recusaram a obedecer ao acordo luso-espanhol que determinava a expulsão dos indígenas das missões.

19 Os sete povos das Missões Jesuíticas eram chamados: São Miguel, Santo Ângelo, São Lourenço Mártir, São Nicolas, São João Batista, São Luiz Gonzaga e São Francisco de Borja. Tais Missões, criadas no final do século XVII pelos jesuítas espanhóis para redução e catequese da população guarani, estavam localizadas a leste do Rio Uruguai e tinham um modelo de organização econômica autossustentável e cooperativo, com desenvolvimento de agricultura, edificações e ofícios diversos. Em 1750, o Tratado de Madri determinou que os Sete Povos das Missões fossem entregues a Portugal em troca da Colônia de Sacramento. Os Guarani, liderados por Sepé Tiaraju, resistiram à remoção, dando origem à Guerra Guaranítica (1753-1756), que findou com a morte de mais de 1.500 indígenas pelos exércitos espanhol e portugueses.

20 DOI-CODI é a sigla para Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna. Foi um órgão subordinado ao Exército Brasileiro durante a ditadura que se seguiu ao golpe militar de 1964, tendo se tornado um centro de tortura e assassinato de presos políticos. Em maio de 1973, o dramaturgo César Vieira, que além de atuar como artista no Grupo de Teatro União e Olho Vivo, também trabalhava como advogado na defesa de presos políticos sob seu nome de registro, Idibal Pivetta, foi preso pelo DOI-CODI e permaneceu como preso político durante 90 dias, tendo sido torturado diversas vezes.

Sepé também é chamado para julgamento, apesar de já se encontrar morto. Segue a acusação contra os indígenas:

PROMOTOR

(Entusiasmado - Gritando)
Em armas aqui e ali
Desobedeceram ao Tratado de Madri
Querendo ficar em suas comunidades
Praticando vis igualdades
Sob as ordens de Sepé Tiaraju
Dito e qualificado
Com sinal de estrela na testa, identificado
Defenderam suas colheitas
E casas de esteiras feitas
Lutaram por sujas mulheres e crianças
Levantaram falsas bandeiras de esperanças
E aos nossos reis soberanos
Chamaram de tiranos.
Dando às Coroas de Castela e Portugal
Prejuízo sem igual. (VIEIRA, 1987, p. 31).

A partir da Cena II, é instaurado um “teatro guarani”, no qual são representadas as cenas da vida na missão. Até a Cena VIII, as cenas retratam a organização social na missão guarani como justa e pacífica: não há dinheiro, todos trabalham e trocam os produtos frutos do seu trabalho, recebendo o suficiente para viverem bem, e os conflitos são resolvidos coletivamente. Parece haver certa apologia a esse modo de vida, associado ao comunismo, uma utopia social que certamente influenciou muito a geração de César Vieira e do Grupo União Olho Vivo. Outro aspecto interessante a ser observado é que a integração entre as tradições indígenas e a religião cristã parece perfeitamente harmônica, não sendo evidenciado nenhum conflito cultural em relação a isso.

A partir da Cena IX, com a chegada de um padre superior da Companhia de Jesus, acompanhado de um agente inglês, a vida aparentemente perfeita dos indígenas na missão é ameaçada e Sepé Tiaraju, nas cenas seguintes, se destacará na defesa da permanência dos Guarani naquele território. Pela sua atuação, Sepé é preso e torturado, e, na Cena XII, é retratado numa sala de torturas, num cenário que lembra mais uma prisão política da dé-

cada de 1970 do que um contexto semelhante no século XVIII, de forma que a luta de Sepé parece ser utilizada dramaturgicamente como uma metáfora da luta de militantes comunistas durante a ditadura militar.

Na Cena XIV, Sepé será morto em conflito com D. José Joaquim de Viana e soldados. Durante o conflito, Sepé demonstra bravura e coragem, apesar de estar sozinho, montado no cavalo mítico Alu, para enfrentar Viana, o sargento e os soldados:

SEPÉ

Ayuca Karaiba
Ñande Yvy
Ayuca Karaiba
Morte aos Brancos
Nós ficamos
Esta terra é nossa
Morte aos Brancos (VIEIRA, 1987, p. 130).

Após sua morte, saem os soldados e chegam outros personagens indígenas para um ritual de cuidado com seu corpo. São entoadas músicas que remetem à mistificação de sua morte e a narrativa o aproxima de um mártir cristão: sua alma teria subido aos céus e se transformado em uma espécie de santo ou estrela protetora dos indígenas:

MÚSICA

[...]
Então Sepé foi erguido
Pela mão do Destino Senhor
Que lhe marcara na testa
O sinal do seu penhor
O corpo ficou na terra
A alma subiu em flor!
[...]
Subindo para as nuvens
Mandou aos povos direção
Que envia Tupã-Senhor
Por meio de seu clarão
E o lunar de sua testa
No céu tomou posição [...]. (VIEIRA, 1987, p. 133).

Tekoha – Ritual de vida e morte do Deus Pequeno

Tekoha – Ritual de vida e morte do Deus Pequeno (2011) é inspirada na vida e na morte de Marçal de Souza, assassinado em 1983 em Antônio João, MS. Pude assistir ao espetáculo em 2017, no 8º Festival Internacional de Teatro de Dourados, MS, realizado pela Universidade Federal da Grande Dourados, no espaço da Feira Central de Dourados. Trata-se de um espetáculo de rua que começa com um cortejo. Após demarcarem o espaço de cena, os atores/narradores vão se revezando nos personagens, como no sistema coringa (BOAL, 1975). Durante vários momentos, são feitas relações entre a violência sofrida por Marçal e outras situações de violência sofridas por indígenas ou por outras populações oprimidas.

A narrativa começa com o nascimento de Tupa'y (Voz de Trovão) em 1920 e se estende até o seu processo de formação como líder do movimento indígena: sua tomada de consciência em relação aos valores culturais de seu povo, suas experiências com a violência na Reserva Indígena de Dourados e com a ditadura militar em Caarapó, seu trabalho como enfermeiro. A peça ainda denuncia o processo de confinamento dos indígenas em reduções, aldeamentos e reservas, e o desmatamento da região para a exploração da madeira. Ao ser agredido por seus parentes, Marçal declara, demonstrando benevolência e compaixão: “Eu não culpo índio não, eu culpo o branco que subornou meus irmãos” (TEKOHA..., 2015). Por sua militância, Marçal é preso e ao sair da cadeia, participa, no Rio Grande do Sul, do Encontro dos Povos Indígenas do Brasil, onde fala para uma grande assembleia: “Chegou a hora de levantarmos a voz pela sobrevivência de nosso povo, que antigamente era um povo tranquilo, um povo feliz” (TEKOHA..., 2015).

Na continuidade de sua luta, Marçal se encontra com o Papa e denuncia as violências sofridas pelos povos indígenas no Brasil.

Na cena seguinte, que se passa três anos depois, trama-se a morte de Marçal:

CAPATAZ - [...] eles falaram que chegaram aqui primeiro, que essa terra é sagrada, que os parente tão enterrado aqui, e que não vão sair.

PATRÃO - Terra sagrada? Eu nasci e fui criado aqui nessas terras, meu pai, meus avós. Acho que você não tá sabendo é conversar com eles direito. Descobre lá quem é o líder dessa bugrada aí.

CAPATAZ - Eu já sei, patrão! É um tal de Marçal de Souza, um tal que chamam de banguela dos lábios de mel, e que diz que tem voz de trovão!

PATRÃO - Voz de trovão? Então o que você acha de a gente calar essa voz de trovão dele? (TEKOHA, 2015).

Antes de morrer, Marçal declara: “Eu sou uma pessoa marcada pra morrer, mas por uma causa justa, a gente morre” (TEKOHA..., 2015). Essa frase revela uma opção consciente pela continuidade da luta, ainda que ela leve necessariamente à morte. Após sua morte, a peça narra os dois julgamentos do acusado pelo assassinato, nos quais foi considerado inocente, e denuncia situações de favorecimento nos julgamentos e a impunidade pelo crime.

Considerações finais

Para além de vítimas ou de heróis: vidas humanizadas, vidas vivíveis

Ao observar as personagens indígenas nas peças *Morte kaiowá*, de Paulo Corrêa de Oliveira (1993), do Grupo Teatral CERA, de Aquidauana, MS, e *Se eu fosse Iracema*, de Fernando Marques (2016), do Coletivo 1Comum, do Rio de Janeiro, RJ,

chama a atenção para a caracterização das personagens kaiowá como vítimas, seja por serem levadas ao suicídio, seja por serem atacadas e assassinadas.

Em *Morte kaiowá*, destaca-se também o derrotismo e a baixa autoestima das personagens, que, em seu discurso, se autodepreciam por diversas vezes: “A bebida vai acabar com todos nós...” (OLIVEIRA, 1993, p. 4); “Índio não tem vez mesmo...” (OLIVEIRA, 1993, p. 8); “Começamos a aprender o gosto do branco: café, açúcar, sal, cachaça... estas coisas nós aprendemos depressa, coisas boas, né?!” (OLIVEIRA, 1993, p. 11); “Índio já é fraco de mente, né?” (OLIVEIRA, 1993, p. 15); “Nós não somos nada!” (OLIVEIRA, 1993, p. 17); “É mais uma coisa forçada pela situação miserável que vivemos” (OLIVEIRA, 1993, p. 21); “Estamos regredindo e virando feras” (OLIVEIRA, 1993, p. 23).

Já em *Se eu fosse Iracema* (MARQUES, 2016, p. 7, 21), as representações indígenas, ainda que feitas de forma fragmentada, recaem, na maior parte das vezes, em personagens que são vítimas de violência, que estão indefesas ou que são inofensivas, como nas tipificações da criança degolada no colo da mãe e do “homem brando” (“O homem branco quis/ O homem branco quer/ O outro homem/ Homem brando” – Cena “Degola”); da velha índia sem ambições materiais (Cena “Desmatamento e rios voadores”); das personagens reais (Valdelice, que viu o pai ser assassinado; Valmir, que procura pelo corpo de seu pai; Gaudério, que foi queimado por uns meninos em Brasília; Arminda, que chorou diante de um rio morto pelo dinheiro – Cena “Batismo”); da mulher bêbada (Cena “Entremeio”); da mulher iludida/engana-
nada com órgão sexual decapitado (Cena “Pinguelo”); do homem rendido e assassinado, da filha acuada, do índio guarani-kaiowá que morre (“A modernidade morreu/ Muitos Guarani-Kaiowá também/ Aqui é o velho oeste/ No velho oeste o homem branco mata o índio” – Cena “Surpresa, pai”).

Parece evidente que a intenção dos artistas *karaí* com essas representações não é depreciar o povo indígena, mas, ao contrário, denunciar à população branca a violência a que estão subme-

tidos. No entanto, será que tal denúncia se torna efetiva, capaz de comover a branquitude?

Butler afirma que, em tempos de guerra, nem todas as vidas são enlutáveis, pois nem todas as vidas são percebidas como vidas:

[...] populações são “perdíveis”, ou podem ser sacrificadas, precisamente porque foram enquadradas como já tendo sido perdidas ou sacrificadas; são consideradas como ameaças à vida humana como a conhecemos, e não como populações vivas que necessitam de proteção contra a violência ilegítima do Estado, a fome e as pandemias. Conseqüentemente, quando essas vidas são perdidas, não são objeto de lamentação, uma vez que, na lógica distorcida que racionaliza sua morte, a perda dessas populações é considerada necessária para proteger a vida dos “vivos”. (BUTLER, 2015, p. 53).

É preciso, então, problematizar a representação da violência como ação política de denúncia dessa mesma violência, perguntando a nós mesmos, artistas *karaí*: Como ir além da representação da morte, atuando no campo da percepção da vida, para que essa vida possa ser percebida como enlutável? Para Butler, todas as vidas são precárias em alguma medida e a noção de precariedade não está associada à pobreza, mas sim ao reconhecimento do outro como condição da própria existência. É preciso atuar no campo da percepção:

A crítica da violência deve começar com a questão da representatividade da vida como tal: o que permite que uma vida se torne visível em sua precariedade e em sua necessidade de amparo e o que nos impede de ver ou compreender certas vidas dessa maneira? Em um nível mais geral, o problema diz respeito à mídia, na medida em que só é possível atribuir valor a uma vida com a condição de que esta seja perceptível como vida. (BUTLER, 2015, p. 82).

Tal poderia ser, então, o desafio posto aos artistas *karaí* na produção de novas representações dramatúrgicas: a humanização das personagens indígenas. No entanto, vemos nas obras analisadas que a personagem indígena não aparece como alguém

que tem um cotidiano e uma vida, alguém que ama, que trabalha, que sorri, que sonha, mas simplesmente como alguém que é vítima de violência, ou ainda numa outra face do papel de vítima: o papel de herói, como em *Morte aos brancos: a lenda de Sepé Tiaraju*, de César Vieira (1984), do Grupo de Teatro União e Olho Vivo, de São Paulo, SP, e em *Tekoha - Ritual de vida e morte do Deus Pequeno* (2011), de Fernando Cruz e atores do Grupo Teatro Imaginário Maracangalha, de Campo Grande, MS, que trazem representações de heróis guarani que lutaram até a morte pela defesa de seu povo.

Tais espetáculos, pertencentes a uma tradição de teatro de rua engajado, apresentam representações positivas das personagens guarani, que demonstram características como: força, bravura, coragem, lealdade, resistência, inteligência, superação e generosidade. Tais atributos formam o modelo de comportamento do herói, que se torna um exemplo a ser seguido. Representações positivas são importantes, mas, muitas vezes, uma representação feita apenas de atos grandiosos se torna distante da realidade e acaba remetendo a uma narrativa mítica e não humanizada.

Para Anatol Rosenfeld (1996), o processo de mitificação simplifica o herói e sua narrativa, eliminando aspectos inessenciais ou circunstanciais, e magnifica o comportamento do homem mitificado. Podemos ver esse processo de mitificação em *Morte aos brancos*, quando Sepé enfrenta sozinho os soldados ou quando sua alma sobe aos céus, tornando-se uma estrela.

Já em *Tekoha*, temos uma representação mais humanizada do herói, inclusive pelas conexões feitas pelas(os) atores(as)/narradores(as) entre a luta de Marçal e outras lutas históricas e contemporâneas. No momento de sua morte, o personagem Marçal tem uma fala marcante, que mostra a consciência de sua fragilidade humana: “Eu sou uma pessoa marcada pra morrer, mas por uma causa justa, a gente morre” (TEKOHA..., 2015). Tal frase, ainda que seja real por ter sido dita, em vida, por Marçal de Souza, nos leva a outro questionamento, feito no contexto de ausência de uma pluralidade de representações Guarani no teatro dito bra-

sileiro, no qual podemos inferir que essa será uma das poucas peças com personagens guarani à qual o público terá acesso: qual o sentido construído pelo discurso dramático em relação à personagem guarani? Uma vida guarani honrada, como a de Marçal, é aquela que se direciona, inevitavelmente, para a morte matada?

Chama a atenção o fato de que em todas as peças estudadas, a morte é protagonista e, em três de quatro dramaturgias, a palavra morte está no título. Nessas peças, temos a morte por suicídio ou resultante do conflito pela ocupação de território num processo de colonização histórico e contemporâneo. Por que artistas *karaí* não conseguem imaginar personagens guarani e kaiowá fora do contexto da morte e da violência?

Ora, todas as dramaturgias aqui trazidas são baseadas em fatos reais, sendo compreensível que artistas *karaí* se sensibilizem com o genocídio histórico das populações indígenas e queiram, num ato de arte política e engajada, denunciar a violência ou exaltar a resistência desses povos. No entanto, Chimamanda Ngozi Adichie nos alerta para o perigo da história única, pois ela “cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história” (ADICHIE, 2019, p. 26). Mesmo que sejam fruto de uma arte *karaí* engajada politicamente, todas as quatro dramaturgias do teatro dito brasileiro aqui analisadas envolvem Kaiowá e Guarani em situações extremas de violência e, assim, a imagem da pessoa kaiowá e guarani como alguém que tem um cotidiano ou uma vida vivível permanece para além do horizonte da representação. Como afirma Chimamanda Adichie:

[...] a consequência da história única é esta: ela rouba a dignidade das pessoas. Torna difícil o reconhecimento da nossa humanidade em comum. Enfatiza como somos diferentes, e não como somos parecidos. (ADICHIE, 2019, p. 27-28).

As representações aqui analisadas denunciam a ausência de outras histórias sobre/com/de personagens kaiowá e guarani no teatro *karaí*, ausência que nos faz repetir a história única de vio-

lência e de morte. Para o manifesto de artistas trans, já citado neste capítulo, a representatividade nas artes passa pela presença concreta das pessoas na produção artística. Assim, podemos imaginar, desejar e nos mobilizar para que mais atores, atrizes, dramaturgas(os), cenógrafos(as), figurinistas, iluminadoras(es) e produtores(as) indígenas construam dramaturgias outras, o que não nos exime de repensar e diversificar os enquadramentos do nosso discurso dramaturgic*o* *karáí*.

Referências

ADICHIE, C. N. **O perigo de uma história única**. Tradução de Júlia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BOM MEIHY, J. C. S. **Canto de morte kaiowá**. São Paulo: Edições Loyola, 1991.

BOAL, A. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

BUTLER, J. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Tradução de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

COMBATE RACISMO AMBIENTAL – C.R.A. Reserva de Dourados tem maior taxa de suicídios do país, mas governos são omissos. **Combate Racismo Ambiental**, [s. l.], 9 jan. 2018. Disponível em: <https://racismoambiental.net.br/2018/01/09/reserva-de-dourados-tem-maior-taxa-de-suicidios-do-pais-mas-governos-sao-omissos>. Acesso em: 29 maio 2021.

COMUNIDADE GUARANI-KAIOWÁ DE PYELITO KUE/MBARAKAY DE IGUATEMI, MS. Carta da comunidade Guarani-Kaiowá de Pyelito Kue/Mbarakay-Iguatemi-MS para o governo e Justiça do Brasil. **Articulação dos Povos Indígenas do Brasil – APIB**, Brasília, 11 out. 2012. Disponível em: <https://blogapib.blogspot.com/2012/10/carta-da-comunidade-guarani-kaiowa-de.html>. Acesso em: 5 jun. 2021.

ÍNDIO cidadão? Produção de Rodriguarani Kaiowá e equipe. Brasília: 7G Documenta; Machado Filmes; Argonautas; 400 Filmes; BASE Coletivo Audiovisual, 2014. 1 vídeo (52 min), color. Publicado pelo canal Índio Cidadão? – O Filme. Disponível em: <https://youtu.be/Ti1q9-eWtc8>. Acesso em: 5 jun. 2021.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARQUES, F. **Se eu fosse Iracema**. Rio de Janeiro, 2016. 22 p. Texto digitalizado, cedido pelo autor.

MORGADO, A. F. Epidemia de suicídio entre os Guaraní-Kaiwá: indagando suas causas e avançando a hipótese do recuo impossível. **Cadernos de Saúde Pública**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 4, p. 585-598, out./dez. 1991. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/csp/a/XjNWN34dVKdLKbM6gJWNp6G/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 2 ago. 2022.

MOVIMENTO NACIONAL DE ARTISTAS TRANS - MONART. **Representatividade trans, já!** [S. l.]: MONART, 2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/RepresentatividadeTrans/posts/1996303693972530>. Acesso em: 2 ago. 2022.

OLIVEIRA, P. C. de. **Morte kaiowá**. Aquidauana, 1993. 25 p. Texto fotocopiado.

PEREIRA, J. C. **Dramaturgias de si e do outro**: construções identitárias. 2019. 253 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufgd.edu.br/jspui/handle/prefix/2390>. Acesso em: 2 ago. 2022.

ROSENFELD, A. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

TEKOHA. Ritual de vida e morte do Deus Pequeno. Direção: Fernando Cruz. Dramaturgia: o grupo em processo colaborativo. Elenco: Alê Moura, Camilah Brito, Fernando Cruz, Fran Corona, Moreno Mourão. Pesquisa: Patrícia Rodrigues. Alegoria: Lício Castro. Cenografia: Zéduardo Calegari Paulino. Figurino: Ramona Rodrigues. Preparação corpo em cena: Breno Moroni. Campo Grande: Teatro Imaginário Maracangalha – T.I.M. 2015. 1 vídeo (37 min), color. Publicado pelo canal Teatro Imaginário Maracangalha. Disponível em: <https://youtu.be/Zd86yq4gLWk>. Acesso em: 5 jun. 2021.

VIEIRA, C. **Morte aos brancos**: a lenda de Sepé Tiaraju. Porto Alegre: Editora Tchê!, 1987.

“Seres errantes”

“Seres errantes

Quando a gente não vê o que antes
Tocou nosso coração
Somos seres, seres errantes
A vagar nesta canção

Somos todos animais num mundo espetacular
O que você quer ser?

es ntes

[...]

E quando o receio sentir

Por ser tão diferente

Veja só, é beleza

Não precisa tristeza

Porque na diferença se cria

E não está sozinho quem pensa num mundo melhor.”

Parte da trilha sonora teatral do espetáculo musical Meu
mano humano (2017), da Cia. Última Hora (Dourados,
MS).

Letra e composição: Markus Chaves.



SUMÁRIO

**MEMÓRIAS E A
TRILHA SONORA
TEATRAL:
RESGATANDO
*TRISTÃO E
ISOLDA, DA CIA.
ÚLTIMA HORA
(2014)***

MARCOS MACHADO CHAVES
JOSÉ MANOEL DE SOUZA JUNIOR

Não há uma única acepção para nos referirmos às artes cênicas e afirmar que o teatro é isso ou aquilo. Se houvesse, a resposta seria: para quem? Existem muitas composições e leituras para dialogar (pedagógica ou sensorialmente) a respeito do que se trata (ou do que aborda) essa arte, tanto que se dissermos em algum momento “o teatro é tal coisa” como definição única, ao não deixarmos as *portas abertas*, negaremos muitas outras leituras e, com isso, estaremos equivocados e equivocadas. Teatro é *muita coisa*, e suas construções dependem de contextos, de pessoalidades. E outra pergunta cabe: qual(is) teatro(s)? Entre as múltiplas possibilidades de elaboração, talvez seja assertivo trazer à tona algumas respostas que dialogam com, possivelmente, todas as outras construções que perpassam questões pessoais, afirmações que, salvo exceções, contribuem para uma possível definição, como um quebra-cabeça onde vários pedaços são necessários para termos ideia do todo. Teatro é a arte da presença. Teatro é a arte do acontecimento. Teatro é posicionamento em reverberação com a(s) sociedade(s). Teatro é memória.

Teatro e memória, como se entrelaçam? Essa temática é ampla e constantemente abordada em diversas pesquisas na área, como demonstrou um dossiê de 2004 de uma das principais revistas de estudos em Artes Cênicas, a *Urdimento*, da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Nessa edição, o pesquisador Fernando Aleixo, da área da voz no teatro, publicou o artigo “A voz (do) corpo: memória e sensibilidade”, tecendo considerações das quais nos aproximamos por dialogarmos a partir de um campo similar, que atravessa um lugar híbrido, teatral-musical, contemplando músicas, trilhas, sonoridades e vocalidades. Aleixo, ao dialogar com teatro e memória, abre seu artigo com uma citação do filósofo francês Henri Bergson (1859-1941) que contribui com os pensamentos da presente comunicação:

A verdade é que a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas pelo contrário, num progresso do passado ao presente. É no passado que nos colocamos de saída. Partimos de um “estado virtual”, que conduzimos pouco a pouco.

Através de uma série de planos de consciência diferentes, até o ponto em que ele se torna um estado presente e atuante, ou seja, enfim, até esse plano extremo de nossa consciência em que se desenha nosso corpo. (BERGSON, 1999 *apud* ALEIXO, 2004, p. 149).

Nas palavras de Bergson, a conexão entre o presente e o passado faz-se mister, pois a memória atualiza os nossos corpos. Para Fernando Aleixo (2004, p. 149-150), “o aspecto da memória, como componente da experiência do corpo, permite o desenvolvimento das possibilidades vocais, integrando percepção e inventividade”. O professor dialoga a respeito da memória e nos faz pensar nas atrizes e nos atores em um processo de criação, onde as experiências e as descobertas voltam como atualização em nossos corpos, uma nova execução. Dessa forma, temos uma vertente de abordagem ao falar que “teatro é memória”. A atualização estaria no presente, na presença que, em seguida, também torna-se memória, e aqui temos outro caminho de entrelaçamento.

Teatro é memória também (e trazendo as espectadoras e os espectadores ao pensamento) porque dialoga com o acontecimento teatral único, cada apresentação é única em seu tempo-espaço pois, sob certo olhar, não há possibilidades de acessar novamente aquela vivência. “Ah, mas podemos ver uma gravação audiovisual da apresentação”. Podemos, porém, é possível arrogar que assistir teatro gravado em vídeo não é teatro no que concerne à experiência teatral, ao acontecimento. É vídeo, e por sê-lo pode haver outras potências maravilhosas relativas a essa arte (dependendo da captação e da edição nos proporcionar melhor percepção da apresentação teatral), mas não é teatro²¹, ou é? Em

21 A negação nos vale por posicionamento e provocação, mas não é correto generalizar e precisamos pontuar que existem obras artísticas híbridas no teatro e em outras áreas da arte, principalmente com cruzamentos com a performance, que problematizam o *real* e o *virtual*, abrangendo inquietações a respeito da presença, e que utilizam o recurso do vídeo para ampliar esses diálogos. No Brasil e neste lugar de estudos, recomendamos acompanhar o trabalho da professora Ivani Santana (UFBA), coordenadora do Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas: Corpoaudiovisual.

algum grau, sim²², contudo, essa questão é complexa. Do ponto de vista (e de escuta) que trazemos para esta reflexão, pontuamos, todavia, o acontecimento teatral como uma experiência coletiva que só poderá ser acessada pela memória. Nesse caso, uma gravação em vídeo poderia contribuir para o acesso à memória, como um registro, mas não daria conta do todo que cada espectadora, cada espectador, cada artista e cada pessoa envolvida na performance artística vivenciou desde sua chegada ao espaço de apresentação, ao ambiente, até sua atualização, seu foco e sua percepção pessoal. São experiências distintas que não se invalidam, pelo contrário, somam-se, uma vez que o registro audiovisual é a melhor forma de acessarmos um espetáculo teatral já apresentado.

O teatro, então, gera certa nostalgia, saudades do que se viveu e não podemos viver de novo. Podemos ter novas experiências, até em relação a uma mesma obra, mas com outros atravessamentos e atualizações. É diferente de ouvir uma música em uma *playlist* que parece estar ali sempre que quisermos dela usufruir. É diferente de assistir a um filme e revê-lo quantas vezes quisermos. Cabe salientar que, mesmo nesses dois exemplos, a fruição faz parte de um acontecimento único (aqui podemos trazer ao debate os equipamentos e o local nos quais assistimos/ouvimos) cujas obras artísticas são idênticas (passíveis de repetição) pelo registro e pela difusão.

Precisamos manter as memórias vivas. Na relação teatro e memória, tal frase pode se dar em um processo de criação que parta de memórias para a construção dramatúrgica, como aborda Beatriz Pinto Venâncio, professora da Universidade Federal Flu-

22 Como exemplo, citamos a obra audiovisual *Hamilton* (2020), disponível em *streaming* na *Disney+*. A produção divulgou nas mídias: “Experimente a produção original da Broadway”. A obra cumpre sua proposta, e podemos dizer que os(as) espectadores(as) ganham uma magnífica ideia do que é assistir a um teatro musical na Broadway, pois foi filmado diretamente de uma apresentação da peça em 2016. No entanto, o canal (*streaming*) divulga a obra como um filme musical estadunidense e não como teatro, sendo sua categorização do catálogo e da divulgação da produção feita como filme.

minense, no artigo que apresenta seu projeto de extensão Oficina de Teatro e Memória:

As oficinas transformaram-se em uma provocação coletiva de recordações reavivando a ideia de memória-diálogo. Lembrando, caminhamos em direção às outras memórias individuais para encontrar o sentido global da realidade. As evocações de umas mulheres instigaram as recordações das outras, despertando reminiscências pessoais, imagens de paisagens, objetos e hábitos cotidianos. (VENÂNCIO, 2004, p. 56).

Da mesma forma, na relação teatro e memória, “manter memórias vivas” pode se dar na tentativa de registrar os espetáculos teatrais, apresentações e temporadas já finalizadas. Como registro principal que podemos ter de uma apresentação cênica, citamos a gravação audiovisual, a qual também podemos acessar por meio de fotos e relatos das experiências de quem produziu a obra artística e de quem esteve em sua recepção. Nesse ínterim, nos debruçamos sobre o espetáculo teatral de rua *Tristão e Isolda* (2014), da Cia. Última Hora, de Dourados, MS, especificamente sobre sua trilha sonora. Escrevemos este capítulo a quatro mãos, mãos das mesmas pessoas que foram as responsáveis por articular a criação das músicas de cena e pensar as sonoridades dessa montagem, assim como realizar a preparação vocal do elenco²³, composto por cinco artistas. Os dois compositores/criadores de trilha sonora estiveram em cena como atores, fator que nos dá distintas interlocuções entre preparação e execução das músicas, e nos remete a várias memórias vivenciadas.

Tristão e Isolda (2014), obra da Cia. Última Hora, ficou marcada por sua trilha sonora. As músicas desse espetáculo agiram como sua identidade. É possível dizer que as canções são agentes principais ao suscitar/lembrar dessa peça de teatro? Impossível afirmar devido à diversidade, às distintas personalidades, às leituras e reverberações, mas, de certa maneira, a resposta nos

23 Elenco: Ariane Guerra, Denise Grativol, Junior Souza, Markus Chaves e Rodrigo Pera. Direção: Markus Chaves. Produção: Cia. Última Hora (Dourados, MS).

parece afirmativa nesse caso, embora não possamos concluir que músicas cantadas em espetáculos cênicos sejam as vias centrais de resgate de obras teatrais-musicais²⁴. Em algum grau, é possível ter esse pensamento como hipótese, até pelo cantarolar que levamos e fazemos, às vezes inconscientemente, das músicas que escutamos, mas pontuamos apenas como curiosidade.

O que podemos avaliar, com alguma segurança, é que as músicas de um espetáculo teatral-musical geralmente são um dos primeiros acessos às lembranças que temos da obra assistida, de múltiplos outros sentidos que podem ser rememorados no mesmo instante, e que nenhuma memória é imutável ao nos atravessar nos contextos em que estamos no presente. Observemos alguns filmes musicais. O que lembramos de *Cantando na chuva*²⁵ (1952)? De *Moulin Rouge!*²⁶ (2001)? De *Mamma mia!*²⁷ (2008)?

“Manter memórias vivas” é o nosso intuito ao escrever a respeito da trilha sonora teatral de *Tristão e Isolda* (2014). Assim, deixamos registrado alguns relatos de experiência, desde o processo de criação até as apresentações, para que possamos ler as palavras aqui presentes e atualizar nossos corpos com novos acessos ao pensar na obra em questão e em processos de criação de trilha sonora no teatro. A peça foi atualizada e aumentada para a circulação sob o nome de *O amor não é simples flor* em outras cidades e estados (de 11 a 26 de julho de 2015) a partir de um prêmio²⁸ recebido pela Fundação Nacional de Artes.

24 Teatro musical ou musicado.

25 Título original *Singin' in the Rain*. Lançado em 1952, dirigido por Stanley Donen e Gene Kelly.

26 Na versão em português (Brasil), *Moulin Rouge - Amor em vermelho* é um filme musical de 2001 dirigido por Baz Luhrmann.

27 Filme musical de 2008 dirigido por Phyllida Lloyd, adaptado da peça teatral musical homônima.

28 Prêmio Funarte Artes na Rua (Circo, Dança e Teatro) em 2014.

Trilha sonora teatral: conceito e inspirações para *Tristão e Isolda* (2014)

Trilha sonora. Sonoplastia. Música de cena. Repertório. Paisagem sonora. Desenho de som. Qual o termo correto para nos referirmos às produções e às criações sonoras de um espetáculo teatral? Sabemos que, no Brasil, ainda hoje trilha sonora é uma nomenclatura muito utilizada no teatro, seja em projetos de montagem, seja em festivais que separam os elementos da encenação teatral, conectada às músicas de cena e, às vezes, também aos efeitos sonoros. Acreditamos que o termo “trilha sonora”, nas artes da cena, pode não ser suficiente para abarcar sons e músicas ou uma totalidade sonora, mas reverberamos a pontuação presente no livro *De trilhas sonoras teatrais a preparações musicais para artistas da cena* (CHAVES, 2020, p. 8, grifo nosso):

Procurar outros nomes para designar seu trabalho no espetáculo teatral é um fator positivo. É possível encontrar uma forma de designar os sons no teatro, e esta iniciativa pode ser difundida na área. Entretanto, trilha sonora aparece hoje, no teatro, de várias formas, e cabe a nós, artistas, assimilar — e determinar — o que o termo *trilha sonora* abrange. Talvez o movimento contrário sirva para reforçar o entendimento sobre os sons do espetáculo: em vez de procurar novos nomes que se encaixem melhor no trabalho, ressignificar o termo já existente pode ampliar o debate sobre o tema.

Como seu uso veio importado do cinema — “no cinema a trilha sonora é uma banda que armazena todos os sons do filme: músicas, ruídos, voz dos(as) atores(atrizes), sons variados” (CHAVES, 2020, p. 25) —, essa terminologia pode causar alguma confusão. Todavia, aceitamos a indicação de manter o termo por ser de uso popular no Brasil e pela acepção poética de nos referirmos — tal como a banda de um *rolo de filme* — a todos os sons da obra artística.

Ao falar de trilha sonora teatral, falamos dos sons e das músicas presentes em um espetáculo de teatro. No entanto, no

presente capítulo destacamos as músicas de cena, mais especificamente as canções elaboradas para uma montagem cênica/performativa, sem esquecer de outros arranjos musicais e da sonoridade como um todo. O destaque vem pelo diálogo fluido do gênero/formato canção com o público. Canção, segundo o *Dicionário Grove de música*, é uma “peça musical, habitualmente curta e independente, para voz ou vozes, acompanhada ou sem acompanhamento, sacra ou secular. Em alguns usos modernos, o termo implica música secular para uma voz” (SADIE, 1994, p. 160). Na definição, uma ressalva ao uso ultrapassado de *secular*, que, por definição, é toda a música que não é sacra, é profana. Estamos em 2021, precisamos de outros termos que não carreguem imaginários sociodiscursivos pejorativos²⁹. Canção, então, se configura — de maneira linda e popular — como músicas com letras.

Músicas que as espectadoras e os espectadores possam cantar juntos com o espetáculo, sair cantarolando e lembrando das cenas usufruídas. É como assistir a peça teatral *Romeu & Julieta* (1992), do Grupo Galpão, de Minas Gerais, e sair cantando “Flor minha flor, flor vem cá, flor minha flor, laia laia laia”³⁰. Trata-se de um exemplo célebre que temos no Brasil, uma montagem com repercussão nacional e internacional. A referência nos parece perfeita — uma das primeiras que nos surge em memórias ao pensar em músicas de cena com grande reverberação — para inspirar *Tristão e Isolda* (2014), da Cia. Última Hora, nas escolhas da encenação mineira, que pode ser apresentada na rua, em salas ou em espaços alternativos, pelos atores e atrizes tocando instrumentos musicais e cantando. Os relatos de experiência de quem assistiu ao espetáculo mineiro são, ao que pudemos perceber, emocionados. Há registro audiovisual, e as(os) estudantes

29 Enquanto pesquisadores e teólogos ainda pensarem ou publicarem que “analisam os estilos de música secular colocando-os como os vilões do cristianismo” (LIMA, 2009, p. 16), o respeito à pluralidade — ou mesmo a um Estado Laico — nunca será pleno.

30 Trecho da música do espetáculo do Grupo Galpão.

de Artes Cênicas podem acessar alguns desses atravessamentos possíveis ao escutar as músicas e assistir as cenas gravadas.

Vários grupos e artistas teatrais brasileiros utilizam as músicas de cena como potência e/ou referência em seus espetáculos. Como o leque é extenso, citamos apenas alguns exemplos que costumamos referenciar e mostrar nas aulas de Música e Cena no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) para instigar as atrizes e os atores em formação: Grupo Galpão (MG), Cia. do Latão (SP), Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz (RS), Clowns de Shakespeare (RN), Udigrudi (DF), Cia. Mungunzá (SP), Ponto de Partida (MG), Teatro Oficina (SP), Nico Nicolaiewsky e Hique Gomez (RS), César Lignelli (DF), Grupo Farsa (RS), Cia. Última Hora (MS). Poderíamos criar uma lista vasta de referências, talvez em uma proposta de pesquisa futura, pois há, felizmente, muitas companhias e pessoas a citar. Só sobre o teatro de rua, cabe um estudo distinto ao pensarmos em grupos que possuem forte diálogo musical, pois a música cantada é muito presente nessa linha teatral, remontando inspirações que podem perpassar festejos e cortejos populares e formas históricas como a *commedia dell'arte*.

Os grupos e artistas citados, de alguma forma, também inspiraram *Tristão e Isolda* (2014), da Cia. Última Hora, pois, em sua maioria, dialogam com experiências de trilhas sonoras tocadas ao vivo. É possível apontar que “a trilha tocada ao vivo é a melhor e mais bela forma de concepção musical adotada por um criador” (SOUZA JUNIOR, 2016, p. 16), com ressalvas de que há também potências em trilhas e projetos gravados e de que tudo depende da proposta da encenação, além de não existir um caminho ou modelo que garanta a interlocução entre música, cena e espectadores. Todavia, a trilha sonora executada ao vivo, com os instrumentos musicais tocados por atores-músicos, atrizes-músicas ou músicos-atores, músicas-atrizes³¹, envolta pelo canto individual

31 Corroboramos um pensamento híbrido nesse universo teatral-musical, destacando, à frente da designação, seu trânsito inicial. Se o(a) artista de teatro aprende a tocar um instrumento musical para um espetáculo, transforma-se em ator-músico (atriz-música). O contrário é simi-

ou coletivo, é um convite a mergulhar em um mundo artístico com vigor e energia, pois “o teatro musical pode transportar uma plateia para lugares que poucas outras experiências conseguem” (DEER; DAL VERA, 2013, p. 1).

As inspirações teatrais-musicais que a trupe trouxe ao processo de criação dialogaram não só com *Tristão e Isolda* (2014) — que foi o segundo espetáculo do grupo, mas o primeiro em caráter independente —, reverberando em todas as outras montagens de forma direta ou indireta. Seja criando teatro musical com *Meu mano humano* (2017), seja por meio de ações performativas como em *Fragmentos de corpos urbanos* (2016), a Cia. Última Hora sempre visitou inquietações musicais para as artes da cena no cantar, no falar, no soar ou no movimentar. A trajetória da companhia, então, atravessa, entre outras vertentes e estudos, o campo da memória e da pesquisa em trilha sonora.

A Cia. Última Hora

A Cia. Última Hora nasceu em Dourados, cidade situada no centro-sul do estado de Mato Grosso do Sul, onde se localiza a Universidade Federal da Grande Dourados, que possui mais de trinta cursos de graduação. O curso de Artes Cênicas se destaca por ser o único na área das Artes, oferecendo duas habilitações, bacharelado ou licenciatura. Uma das características do bacharelado em Artes Cênicas é a opção de apresentação de uma montagem teatral/performativa ao final do curso como trabalho de conclusão (artístico), vinculada à disciplina Trabalho de Conclusão de Curso II (TCC II).

lar, se o(a) artista musical performa tocando seu instrumento em uma cena teatral, muitas vezes com uma personagem e/ou inserido na narrativa, podemos chamá-lo(a) de músico-ator (música-atriz) (CHAVES, 2020, p. 23).

Nesses entremeios, a trupe foi criada, a princípio, para suprir a necessidade de uma discente³² em formação, que precisou alterar seus planejamentos de montagem artística durante o semestre para poder concluir a disciplina TCC II sob orientação do professor Marcos Chaves. Com pouco tempo para a construção de uma obra teatral, orientador e orientanda viram a necessidade de “partir do zero” e finalizar uma produção em um período aproximado de apenas um mês, convidando alunas e alunos que pudessem ter alta dedicação à proposta. Três discentes³³ aderiram à ideia e outra docente³⁴ entrou no projeto para contribuir. Assim, foi criada uma “força-tarefa” com seis artistas que mergulharam no processo de criação, e o nome do grupo surgiu: Última Hora.

Na ocasião, e com um calendário “apertado”, o orientador e diretor teatral sugeriu montar um espetáculo conhecido por ele, e atualizar um texto dramático pronto pareceu ao coletivo uma alternativa para ganhar tempo. Dessa forma, Chaves trouxe o texto *Chapeuzinho tropical* (2004), que havia montado no Grupo Teatro Porque Sim³⁵ em Pelotas, RS, e a Cia. Última Hora o editou e adaptou à pesquisa³⁶, criando a peça *A menina sem chapéu e o*

32 Jéssica Viana Barone, em TCC II no 2º semestre letivo de 2013 (finalizado no início de 2014 por derivações de greve), sob orientação do professor Marcos Machado Chaves.

33 Denise Grativol Neves, José Manoel de Souza Junior e Rodrigo Perandré Macedo.

34 Ariane Guerra Barros.

35 Grupo dirigido por Marcos Machado Chaves (Markus Chaves), oriundo de projeto de extensão por ele criado em 2003 na Universidade Federal de Pelotas — Projeto Teatro Porque Sim! Apresentação de Esquetes Teatrais para Crianças —, no então Instituto de Letras e Artes (ILA), vinculado ao Núcleo de Teatro Universitário da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). O núcleo, que teve início em 1995, foi uma das iniciativas que colaboraram com as discussões para a implantação do curso de graduação em Teatro da referida instituição em 2008 por meio do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni).

36 A criação de personagem: a busca de um método para a comichidade por meio da análise de *cartoon* (BARONE, 2014), pesquisa que refletiu questões do teatro para crianças.

lobo que não era mau (2014). Teatro para o público da infância e juventude, brincando com a tradicional história de *Chapeuzinho vermelho* como se a personagem estivesse no Brasil. A apresentação foi efetuada com sucesso no dia 10 de março de 2014 na Caixa Preta do Núcleo de Artes Cênicas em Dourados, MS. O trabalho de conclusão de curso foi concluído e a trupe, com afinidade, seguiu trabalhando em equipe em outros projetos, tomando a decisão de sair do âmbito acadêmico e tornar-se uma companhia independente sul-mato-grossense.

Nesse tempo e espaço, surgiu a ideia da concepção do espetáculo *Tristão e Isolda* ainda em 2014, em um coletivo artístico autônomo que manteve interlocução com as Artes Cênicas da UFGD. A nova montagem também serviu para uma avaliação de trabalho artístico de conclusão de curso, dessa vez do ator Rodrigo Pera. A trupe (na qual apenas uma atriz não continuou) escolheu fazer um espetáculo de rua e o foco da pesquisa em questão foi a construção de figurinos e adereços a partir de materiais reutilizáveis³⁷, brincando com a clássica e trágica história de origem medieval sobre um casal enamorado que não pôde ficar junto, a qual, em algum grau, pode ter inspirado o jovem William Shakespeare (1564-1616): “Romeu e Julieta, de William Shakespeare, se inspirou nos versos do poeta Arthur Brooke, lançados em 1562, que por sua vez foi influenciado pelas narrativas de Tristão e Isolda” (SANTANA, [202-?]).

Depois da estreia de *Tristão e Isolda* (TRISTÃO..., 2014) em 27 de julho de 2014 na Usina Velha em Dourados, MS, e concluídas as interlocuções dessa obra com a faculdade (na disciplina TCC II), o grupo seguiu aprimorando essa peça teatral. Apresentou-a no Festival Internacional de Teatro de Dourados (17 de setembro de 2014) e na Mostra Sul-mato-grossense de Teatro Boca de Cena (27 de março de 2015), dando continuidade aos estudos e aperfeiçoando as cenas. O espetáculo foi contemplado com o Prêmio Funarte Artes na Rua 2014, o que possibilitou fazer uma circu-

37 Ambientação cênica em cruzamento com o tema *reciclagem* (MACEDO, 2014).

lação para apresentação em dez cidades (de 11 a 26 de julho de 2015), a saber (em ordem de apresentações): Dourados, MS; Rio Brilhante, MS; Campo Grande, MS; Três Lagoas, MS; Andradina, SP; Presidente Prudente, SP; Londrina, PR; Curitiba, PR; Cascavel, PR; e Naviraí, MS.

Ainda em 2015, o grupo começou a ensaiar um novo projeto, perpassando a pesquisa de doutoramento da artista-professora Ariane Guerra na área de Corpo e Movimento, Corpo e(m) performance. Recebemos o Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna em 2014 para montar e apresentar as ações cênico-performativas *Fragmentos de corpos urbanos* (2016)³⁸.

Importante destacar que a idealização desta montagem abarcava três etapas, ou “partes”, como denominamos, sendo a primeira realizada em cidades interiores com amplo desenvolvimento econômico e mais de cem mil habitantes; a segunda em capitais nacionais; e a terceira em cidades com menos de vinte mil habitantes. A ideia principal era a de explorar o espaço urbano em seus diferentes contextos, que assim definimos: pequenas cidades grandes, grandes cidades grandes, e pequenas cidades pequenas, respectivamente. Isto porque, segundo Santos (2012), há uma característica interessante entre a cidade e os homens: à medida que as cidades aumentam, a distância entre os homens também aumenta. [...] *Fragmentos de Corpos Urbanos* abarcaria, portanto, as “pequenas cidades grandes”, pólos de desenvolvimento econômico e cultural, cidades com universidades que possuíssem curso de Artes Cênicas ou Teatro sendo requisito para tal. Sendo assim, as cidades de Dourados, MS e Pelotas, RS foram as localidades escolhidas para as apresentações — até por as entendermos similares nos cursos de Artes Cênicas em suas universidades, UFGD (Universidade Federal da Grande Dourados) e UFPel (Universidade Federal de Pelotas), “cursos irmãos” com um ano de diferença de suas criações, e que ainda estão em estruturação no diálogo com suas cidades. (BARROS, 2020, p. 154).

38 Nessa montagem, a Cia. Última Hora estava com nova configuração. Direção artística: Ariane Guerra. Performers: Ariane Guerra, Géssica Keylla, Joice Dias, Junior Souza, Marina Cucco, Markus Chaves, Rodrigo Pera e Romário Hilário.

Em 2016, essa obra artística-performativa foi apresentada dez vezes, cinco delas em Dourados, MS, e cinco em Pelotas, RS, entre 21 e 29 de outubro. Em solo douradense, os locais foram (por ordem de apresentação): Cidade Universitária, Calçadão da Praça Antônio João, Rotatória da Av. Weimar G. Torres com a Rua Toshinobu Katayama, Praça do Terminal de Transbordo e Parque dos Ipês. Em solo pelotense, as apresentações ocorreram nos seguintes locais (por ordem de apresentação): prédio dos cursos de Teatro e Dança da UFPel, Praça da Caixa D'água, rua em frente ao Teatro Guarany, calçadão da 7 de setembro e Esplanada do Teatro Sete de Abril.

Na sequência, a Cia. Última Hora montou o espetáculo de teatro musical para crianças *Meu mano humano*, com direção de Markus Chaves e duas fases de apresentações com elencos distintos, sendo a primeira em 2017³⁹ e a segunda em 2018⁴⁰. A montagem foi possível graças ao Prêmio Rubêns Correa de Teatro, em 2016, da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, e sua estreia aconteceu no dia 2 de julho de 2017 no Teatro Municipal de Dourados. Naquele ano, a companhia apresentou a peça também em Três Lagoas, MS, e em Campo Grande, MS. Na segunda fase, no ano de 2018, o grupo ganhou tempo para aprimorar a obra, uma vez que o projeto aprovado inicialmente foi planejado com poucos meses de elaboração, o que dificultou sua maturação. Com novas abordagens, o coletivo alterou algumas composições para contar a história de um *bichinho de estimação*, a gata Palomita:

Com trilha sonora e dramaturgia original, “Meu Mano Humano” é voltada para crianças de todas as idades e debate temas como adoção, aceitação de diferenças, amadurecimento e superação de traumas em um universo fantástico onde Palomita [...] descobre que seus “pais humanos” terão um bebê; e ao lado de seus

39 Elenco: Ariane Guerra, Eric Serafim, Géssica Keylla, Junior Souza, Kalize Mariane, Marco Aurélio Dolci, Marina Cucco, Rodrigo Pera e Romário Hilário.

40 Elenco: Ariane Guerra, Giovanna Lavagnoli, Guilherme Pimenta, Junior Souza, Lucas de Oliveira, Marina Cucco, Markus Chaves e Tiemy Ikegami.

amigos, questiona sua própria natureza e decide fazer escolhas que mudarão para sempre sua vida. (ALMEIDA, 2018).

Destacamos, no ano de 2018, a apresentação de *Meu mano humano* na Mostra Sul-mato-grossense de Teatro e Circo Boca de Cena, no Teatro Dom Bosco em Campo Grande, MS, em março, e as apresentações no Festival América do Sul Pantanal em Corumbá, MS, e em Ladário, MS, em maio do mesmo ano.

Em 2019, duas atrizes do grupo, Giovanna Lavagnoli e Tiemy Ikegami, que estavam na obra teatral musical para crianças, entraram em processo de conclusão de suas graduações em Artes Cênicas na UFGD e a Cia. Última Hora decidiu dialogar com suas origens, ou seja, preparar uma montagem teatral interagindo com os trabalhos de conclusão de curso das atrizes. Convidamos a aluna-atriz Aline Domingos para estar conosco no processo da disciplina de TCC II e atualizamos um desejo antigo da companhia (projeto guardado desde 2015) de montar um melodrama do dramaturgo gaúcho Marcelo Ádams⁴¹: *Uma sombra na escuridão*.

Valorizando as pesquisas das alunas-atrizes⁴² e com nova configuração na composição da companhia⁴³, a montagem independente foi possível devido a um financiamento coletivo (*crowdfunding*) via plataforma Catarse e a apoios externos⁴⁴. A respeito da trama, “a peça é um melodrama cômico vivido pela personagem Detetive Dwight Black (Tiemy Ikegami), que faz uma

41 Marcelo Ádams é professor adjunto do curso de Teatro da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul. Artista atuante, Ádams possui grande interlocução no cenário teatral gaúcho e nacional.

42 A construção de um personagem melodramático teatral dentro de uma estética televisiva foi resultado da pesquisa de Aline Domingos. A criação do repertório sonoro ficou sob responsabilidade de Giovanna Lavagnoli. A comicidade em foco foi resultante da pesquisa de Tiemy Ikegami (SOUZA; LAVAGNOLI; IKEGAMI, 2019, p. 10).

43 Elenco: Alan Aguiar, Aline Domingos, Ariane Guerra, Giovanna Lavagnoli, Junior Souza, Lucas de Oliveira, Markus Chaves e Tiemy Ikegami. Audiovisual: Albano Pimenta.

44 Apoio de Rosa dos Ventos Transportes e Kebab Café.

sátira com o estereótipo das telenovelas” (ALMEIDA, 2020). *Uma sombra na escuridão* (2019) foi apresentada duas vezes no Casulo - Espaço de Cultura e Arte, em Dourados, MS, nos dias 26 e 27 de outubro de 2019.

Em 2020, o grupo douradense estava com projetos de seguir com o melodrama e criar novas obras, como registrado na matéria “Cia. Última Hora apresenta espetáculos” (ALMEIDA, 2020), mas a pandemia de coronavírus (Covid-19) freou os ímpetos de continuidade para todas as pessoas envolvidas na área das artes. Vários projetos foram paralisados. A companhia pôs-se “em xeque-mate”.

No decorrer do desenvolvimento desse tópico, percebemos que muitas e muitos artistas passaram pelo grupo, com algum vínculo em formação com as Artes Cênicas e em distintos momentos. Assim, podemos dizer que a trupe tem muitas fotografias e, com elas, muitas memórias. Em 2020, o grupo esteve vivo nas lembranças e nos desejos de prospecções futuras, elaborando, como respiro artístico e diálogo com o contexto, uma pequena produção audiovisual, lançada em 1º de agosto daquele ano no YouTube, sob o título *Vai Passar. [Pandemia]*.

Em 2021, apenas três integrantes deram continuidade à articulação da companhia e, por estarem juntos no grupo desde o início (2014), vincularam aspectos de condução e organização da trupe. Ariane Guerra, Junior Souza e Markus Chaves encontraram uma alcunha para esse trio de produção: o *Trio de Última*, da Cia. Última Hora. Em tempos de pandemia, o Trio de Última começou a se encontrar, respeitando os protocolos de segurança, para estudar, brincar com as músicas já criadas pela trupe e manter certa prática artística enquanto aguardava a possibilidade de retomar algum projeto de montagem cênica-performativa. Esses encontros resultaram na formação de uma banda com a participação do artista Albano Pimenta, que esteve com o grupo em *Uma sombra na escuridão* (2019). Então, esboçamos o Trio de Última com

Pimenta, que iniciou nas redes sociais⁴⁵ para depois realizar performances presenciais, apresentando um show no espaço Sucata Cultural em 24 de setembro de 2021. A época pandêmica sugeriu um outro respirar, diferentes resgates de memórias e projeções atravessadas por contextos socioculturais e políticos que não colaboram com a área das artes.

Ao final de 2021, a Cia. Última Hora reconfigurou-se com novas ações a partir do início da possibilidade de retorno às atividades devido à vacinação contra a Covid-19. Três artistas⁴⁶ retornaram às questões de projetos com a trupe em conjunto com o trio de produção, remontamos *A menina sem chapéu e o lobo que não era mau* (2014), adaptado para *Chapeuzinho tropical* (2021) para apresentação em um evento no Shopping Avenida Center Dourados, e fomos contemplados em dois projetos pelo Fundo Municipal de Investimentos à Produção Artística e Cultural (FIP). Dessa forma, a companhia segue pulsando em 2022 com a previsão de estreia das peças *O pote vazio*, montagem teatral para crianças, e *O doente imaginário*, um projeto especial em conjunto com o Núcleo Cena Viva que prevê a conclusão da trilogia *As três batidas de Molière*, iniciada pelo Grupo Farsa, e grande equipe⁴⁷, de Porto Alegre, RS, com *O avaro* (2009) e *Tartufo* (2011).

Descobrimos que a Última Hora é uma companhia de projetos, embora sempre em atividade desde 2014, que existe de acordo com a produção e a execução de cada espetáculo, e as pessoas que integram (ou integraram) o grupo fazem (ou fizeram) parte de momentos distintos. Uma companhia de projetos e/ou

45 Com o @triodeultima no Instagram, Facebook e TikTok (disponível em: <https://www.tiktok.com/@triodeultima>).

46 Aline Domingos, Giovanna Lavagnoli e Lucas de Oliveira.

47 O dia 1º de dezembro de 2021 marcou o primeiro encontro desse projeto especial dos grupos Última Hora e Cena Viva, grupos douradenses que fazem pontes com artistas que estiveram no gaúcho Grupo Farsa. O início do trabalho contou (de forma presencial ou virtual) com as/os artistas: Aline Domingos, Ariane Guerra, Cadu Modesto, Daniel Lion, Elison Couto, Gilberto Fonseca, Giovanna Lavagnoli, José Parente, Junior Souza, Lucas de Oliveira, Markus Chaves, Plínio Marcos Rodrigues, Tig Vieira, Vanessa Ribeiro e Vânia Marques.

de repertório que, infelizmente, não mantém (até o ano de 2021) encontros periódicos para desenvolvimento contínuo, apesar de sabermos que as múltiplas ações servem como resistência para que o grupo se reinvente a cada instante, registrando seu espaço no estado e contribuindo para a interlocução com outros cenários brasileiros a partir de Dourados.

Nesse ínterim, as pessoas envolvidas nesse histórico e prospecção seguem em articulação ao perceber a importância de seus desenvolvimentos artísticos e musicais nas obras cênicas-performativas da companhia. Resgatar os processos de criação das músicas de cena, das trilhas sonoras do grupo, é um movimento relevante não só como registro histórico da Cia. Última Hora, mas principalmente como diálogo possível com outros processos artísticos de criação musical/sonora.

Processo de criação da trilha sonora de *Tristão e Isolda* (2014)

Sendo uma companhia de artes cênicas que nasceu dentro de uma universidade, o caráter artístico exploratório aparece nos espetáculos da Última Hora e, dessa maneira, a criação de seu repertório teatral carrega sempre a pesquisa como traço marcante. A composição do espetáculo *Tristão e Isolda* (2014) caminhou de maneira unificada, de modo que texto, figurinos, adereços, atuação e músicas de cena foram criados juntos durante a montagem das cenas.

Nessa montagem, o grupo considerou que as sonoridades do espetáculo funcionaram como chaves propulsoras para a criação da maior parte das cenas da peça, e as músicas de cena trabalharam em paralelo com a dramaturgia, auxiliando o desenrolar do enredo e contribuindo para a assimilação da história por parte do público. Aqui enfatizamos que o termo sonoridades, para o grupo, dialoga com a ideia de abarcar todos os sons do acontecimento teatral, sejam eles propositais ou não, assim como o termo

“trilha sonora total”, segundo o qual “todos os sons no espetáculo fazem parte do conceito” (CHAVES, 2020, p. 64). Acreditando na potência da música como agente estimulante de sensações, o coletivo se empenha sempre na criação de trilhas sonoras que possam ter dispositivos de potência e interlocução com a plateia.

Em 2014, na época da criação do espetáculo, a Cia. Última Hora contava com cinco artistas em seu elenco, dos quais três possuíam alguma experiência relacionada à música como prática artística. Assim, partindo de um processo também de educação musical a todas e a todos para executar as canções em cena, foi preciso pensar criativamente no uso de instrumentos musicais, alguns de fácil execução, para que o grupo pudesse criar uma composição e/ou execução coletiva das músicas do espetáculo.

Vale ressaltar que, por ser um espetáculo de rua, a preocupação com o espaço de apresentação sempre esteve presente. Talvez teatro na rua seja a categorização mais adequada para a referida obra. Independentemente das escolhas léxicas, o pensamento na reverberação em espaços alternativos foi um elemento que acompanhou toda a criação da trilha sonora, pois as músicas foram todas executadas ao vivo, de modo inteiramente acústico, sem a utilização de caixas de som e amplificadores no primeiro ano de apresentação, havendo, portanto, a necessidade de cuidado na escolha do espaço, na tentativa de encontrar espaços públicos com poucas interferências sonoras.

Variadas são as possibilidades de inserção musical dentro de um espetáculo teatral. E dentro dessa gama diversificada, a Cia. Última Hora optou por criar suas próprias composições buscando a originalidade nas canções da obra. Tal vertente dialoga, hoje, como parte da identidade do grupo. A primeira versão do espetáculo, concisa, com duração média de trinta minutos na estreia, contou com quatro canções⁴⁸ e algumas inserções sonoras para efeitos de cena.

48 Todas as músicas aqui citadas foram compostas pela Cia. Última Hora em 2014 e podem ser vistas/ouvidas no vídeo da estreia do espetáculo, disponível no YouTube (TRISTÃO..., 2014).

A primeira canção do espetáculo, “O amor não é uma simples flor”, música de abertura, trazia em seus versos a importância do cuidado com o amor, fazendo uma analogia com a delicadeza e o zelo com as flores de um jardim. Para a execução dessa primeira canção, foram utilizados os instrumentos musicais acordeom e violão para a referência harmônica, e percussão claves de madeira, chocalho e triângulo. Ao pensarmos a execução dessa composição, optamos por uma pulsação em fórmula compasso⁴⁹, ternária, por ser um tipo de cadência que, conforme a maneira de execução, remete às valsas, acreditando ser um modo acessível para os atores/atrizes que não possuíam experiência em tocar instrumentos em cena. O andamento utilizado na canção é o *vivace*⁵⁰, que compreende 160 batimentos por minutos, o qual, mesmo sendo um movimento bastante rápido, nessa canção, buscamos executar de forma suave e harmoniosa.

A letra da música foi pensada a partir de um exercício em grupo que consistiu na escrita de poemas e versos que representassem o amor. Cada artista trouxe para o ensaio suas inspirações, que foram recortadas e encaixadas umas às outras, produzindo uma única letra que dialogava sobre as afeições e que também trazia, em alguns trechos e de modo poético, a referência aos dois personagens alegóricos narradores da peça teatral: a Lua e o Oceano.

O amor não é simples flor
Pois é preciso cuidar
Com beijos e carinhos
Para seu cheiro exalar
O amor não é simples folha
Não tem do vento a escolha
Pra onde a levar
Do sonho à brisa, ao mar

49 A fórmula de compasso, colocada no começo de cada peça musical, indica, geralmente por números em forma de fração, o tamanho do compasso e também possíveis interpretações. Podem ser binárias (2 tempos), ternárias (3 tempos) e quaternárias (4 tempos) (MED, 1996).

50 Andamento é a indicação da velocidade que se exprime na execução de um trecho musical. É expresso, geralmente, no início da música e utiliza terminologia italiana de música. Ex.: *vivace*, *allegro*, *andante*, etc.

Quando penso em desistir
Lembro do brilho da lua em teus olhos
E quando sinto saudades
Gotas escorrem, escorrem, escorrem
De oceano em meu rosto. (TRISTÃO..., 2014).

Para a execução dessa canção, por ser a primeira música do espetáculo, a companhia se posicionava ao centro do espaço de encenação escolhido e a tocava completamente. Em seguida, a atriz que encenava a personagem Isolda se dirigia ao público e declamava parte da letra enquanto o grupo se deslocava até ela e continuava a execução da trilha, mudando os direcionamentos para contemplar público que se dispunha em formato de arena ou semiarena.

Entre as cenas do espetáculo, algumas sonoridades eram executadas para somar composições cênicas. Como exemplo, citamos a cena em que um dos atores manipulava um pássaro construído com material reutilizável, feito a partir de uma garrafa pet (parte da pesquisa do grupo no momento). No instante que o pássaro entrava em cena, um leve assobio, produzido por um apito, o pio, fabricado com bambu e de origem indígena (similar a uma flauta de êmbolo), era acionado e trazia à cena, de modo poético e delicado, o chilrear característico desse som.

A trama de *Tristão e Isolda*, na leitura da Cia. Última Hora, aborda a dúvida no meio da obra, a inquietação dos amantes que não podem ficar juntos. As personagens, nessa cena, encontram-se em um navio que rumo ao lugar onde Isolda enfrentará seu destino: o casamento não desejado com o Rei Mark. Ciente da tragédia que está por vir e esgotado ao perceber não ter o que fazer para alterar aquela realidade, Tristão acolhe sua amada e a aconselha a dormir em seus braços para vislumbrar um outro dia ao acordar. A trupe, nesse momento, canta a canção original “Dorme princesa”:

Dorme, princesa
Que o sono já vem
Dorme tristeza
De um coração
Que é meu, que é seu. (TRISTÃO..., 2014).

Um dos pontos mais bonitos e/ou poéticos desse espetáculo do grupo douradense, segundo compartilhado por alguns/algumas espectadores(as) na circulação da montagem teatral, está na particularidade do processo criativo dessa música, que parte de uma singela melodia em movimento descendente, um vocalize cromático não suportado por acordes e sem tonalidade predeterminada (poderia iniciar em qualquer altura) que dialoga com a ação cênica, com a dor das personagens. São vocalidades e sonoridades que o grupo foi descobrindo nos ensaios. Na composição final para a peça, mantivemos o vocalize cromático (elegendo uma altura específica para seu início) acompanhado de pequenas notas musicais soltas de um violão para, então, dedilhar um acorde em lá menor no início da letra da canção. A fórmula de compasso dessa música é ternária, mas a maneira de execução dos instrumentos a difere da primeira, que trazia uma valsa, e seu andamento é de 140 batimentos por minuto, também um *vivace*.

No transcorrer do espetáculo, o enredo toma um rumo trágico quando o casal apaixonado é proibido de continuar seu amor. Na história, Tristão é ferido e pede para que encontrem sua amada, ele a espera em seu leito de morte. Nessa parte, o grupo canta “A dor da espera de um amor”, que traz em sua letra o sentimento que o personagem vivenciava no momento: esperança e dor. A letra dessa canção, de autoria do grupo, foi escrita com base no texto do espetáculo e na história medieval.

1. Aqui estou ferido
Só esperando
O que não me faz partir
É a esperança de te ver
2. Que o mar me traga
O bem mais precioso
Que o mar me traga você
3. Onde você foi?
Por que não está aqui?
Vá, me leve junto a você. (TRISTÃO..., 2014).

Dois instrumentos musicais foram utilizados para a execução dessa canção, violão e bongo, e, embora concebida em um compasso quaternário e andamento rápido, de 140 batimentos

por minuto, a melodia e a harmonia propostas conseguem sugerir um tom melancólico. Assim como na música anterior, um vocalize era executado suavemente nos momentos que as falas eram realizadas em uma mistura de texto com música. Tristão morre de amor, sua amada Isolda chega e encontra seu corpo para, em seguida, morrer de tristeza ao seu lado. Enquanto ela profere suas últimas palavras, o vocalize continua e finda a sonoridade proposta dessa cena.

Chegamos à última canção da peça teatral antes da música final, na qual as personagens narradoras recitam poeticamente a conclusão do espetáculo:

Oceano:

A história dos dois desafortunados acaba aqui / Isolda morre de tristeza nos braços do amado / Rei Mark, ao saber de tudo resolve enterrá-los / Túmulos lado a lado / Conta a lenda, que do túmulo de Tristão nasce uma videira / Que se entrelaça com a roseira que nasce do túmulo de Isolda / E cada vez que cortam essas flores e essas folhas / Elas crescem mais fortes, belas e entrelaçadas.

Lua:

Acabamos tudo com poesia / É o que nos resta quando termina o dia / Mas não fiquem tristes, vos pedimos / A tragédia faz parte sem ser jóia rara / E o que nasceu para ficar juntos, sorrimos / É eterno, e nem a morte separa / Abram os sorrisos e a generosidade / Não se esqueçam de que estão diante da Lua / Mostramos o chapéu na sua cidade / Como tradição do teatro de rua. (TRISTÃO..., 2014).⁵¹

Após o último texto declamado pelos dois personagens alegóricos do espetáculo, Lua e Oceano, inicia-se a última canção sonora, intitulada “O triste mas apaixonado fim de Tristão e Isolda”:

E vamos todos aqui finalizar
Essa história que viemos pra contar
De amor (2x)

51 Texto disponível no vídeo do espetáculo.

O amor não é uma simples flor
Como vimos na história de Tristão
Que por Isolda se apaixonou
E para todo o tempo selou
E agora são um só
Uma grande inspiração
De todo apaixonado de plantão (2x)
Muito obrigado pela atenção
Só não esqueça de então regar
Sua flor, seu amor (2x)
Feche os olhos devagar
Sinta o brilho da lua e do mar
A sonhar (2x). (TRISTÃO..., 2014).

A música final contou com um andamento um pouco mais acelerado, com uma média de 120 batimentos por minuto, um *allegro* em um compasso quaternário que traz em sua essência, apesar de contar uma trágica história, a temática do amor. Por essa razão, a letra faz uma breve recapitulação de todo o enredo. O acordeom volta para a cena acompanhando o violão e ambos buscam, em ritmo de marcha, fechar o espetáculo com alegria.

Um elemento que favoreceu o grupo em todas as criações musicais foi o fato de que os atores-instrumentistas, responsáveis pela harmonia musical, participavam da criação das cenas teatrais que eram esboçadas e sugeridas na proposta dramaturgical de Rodrigo Pera. Praticamente o elenco inteiro participou de todos os momentos criativos de música e cena, experimentando linhas melódicas e letras. Hoje, o processo de criação de *Tristão e Isolda* (2014) da Cia. Última Hora está nas memórias das/dos artistas que o vivenciaram, o qual é resgatado em fragmentos pelas linhas deste texto, pelas imagens e pelos áudios e vídeos disponíveis.

“O amor não é simples flor”. Essa frase muito reverbera na identidade da trupe, deu nome à circulação de *Tristão e Isolda* (2014), derivada do Prêmio Funarte Artes na Rua, e atualmente é uma canção suscitada como referência da Cia. Última Hora no repertório do Trio de Última com Pimenta, inclusive em vídeos rápidos que circulam em redes sociais (O AMOR..., 2020).

Considerações finais

Iniciamos as considerações finais com as palavras do ator Rodrigo Pera, que interpretou o personagem Tristão em *Tristão e Isolda* (2014), escritas em seu trabalho de conclusão de curso:

O teatro pode mover sonhos, dar asas à imaginação e que não existe riqueza alguma no mundo que pague a emoção de estar fazendo o que se gosta; porém vale ressaltar [...] que o teatro — infelizmente — não muda o mundo (será?). (MACEDO, 2014, p. 17).

A suspensão do artista é interessante. De um lado, o teatro realmente não muda o mundo no sentido que, se mudasse, haveriam investimentos massivos em arte pelos governos como estratégias de dominação. Ao vermos o descaso dos governantes (em diversas épocas e lugares) em relação às artes, constatamos que a sociedade corrobora com o imaginário de não pensar tal área como crucial, o que pode ser percebido, por exemplo, nas escolas, onde a carga horária destinada às artes é reduzida e, geralmente, as coordenações e os pais não valorizam a disciplina. Entretanto, as artes, em especial o teatro, podem sim mudar o mundo, e isso se dá a partir de indivíduos ou coletivos que são atravessados pelas reverberações artísticas que tangenciam suas vidas.

A reflexão do ator da montagem douradense, motivada pelo processo de criação teatral da história medieval, dialoga com o pensamento de outros integrantes da companhia e das espectadoras e espectadores que assistiram as apresentações da obra. Tal repercussão pode ser percebida também ao acessarmos as memórias dessa peça de teatro, seja por gravações audiovisuais ou por registros escritos. A trilha sonora, nesse caso, foi forte agente de conexão entre produção e recepção.

Na Cia. Última Hora, as músicas/sonoridades têm influenciado, com muita intensidade, as pesquisas do coletivo de artistas, motivando-os a trilhar novos caminhos, a realizar novos estudos e a superar novos desafios. Percebemos que, para o grupo, essa leitura é fator que amadurece com dinamismo cada projeto, espe-

táculo, performance ou proposta artística realizada pela trupe e que pulsa forte nas memórias e vivências das pessoas envolvidas.

A memória está na experiência do corpo. “Esta memória, quando no estado de sensação atual capaz de provocar movimento, é um importante suporte do estudo das potencialidades e qualidades sonoras do corpo” (ALEIXO, 2004, p. 150). Atualizemos! Reverberemos! Ter contato com o passado no presente para prospectar o futuro é um movimento relevante a se fazer em contextos como o que estamos vivendo em pandemia. Sigamos! “Quando penso em desistir, lembro do brilho da lua em teus olhos, e quando sinto saudades gotas escorrem — de oceano — em meu rosto” (TRISTÃO..., 2014)⁵².

52 Trecho final da principal canção de *Tristão e Isolda* (2014), “O amor não é simples flor”.

Referências

A MENINA sem chapéu e o lobo que não era mau. Direção: Marcos Machado Chaves. Dourados: Cia. Última Hora, 2014. 1 peça teatral.

ALEIXO, F. A voz (do) corpo: memória e sensibilidade. **Urdimento**: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, n. 1, v. 6, p. 149-163, nov. 2004. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101062004149>. Acesso em: 14 jun. 2021.

ALMEIDA, H. Cia. Última Hora apresenta espetáculos. **Jornal O Progresso**, Dourados, 13 jan. 2020. Disponível em: <https://www.progresso.com.br/cultura/cia-ultima-hora-apresenta-espetaculos-teatrais/369701/>. Acesso em: 14 jun. 2021.

ALMEIDA, H. “Meu Mano Humano” é apresentado no Boca de Cena. **Jornal O Progresso**, Dourados, 27 mar. 2018. Disponível em: <https://www.progresso.com.br/variedades/bebes-e-criancas/meu-mano-humano-e-apresentado-no-boca-de-cena/340706/>. Acesso em: 14 jun. 2021.

BARONE, J. V. **A criação de personagem**: a busca de um método para a comicidade através da análise de cartoon. 2014. 52 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Cênicas) – Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2014.

BARROS, A. G. **Entre o corpo do ator/performer e o espaço urbano**: um teatro performativo. 2020. 195 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufgd.edu.br/jspui/bitstream/prefix/2983/1/UFBA%20-%20ArianeGuerraBarros.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2020.

CANTANDO na chuva. Direção: Stanley Donen, Gene Kelly. Beverly Hills: Metro Goldwyn Mayer, 1952. 1 DVD (103 min), color.

CHAPEUZINHO tropical. Direção: Marcos Machado Chaves. Pelotas: Grupo Teatro Porque Sim, 2004. 1 peça teatral.

CHAVES, M. **De trilhas sonoras teatrais a preparações musicais para artistas da cena**. Rio de Janeiro: Editora Synergia, 2020.

DEER, J.; DAL VERA, R. **A atuação em teatro musical**: curso completo. Brasília, DF: Editora Dulcina, 2013.

FRAGMENTOS de corpos urbanos. Direção: Ariane Guerra. Dourados: Cia. Última Hora, 2016. 1 peça teatral.

HAMILTON. Direção: Thomas Kail. Burbank: Walt Disney Pictures, 2020. 1 DVD (160 min), color.

LIMA, V. O cristão, a cultura e a música secular. **Kerygma**, Engenheiro Coelho, ano 5, n. 1, p. 5-19. 13 mar. 2009. Disponível em: <https://revistas.unasp.edu.br/kerygma/article/view/215>. Acesso em: 15 jun. 2021.

MACEDO, R. P. **Ambientação cênica em cruzamento com o tema “reciclagem”**: a elaboração dos figurinos e adereços na montagem de Tristão e Isolda. 2014. 50 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Cênicas) – Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2014.

MAMA mia. Direção: Phyllida Lloyd. Universal City: Universal Pictures, 2008. 1 DVD (108 min), color.

MED, B. **Teoria da música**. Brasília: Musimed, 1996.

MEU mano humano. Direção: Markus Chaves. Dourados: Cia. Última Hora, 2017. 1 peça teatral.

MOULIN Rouge. Direção: Baz Luhrmann. Los Angeles: Twentieth Century Fox: Bazmark Films, 2001. 1 DVD (127 min), color.

O AVARENTO. Direção: Gilberto Fonseca. Porto Alegre: Grupo Farsa, 2009. 1 peça teatral.

O AMOR não é simples flor. Dourados: Trio de Última, 11 set. 2020. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo Trio de Última com Pimenta na conta do Instagram @triodeultima. Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CFAA3Bij1HC/?utm_medium=copy_link. Acesso em: 10 dez. 2020.

ROMEU & Julieta. Direção: Gabriel Villela. Belo Horizonte: Grupo Galpão, 1992. 1 peça teatral.

SADIE, S. (ed.). **Dicionário grove de música**: edição concisa. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SANTANA, A. L. Tristão e Isolda. **InfoEscola Navegando e Aprendendo**, [s. l.: s. n.], [202-?]. Disponível em: <https://www.infoescola.com/literatura/tristao-e-isolda/>. Acesso em: 14 jun. 2021.

SOUZA, A. D. de; LAVAGNOLI, G. X.; IKEGAMI, T. A. **Uma sombra na escuridão**. 2019. 117 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Cênicas) – Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2019.

SOUZA JUNIOR, J. M. **A criação de trilha sonora no teatro para crianças**: a musicalidade a partir de ambientações circenses e aspectos de músicas regionais em “Chuá, uma aventura no Pantanal”. 2016. 55 f. Monografia (Especialização em Teatro) – Curso de Pós-Graduação lato sensu em Teatro: Poéticas e Educação, Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2016.

TARTUFO. Direção: Gilberto Fonseca. Porto Alegre: Grupo Farsa, 2011. 1 peça teatral.

TRISTÃO e Isolda. Direção: Marcos Machado Chaves. Dourados: Cia. Última Hora, 2014. 1 peça teatral (31 min). Publicado pelo canal M Chaves no YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/Infvjnsmpqs>. Acesso em: 10 dez. 2020.

UMA sombra na escuridão. Direção: Marcos Machado Chaves. Dourados: Cia. Última Hora, 2019. 1 peça teatral.

URDIMENTO: Revista de Estudos em Artes Cênicas. Florianópolis: UDESC: CEART, v. 1, n. 6, dez. 2004. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/issue/view/371>. Acesso em: 13 jun. 2021.

VAI PASSAR. [Pandemia] - Vídeo-arte da Cia. Última Hora. Edição: Markus Chaves. Dourados: Cia. Última Hora, 2020. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Markus Chaves. Disponível em: <https://youtu.be/7Tj7hD4ExQc>. Acesso em: 14 jun. 2021.

VENÂNCIO, B. P. Registros de memória no texto e na cena. **Urdimento**: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 6, p. 56-66, nov. 2004. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101062004056>. Acesso em: 14 jun. 2021.



Angela Davis

“É fundamental resistir à representação da história como o trabalho de indivíduos heroicos, de maneira que as pessoas reconheçam hoje sua potencial agência como parte de uma comunidade de luta sempre em expansão.”

Angela Davis



SUMÁRIO

**TEATRO DO
OPRIMIDO: UMA
BREVE
INTRODUÇÃO
SOBRE CONCEITOS,
PROCEDIMENTOS E
TÉCNICAS**

IGOR EMANUEL DE ALMEIDA SCHIAVO

Este capítulo surgiu de práticas realizadas com discentes do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados. Ao refletir sobre a utilização da carga horária do componente curricular Metodologia do Ensino do Teatro III, disciplina do sétimo semestre do curso de Licenciatura em Artes Cênicas, percebi que, assim como em Teatro de Rua, disciplina que também leciono, a carga horária de 72 horas do componente é fator limitador de aprofundamentos nas propostas presentes na ementa. Com isso surgiu o interesse em trabalhar na revisão histórica e conceitual sobre Teatro do Oprimido a fim de utilizar o texto como parte do conteúdo do componente, especificamente no que se refere à metodologia proposta por Augusto Boal.

Por se tratar de texto introdutório ao tema, alguns pontos não são tratados aqui com a profundidade que lhes cabem, além disso, utilizei citações mais longas para algumas questões com o intuito de manter o objetivo do capítulo e a integridade do discurso primário. Estruturalmente, o capítulo está organizado da seguinte maneira: breve contextualização do componente curricular no curso de Artes Cênicas da UFGD, histórico e contexto do Teatro do Oprimido, divisão e revisão de conceitos do método, seus jogos e suas técnicas.

O componente Metodologia do Ensino do Teatro III foi inserido no Projeto Político Pedagógico do curso de Artes Cênicas em revisão realizada pelo Núcleo Docente Estruturante do curso em 2015, quando foram criados dois novos componentes de metodologia em substituição a disciplinas anteriores: a disciplina Metodologia do Ensino do Teatro foi alterada para Metodologia do Ensino do Teatro I; Teatro Escola Corpo Movimento e Voz I foi alterada para Metodologia do Ensino do Teatro II; Poéticas do Oprimido foi alterada para Metodologia do Ensino do Teatro III.

Anteriormente, no curso de Artes Cênicas, constava a disciplina Poéticas do Oprimido com a seguinte ementa:

POÉTICAS DO OPRIMIDO: Estudo da teoria do oprimido. Vivências teóricas e práticas das formas poéticas sugeridas por Boal: Teatro Fórum, Teatro Legislativo,

Arco Íris do Desejo, Teatro do Invisível, Teatro Imagem, Teatro Jornal e Estética do Oprimido. Contextualização da Teoria do Oprimido em relações de ensino-aprendizagem. (UFGD, 2013, p. 29).

Em 2015, após as alterações, a ementa de Metodologia do Ensino do Teatro III foi assim redigida:

METODOLOGIA DO ENSINO DO TEATRO III: Particularidades e especificidades do teatro na comunidade: escolas rurais, escolas indígenas, escolas de fronteira educação no campo. O ensino do teatro em espaços não escolares. O teatro do oprimido e outras abordagens. Interações com práticas existentes nestes contextos. (UFGD, 2015, p. 31).

É possível perceber a modificação de componentes como uma forma de vincular as três disciplinas com questões específicas do ensino do teatro e sistematizar várias abordagens com semelhanças de forma, conteúdo e ação entre si, aplicadas em momentos ou semestres diferentes. Em particular, na disciplina aqui tratada, podemos observar uma ampliação do escopo de metodologias trabalhadas para além do Teatro do Oprimido, e compreendemos que há outras metodologias como parte de abordagens voltadas ao teatro em suas relações com a comunidade.

Entender o teatro e suas relações com a comunidade é necessário ao avanço das pesquisas e da própria relação do curso de Artes Cênicas da UFGD com o meio no qual ele está inserido. O que significa para nós, docentes e discentes, pensar e compreender os atravessamentos que um curso de graduação fundado em uma região de fronteira, de conflitos agrários e de luta pela demarcação indígena pode ter? Como nos relacionamos com a nossa comunidade local ou de interesse? Segundo Baz Kershaw, citado pela professora Marcia Pompeo Nogueira:

“Comunidade de local” é criada por uma rede de relacionamentos formados por interações face a face, numa área delimitada geograficamente. “Comunidade de interesse”, como a frase sugere, é formada por uma rede de associações que são predominantemente caracterizadas por seu comprometimento em relação

a um interesse comum. Quer dizer que estas comunidades podem não estar delimitadas por uma área geográfica particular. Quer dizer também que comunidades de interesse tendem a ser explícitas ideologicamente, de forma a que mesmo se seus membros venham de áreas geográficas diferentes, eles podem de forma relativamente fácil reconhecer sua identidade comum. (KERSHAW, 1992, p. 31 *apud* NOGUEIRA, 2007, p. 1).

Kershaw entende a comunidade para além do local, do espaço, a ideia de comunidade de interesse amplia a noção de comunidade para uma noção de identidade, identificação. Nogueira pesquisa o teatro e suas abordagens na sociedade, desencadeando uma série de teatros com, para e pela comunidade. A pesquisadora identifica, então, a produção teatral em comunidade e classifica vários tipos e vínculos, entre eles: prática teatral em ONGs; teatro e movimentos sociais; políticas públicas; teatro de grupo; e práticas teatrais comunitárias independentes. Ao afirmar que se tratam de práticas populares no mundo inteiro, Nogueira (2008b) acrescenta algumas das diversas nomenclaturas e especificidades como: teatro na comunidade; teatro baseado na comunidade; drama aplicado; teatro aplicado; teatro popular; e teatro amador.

Com isso, afirmo que o Teatro do Oprimido não configura a totalidade do teatro que se relaciona com a comunidade e, portanto, não se trata do foco único da disciplina, mas de algo que amplia o debate sobre práticas teatrais no componente curricular revisado para outras formas de teatro, teatros em expressões terapêuticas, para pessoas em reclusão, por amizade, entre colegas de classe, etc., pautadas na comunidade, nas pessoas que se relacionam devido a interesses comuns locais e/ou geográficos.

O teatro sistematizado por Augusto Boal

Em Augusto Boal (1988), encontramos a ideia de “espectador”, uma apropriação do fazer teatral cujo objetivo é a transformação real das condições de acesso à criação artística. O autor supera os avanços de Bertolt Brecht na relação com a plateia na medida em que rompe com a ideia de criador(a), artista deslocado da sociedade para afirmar que a arte é uma necessidade humana, assim como o faz Adolfo Sánchez Vázquez (2011) em sua obra *As ideias estéticas de Marx* e Ernst Fischer (1967) em *A necessidade da arte*, e, portanto, deve ser possível e acessível para todos e todas, o que é algo inconcebível em uma sociedade capitalista. Vázquez, ao analisar a condição com que o capital se configura na arte, afirma:

A concentração do talento artístico num número reduzido de indivíduos mantém o princípio da divisão do trabalho, com todos os seus males, numa esfera que, por essência, deve ser universal: a esfera da criação. A afirmação de tal princípio, por sua vez, traduz-se na divisão dos homens em criadores e consumidores, impedindo assim, o desenvolvimento verdadeiramente humano — como ser criador — do indivíduo. (VAZQUÉZ, 2011, p. 263).

A separação entre criadores e consumidores, arte e contradição, arte e formação humana e arte e emancipação humana é uma ideia esmiuçada em minhas pesquisas e envolve práticas e atitudes que formaram minha base artística, acadêmica e docente. Apego-me aqui à frase de Boal, “somos todos atores, inclusive os atores” (BOAL, 2005b, p. 9), pois compreendo a arte como atividade natural do ser humano, que deve ser acessível para apreciação e prática em todas as sociedades. Portanto, entendo que a arte e seu ensino podem e devem ser estabelecidos em todos os ambientes e camadas da sociedade, sendo a arte um importante ambiente no qual se relacionam as aspirações de transformações políticas, econômicas e sociais.

O Teatro do Oprimido tem suas origens na trajetória artística de Augusto Boal, em seu trabalho junto ao Teatro de Arena, de São Paulo, grupo sobre o qual encontramos referências em Izaias Almada (2004) e do qual partem as primeiras experiências com a ideia de coringa. No Arena, em especial na fase da série “Arena conta...”, o grupo utilizou quatro técnicas, entendidas como etapas do caminho de uma transformação no teatro. No capítulo II, “A necessidade do coringa”, de *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, Boal (1988) aponta que, na primeira e segunda técnicas, ator e personagem devem ser separados, desvinculados, e que não existe apenas um intérprete para cada personagem. Com isso, Boal aponta para um processo dialético que envolve a visão de cada artista sobre o personagem que interpreta, na qual os elementos que o caracterizam socialmente são mantidos mesmo que novas conexões e interpretações sejam estabelecidas por corpos e vozes tanto de quem assiste quanto de quem atua. A visão do personagem que conta a história é substituída pela visão de uma equipe que estabelece o seu ponto de vista como grupo para, assim, contar a história.

A terceira técnica envolve a mistura de gêneros e estilos, não havendo limites para a utilização de recursos para contar uma história. A quarta etapa envolve a música, uma experiência sensorial que engloba a palavra e o som, um processo de atravessamento entre razão e música que promove o entendimento de que as conexões se estabelecem entre uma música e um texto e corroboram no envolvimento e absorção do que estava posto.

Outro momento importante nas descobertas de Boal foi quando participou do projeto de alfabetização integral no Peru, inserido no Programa de Alfabetização Integral (ALFIN). O projeto, criado no ano de 1973, inspirado nos métodos de Paulo Freire, além de propor a alfabetização nas línguas maternas e em espanhol, propunha a alfabetização em todas as linguagens possíveis, em especial as artísticas. No projeto, apresentado por Boal (1988), ele se depara com as ações que utilizavam a fotografia no processo de alfabetização, a imagem como elemento de comunicação.

A partir de vários processos criativos e pedagógicos, Boal (1988) então propôs o que seria um esquema de quatro etapas para transformar espectadores(as) em atores(atrizes): a primeira envolve o conhecimento do corpo por meio de exercícios de reconhecimento; a segunda torna o corpo expressivo valendo-se de jogos pelos quais as pessoas se expressam corporalmente; a terceira etapa considera o teatro como linguagem, dividido em três graus (dramaturgia simultânea, na qual o público cria simultaneamente com o elenco; teatro imagem, na qual são feitas intervenções corporais com criação de imagens; e teatro debate, quando a intervenção do público na cena se concretiza e há a substituição de atores e atrizes em cena); e a quarta etapa apresenta o teatro como discurso a partir de formas como teatro jornal, invisível, fotonovela, quebra de repressão, teatro mito, teatro julgamento, rituais e máscaras.

Ao apresentar os primeiros tratamentos de seu método, Boal (1988) conclui com a ideia de que a poética do oprimido é uma poética de liberação, não cabendo ao público entregar-se às opiniões impostas pelas cenas e pelos personagens, mas liberar-se e agir por si. Ao realizar uma crítica ao sistema trágico de Aristóteles, presente na primeira parte de *O Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, Boal se posiciona contra um sistema teatral dominante por ele considerado coercitivo. Segundo Boal, o sistema de Aristóteles “funciona para diminuir, aplacar, satisfazer e eliminar tudo que possa romper o equilíbrio social; tudo, inclusive os impulsos revolucionários, transformadores” (BOAL, 1988, p. 63).

Cabe destacar que isolar alguns fatos ou acontecimentos serve para apontamentos diretos e específicos. Para exemplificar, indico momentos na trajetória de Boal que tratam de aspectos concretos, pontuais. De fato, o movimento do Teatro do Oprimido é constante, se deu com os caminhos sistematizados no trabalho de Boal e segue nas reverberações, interpretações e ressignificações que acontecem no trabalho de artistas mundo afora. É necessário apontar a relevância e a contribuição das seguintes

obras de Boal quanto aos estudos, jogos e relatos de experiência e de processos históricos do Teatro do Oprimido: *Técnicas latino-americanas de teatro popular* (1979), *Stop: c'est magique* (1980) e *200 jogos para atores e não atores com vontade de dizer algo através do teatro* (1982).

O que é opressão?

Não é possível tratar de Teatro do Oprimido sem refletir sobre o nome dado ao método: afinal, o que é opressão? Quem ou o que oprime? Quem é oprimido ou oprimida? Podemos pensar que opressão é uma violência condicionada por relações de poder e, para que, exista é necessário que haja uma relação concreta entre os indivíduos de maneira que uma das pessoas se ache em condição de desigualdade perante a outra. No entanto, seu ambiente não é apenas o das relações entre pessoas. Podemos pensar desde a opressão de classe, na qual temos as relações evidenciadas pelo capitalismo no mundo do trabalho e nas hierarquias, cargos e propriedades, até a opressão causada pela exploração imperialista, responsável pela desigualdade e a exploração econômica no mundo, entre os países, originária do colonialismo que saqueou e impôs a civilização europeia sobre as demais, passando pelas opressões de gênero, pautadas pelo patriarcado e o machismo, e por aquelas impostas pelo racismo, que subjuga pessoas e são mecanismos ou estruturas de poder perpetuadas.

Para que investiguemos a opressão, é necessário perceber as relações sociais como um ambiente onde são inseridas as pautas de manutenção do modo de produção capitalista, assim como outras, contrárias e com objetivos de transformação. Nesse sentido, as relações capitalistas se estruturam tendo como base a exploração e a opressão, ou ainda podemos afirmar que o sistema tem como engrenagens composições opressoras não próprias,

elementos históricos anteriores ao capitalismo, entre elas, o patriarcado e o racismo. Segundo Milena Barroso:

O patriarcado, com materialidade e cultura, penetrou em todas as esferas da vida social; o capitalismo mercantilizou todas as relações sociais; e, finalmente, o racismo, pela estrutura de poder, preconceito e discriminação, se espalhou em todo o corpo social como herança do escravismo. (BARROSO, 2018, p. 459).

Podemos entender que as práticas opressoras estão enraizadas, naturalizadas socialmente e presentes na realidade concreta, podendo ser exemplificadas nas violências de gênero e no racismo, na exploração do trabalho e nas contradições de classe. Logo, as pessoas em suas relações sociais podem se encontrar opressoras em alguns ambientes e oprimidas em outros, como no exemplo apresentado por Boal (1988) no qual um operário sindicalista, em busca por transformações sociais, é oprimido nas suas relações de trabalho, mas se encontra na condição de opressor em sua vida privada, no tratamento machista dispensado à sua companheira.

Em Paulo Freire (2004), a ideia de opressor e oprimido está diretamente vinculada à ideia de classes dominantes, setores da sociedade detentores dos meios de produção, empresários e grandes proprietários rurais que oprimem o desenvolvimento da classe trabalhadora, composta pela maioria da população mundial, assalariados(as) e dependentes economicamente da minoria dominante que, com isso, continuam sendo classes exploradas e, sem poder de reação. Segundo Julian Boal:

A definição de opressão que mais me convém é: opressão é uma relação concreta entre indivíduos que fazem parte de diferentes grupos sociais, relação que beneficia um do grupo em detrimento do outro. Nesta tentativa de definição, a opressão está para além das relações individuais, não se reduzindo ao que os ingleses chamam “one to one relationship” (relação um a um) e tendo sempre algo a mais. (BOAL, 2012, p. 2).

É preciso que analisemos o contexto para que possamos compreender a relação entre opressores e oprimidos, a qual

acontece nas várias camadas que compõem as sociedades. Nos últimos anos, a palavra opressão entrou em pauta nos meios acadêmicos e na sociedade em geral, o que, de certa maneira, acabou por criar diversos conceitos, que podem, de certa forma, dificultar a compreensão do que seria ou não uma opressão. A afirmação de Julian Boal nos faz refletir sobre em que condições podemos ler uma opressão.

Não é possível desvincular as técnicas do Teatro do Oprimido de seu foco, transformar a opressão, exercitar a libertação e ensaiar a revolução. Para que isso aconteça, é necessário apropriar-se de conhecimentos. Não é possível, por exemplo, perceber a opressão entre as classes sem conhecer o capitalismo e suas formas de exploração. Não é possível também tratar de questões de gênero sem pensar no patriarcado e nos machismos, e o mesmo acontece com o racismo e o colonialismo, sobre os quais é preciso buscar conhecimentos históricos e políticos para conseguirmos perceber as estruturas de opressão que estão enraizadas.

A árvore do Teatro do Oprimido

A estrutura do método envolve a utilização de jogos, exercícios e técnicas teatrais exemplificados pela imagem de uma árvore, uma representação metafórica que apresenta várias partes de um todo conectadas em objetivos comuns. Segundo Barbara Santos, a árvore:

Para crescer para o exterior, necessita de raízes fortes e profundas no solo. Quanto mais profundas forem as raízes no solo, maiores serão as possibilidades de avanço no espaço externo. A árvore está em constante diálogo com seu ambiente para viver. Ele se expande abaixo, se estende para cima, se estende ao longo dos lados e se alarga em todas as direções. (SANTOS, 2019a, tradução nossa).

Abaixo a estrutura da árvore do Teatro do Oprimido, representada apenas pela divisão de linhas. As raízes são compostas por imagem, palavra e som. No tronco da árvore, temos jogos, teatro imagem e teatro fórum. Os galhos saem do tronco e são compostos por teatro jornal, arco-íris do desejo, teatro legislativo, teatro invisível e ações sociais concretas.



Destaco a presença da árvore, em fluxograma, na edição atualizada por Boal (2005b) de *O Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* e também a versão mais difundida, o desenho de Helen Sarapeck (2016), com pequenas variações entre uma e outra.

Considero necessária a reflexão sobre a representação do método por entender que diferentes opções ampliam as possibilidades de leitura sobre a estrutura e podem ser utilizadas para práticas artísticas e pedagógicas conforme a necessidade do grupo de trabalho. Acrescento abaixo a interpretação de Barbara Santos sobre a árvore:

Os diversos ramos da Árvore representam as diferentes técnicas desenvolvidas ao longo da história do Método como uma resposta às demandas específicas do trabalho objetivo: Teatro Jornal, Arco-Íris do Desejo, Teatro Legislativo e Teatro Invisível. As técnicas tidas

como alicerce das demais — Imagem e Teatro Fórum — estão no porta-malas. Juntamente com o arsenal de exercícios e jogos, são o ponto de partida de todo o trabalho. Na copa da árvore, o galho mais largo é onde todas as técnicas devem convergir. É a porta de entrada para a sociedade: ações sociais concretas e contínuas. (SANTOS, 2019a, tradução nossa).

A ideia da árvore pode ser decupada. Podemos pensar sobre as sementes que caem de uma árvore como árvores em potencial, como a multiplicação dos saberes referentes a um teatro que se propõe transformador, representado na figura do pássaro que expressa a organização e a multiplicação do método. No topo, temos as ações sociais concretas e contínuas, por meio das quais o trabalho com o teatro converge para a realidade, para o exercício da transformação das opressões na sociedade. No entanto, antes de adentrar nos jogos e nas técnicas, atentemo-nos novamente à estrutura da árvore, em cujo entorno não encontramos jogos e nem técnicas teatrais, sendo o solo fecundado por concepções filosóficas e pela história humana, carregada de contradições e opressões:

O solo que circunda a Árvore é fertilizado com História, entendida como o conhecimento acumulado pela humanidade. A filosofia é a busca incessante pela compreensão do sentido da existência e da convivência. A política é a ciência da vida em sociedade e a Participação é a necessidade fundamental da ação cidadã. Os princípios fundadores (Ética e Solidariedade) definem sua incompatibilidade com a injustiça, a exploração econômica, o colonialismo e o imperialismo, bem como qualquer forma de preconceito e discriminação. Uma referência para a luta contra a opressão. (SANTOS, 2019a, tradução nossa).

O que Santos nos apresenta, no trecho citado, é algo fundamental: não é possível furta-se ao debate político e social nas práticas de Teatro do Oprimido, pois não temos como nos apropriar de um método que propõe a intervenção nas relações entre atuação e recepção e um ensaio para a revolução sem ao menos minimamente entender que se tratam de princípios revolucio-

nários, e que estamos falando de política, economia, sociedade, violências. Ou seja, precisamos também, como artistas, nos posicionarmos quanto a essas experiências e vivências. Empatia não é o suficiente, é preciso interpretar o mundo e suas estruturas. Boal (1996) entende ainda que não adianta conhecermos apenas as nossas próprias opressões, é preciso conhecer e acolher as alheias. A solidariedade entre semelhantes é uma condição.

A estrutura da árvore apresenta em suas raízes a imagem, a palavra e o som, conceitos que foram amplamente trabalhados na obra *A estética do oprimido* (2009), onde Boal amplia os conceitos de Teatro do Oprimido para uma estética de oprimidos e oprimidas que se relaciona com a diversidade de linguagens artísticas e com a arte como espaço de luta. Boal afirma:

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

O autor considera que somos alienados por processos estéticos. A imagem, a palavra e o som são mecanismos que, operados nas relações capitalistas, nos mecanismos de manutenção do modo de produção, constituem-se importantes ferramentas. Portanto, os oprimidos e as oprimidas necessitam ter consciência disso e avançar sobre processos emancipatórios, de apropriação da imagem, da palavra e do som.

Os jogos e as técnicas de Teatro do Oprimido

Estabelecido o contexto das ideias propostas no método, um teatro que busca a desmecanização física e intelectual, a superação das opressões presentes nas relações sociais e a demo-

cratização dos meios de produção teatrais é um teatro que transforma o próprio fazer teatral ao transformar os espectadores, seres passivos, em protagonistas da ação, estimulando a reflexão sobre o passado, modificando o presente e criando o futuro: ao transformar a cena, me transformo também. Avançamos agora para as técnicas utilizadas no método.

Os exercícios e jogos saem da base da árvore e representam a ruptura com o corpo e a mente cotidianos. Eles são a maneira de interromper o fluxo alienante de nossos processos diários e de aquecer ou alimentar o trabalho com as técnicas. Boal define exercício e jogo a partir da variedade de conceitos e significados que podem ser diversos às suas intenções:

[...] utilizo a palavra “exercício” para designar todo movimento físico, muscular, respiratório, motor, vocal que ajude aquele que o faz a melhor conhecer e reconhecer seu corpo, seus músculos, seus nervos, suas estruturas musculares, suas relações com os outros corpos, a gravidade, objetos, espaços, dimensões, volumes, distâncias, pesos, velocidade e as relações entre essas diferentes forças. Os exercícios visam a um melhor conhecimento do corpo, seus mecanismos, suas atrofias, suas hipertrofias, sua capacidade de recuperação, reestruturação, re-harmonização. O exercício é uma reflexão física sobre si mesmo. Um monólogo, uma introversão. [...] Os jogos, em contrapartida, tratam da expressividade dos corpos como emissores e receptores de mensagens. Os jogos são um diálogo, exigem um interlocutor, são extroversão. Na realidade, os jogos e exercícios que aqui descrevo são antes de tudo *joguexercícios*, havendo muito de exercício nos jogos, e vice-versa. (BOAL, 2005a, p. 87, grifo do autor).

Boal considera que essas diferenças se dão enquanto processos e escolhas didáticas:

Esse arsenal foi escolhido em função dos objetivos do Teatro do Oprimido. São exercícios e jogos de teatro e podem — e, creio, devem! — ser utilizados por todos os que praticam teatro, profissionais ou amadores, do oprimido ou não! Em geral, uma parte foi adaptada às nossas necessidades (a partir dos jogos de infância, por exemplo), e a outra foi inventada durante nossa

prática através de mais de quarenta anos de atividade profissional. (BOAL, 2005a, p. 87).

Podemos entender então que os jogos e os exercícios servem para o processo de desalienação do corpo e da mente. Percebemos ainda a intenção de Boal em reafirmar que o método é um processo atravessado por diversas técnicas e formas teatrais. Segundo Boal (2005a), os jogos apresentam duas características essenciais da vida em sociedade: as regras, em paralelo como as leis na sociedade, e a necessidade de liberdade criativa para que o jogo não vire mera obediência. Sem regras não há jogo, sem liberdade não há vida.

O teatrólogo parte do princípio de que o ser humano é uma unidade, algo indivisível, assim como no trabalho de Stanislavski sobre as ações físicas, que também se orientam nesse sentido: corpo e mente entrelaçados, emoções que se revelam fisicamente. No entanto, Boal nos traz uma segunda unidade que seria a dos cinco sentidos, os quais não existem separados, são todos interligados.

Os jogos e exercícios são divididos em cinco categorias: I – sentir tudo o que se toca; II – escutar tudo o que se ouve; III – ativar os vários sentidos; IV – ver tudo o que se olha; V – observar a memória dos sentidos. Sobre as categorias, Boal afirma:

Na batalha do corpo contra o mundo, os sentidos sofrem, e começamos a sentir muito pouco daquilo que tocamos, a escutar muito pouco daquilo que ouvimos, a ver muito pouco daquilo que olhamos. Escutamos, sentimos e vemos segundo nossa especialidade. Os corpos se adaptam ao trabalho que devem realizar. Esta adaptação, por sua vez, leva à atrofia e à hipertrofia. Para que o corpo seja capaz de emitir e receber todas as mensagens possíveis, é preciso que seja re-harmonizado. Nesse sentido foi que escolhi exercícios e jogos focados na des-especialização. (BOAL, 2005a, p. 89).

Na primeira categoria, *sentir tudo o que se toca*, o método propõe a diminuição da distância entre sentir e tocar:

A morte endurece o corpo, começando pelas articulações. Chaplin, o maior dos mímicos, o palhaço, o bailarino, já não podia dobrar os joelhos no fim de sua vida. Assim, são bons todos os exercícios que dividem o corpo nas suas partes, seus músculos, e todos aqueles em que se ganha controle cerebral sobre cada músculo e cada parte, tarso, metatarso e dedo, cabeça, tórax, pelve, pernas, braços, face esquerda e direita etc. É importante que os atores não comecem por exercícios violentos ou difíceis. (BOAL, 2005a, p. 89).

Essa categoria divide-se em primeira série, ou exercícios gerais; segunda série, ou caminhadas; terceira série, ou massagens seguidas de jogos de integração; e quinta série, ou exercícios de gravidade.

A segunda categoria, *escutar tudo o que se ouve*, objetiva ampliar os sentidos e o controle do corpo, sendo composta por uma estrutura de exercícios que visam ampliar nossa audição e associar ritmo, movimento e som. Nessa categoria, igualmente à anterior, não se usa ainda a palavra. Na primeira série, temos exercícios e jogos de ritmo; na segunda série, de melodia. Na sequência, exercícios de som na terceira série, de ritmo da respiração e ritmos internos nas quarta e quinta séries respectivamente.

A terceira categoria, *ativar os vários sentidos*, tem como foco a ativação de nossos sentidos. Segundo Boal (2005a), a visão seria o sentido mais monopolizador. Ele entende que, por conta de sermos capazes de ver, não nos preocupamos em sentir o mundo exterior por meio dos demais sentidos, que acabam adormecidos ou atrofiados. Esse sentido é dividido por Boal em série de exercícios cegos e série do espaço.

Uma divisão em três sequências se faz na quarta categoria, *ver tudo o que se olha*: são o trabalho com espelho, a modelagem e as marionetes.

Os exercícios desenvolvem a capacidade de observação pelo diálogo visual entre duas ou mais pessoas. Evidentemente, o uso simultâneo linguagem verbal será proibido. O Teatro-Imagem tende a desenvolver a linguagem visual, e a introdução de qualquer outra linguagem (a palavra, por exemplo) não apenas confunde a linguagem que se quer desenvolver, como a ela se

superpõe. Devem-se evitar igualmente os simbólicos óbvios (OK, sim, não etc.), pois correspondem exatamente às palavras que substituem. (BOAL, 2005a, p. 172).

A terceira categoria ainda apresenta uma sequência de jogos dividida em jogos de imagem, máscaras e rituais, imagem do objeto polissêmico, invenção do espaço e estruturas espaciais do poder; jogos de integração do elenco; jogos extrovertidos e jogos introvertidos.

Na quinta e última categoria temos a *memória dos sentidos*. Sobre ela, Boal nos diz:

Se bato na minha mão agora, sinto a dor agora mesmo; se lembro ter me machucado ontem, posso provocar em mim, hoje, uma sensação análoga. Não é a mesma dor, mas memória dessa dor. Esta série nos ajuda a relacionar a memória, a emoção e a imaginação, tanto no momento de preparar uma cena para o teatro como quando estivermos preparando uma ação futura, na realidade. (BOAL, 2005a, p. 228).

Também dividida, essa série se estrutura em relacionar memória, emoção e imaginação.

Após os jogos, chego às técnicas de teatro como discurso, divididas em: Teatro Invisível; Teatro Jornal; Teatro Imagem; Arco-íris do Desejo; Teatro Fórum e Teatro Legislativo.

O *Teatro Invisível* tem suas origens nas práticas de agitação e propaganda. Trata-se de um ativismo político teatral direto e consiste de pequenas cenas representadas em espaços públicos onde quem assiste e se envolve não sabe que se trata de teatro. São ações que envolvem situações de protesto e debate de temas sobre questões sociais reconhecíveis em determinado local, como o preço dos alimentos, as condições de trabalho, a violência de gênero, os preconceitos. Observamos, nesse caso, duas condições existentes. A primeira refere-se a questões sociais sempre em pauta, não se tratando de um fazer teatral invisível, sem foco definido, mas que estimula o debate de uma ou mais opressões o protesto. A segunda condição é a de não ser descoberto por se

trata de uma ação que pode ser considerada ilegal, com possíveis consequências jurídicas, sendo preciso estimular o debate e retirar-se do local.

No *Teatro Jornal*, o poder dos meios de comunicação é questionado, as verdades distorcidas de jornais, televisões e meios de imprensa são criticadas. Boal (1988) entende que somos manipulados pela informação e que a imprensa responde aos seus, defende os interesses de seus donos, de empresários, patrocinadores, e nunca estará ao lado de oprimidos. Outra forma originada nos teatros de agitação e propaganda ao longo dos anos pode parecer ter sido superada por conta da redução e dos limites da imprensa pós internet. No entanto, trata-se de ferramenta ainda muito útil, basta pensarmos que a imprensa ainda tem grande poder de infiltração nos lares e também na disseminação das chamadas *fake news*, sequência de notícias distorcidas, sem comprovações verídicas, utilizadas para atacar inimigos, rebater notícias fundamentadas, promover pessoas e ideias, muito atuais na contemporaneidade. Boal (1988) apresenta algumas possibilidades práticas: leitura simples, leitura cruzada, leitura complementar, leitura com ritmo, ação paralela, improvisação, reforço, concreção da abstração e texto fora do contexto.

O *Teatro Imagem* diz respeito a uma linguagem corporal, dispensa o uso de palavras e procura desenvolver outras formas perceptivas, ampliar a percepção das opressões para a sua relação com a imagem. Boal (2009) entende que as palavras são apenas uma entre tantas formas de comunicação possíveis. No entanto, elas podem ter interpretações diversas. Com o uso da imagem, da resignificação de objetos, cores e formas para, então, criar imagens passíveis de serem sentidas e não entendidas. A força desse teatro reside na possibilidade de ampliar a visão dos participantes para o que está contido na imagem. Pode surgir para a retirada da opressão da cena, de imagens fixas, de propostas para a alteração, como no fórum, mas também surge como proposta de utilização do corpo como meio expressivo.

Para Boal (2005a), o *Teatro Fórum* é um teatro de debate, é a técnica de Teatro do Oprimido mais democrática, difundida e praticada no mundo, na qual se concretiza a ideia de transformação de espectadores em “espect-atores”, um ensaio para a ação real e não um fim em si mesmo. Aqui se concretiza a afirmação de Karl Marx (1987) de que não basta interpretar a realidade, é preciso transformá-la. Sobre o fórum, Sanctum afirma:

[...] os participantes de uma oficina de Teatro-Fórum precisam compartilhar coletivamente situações reais, onde foram injustiçados e foram derrotados pelo opressor. O grupo escolhe qual história reverbera de forma mais forte na maioria, qual tema é mais urgente de ser discutido e transformado. A escolha de um tema para o Teatro-Fórum é uma escolha política! A partir desse recorte da realidade o grupo irá montar sua cena de TO, seguindo uma dramaturgia específica. (SANC-TUM, 2012, p. 47).

Seguimos com o rompimento das relações estabelecidas entre palco e público:

Numa sessão de Teatro-Fórum, ninguém pode permanecer espectador no mau sentido dessa palavra. Mesmo que queira. Mesmo que se afaste, que fique só olhando, de longe. No Teatro-Fórum, todos os espect-atores sabem que podem parar o espetáculo no momento que desejarem. Que podem gritar “Para” e, democraticamente, dar sua opinião, teatralmente, em cena. Portanto, se escolhem não dizer nada, essa escolha já é uma participação. Para não dizer nada, o espectador tem que se decidir a não dizer nada: isso já é uma ação. (BOAL, 2005a, p. 343).

Reconhecida como a mais revolucionária técnica de Boal, o fórum se estrutura na criação de um antimodelo, um modelo negativo posto ao público que, após estabelecidas as regras do jogo, ao perceber sinais de opressão, pode interromper a cena, propor soluções e/ou trocar de lugar com a figura oprimida na cena para poder treinar a sua proposta de destruição da opressão apresentada.

O *Arco-íris do Desejo* é uma técnica de teatralização de opressões introjetadas, opressões internalizadas, naturalizadas

culturalmente, que têm origem nas relações sociais, mas não apresentam um opressor direto ou ação externa. Ao exemplificar o tipo de opressão tratada aqui, Boal (1996) fala sobre o policial que temos na cabeça, em alusão ao sistema repressor estatal, para trabalhar as nossas opressões internas. Por haver questões subjetivas envolvidas, é necessário avançar sobre as opressões que naturalizamos internamente para rompê-las e transformá-las. Consiste desde a especificidade da opressão, dos problemas de classe, dos racismos e machismos até as questões psicológicas que nos oprimem.

O *Teatro Legislativo* foi apresentado por Boal em obra homônima e consiste em ações comunitárias diretas, com vistas à elaboração de respostas às demandas de comunidades, e/ou em práticas de governo democráticas e acessíveis pelas quais a comunidade utiliza-se do teatro para a discussão e elaboração de projetos de lei realizados durante seu mandato como vereador pela cidade do Rio de Janeiro. A proposta de Boal segue sendo muito pesquisada e utilizada. Valendo-se de exercícios e jogos, o Teatro Fórum é combinado aqui como forma de estabelecer e potencializar o debate dos grupos de trabalho, sendo o levantamento de problemas e suas possíveis soluções o foco do trabalho.

As ações diretas, também presentes na árvore do Teatro do Oprimido, são a práxis revolucionária, são as manifestações, protestos, marchas de camponeses, procissões laicas, desfiles, concentrações operárias, comícios com utilização de elementos teatrais.

Considerações finais

Neste capítulo, apresentei as estruturas e técnicas do Teatro do Oprimido, uma introdução ao método de Boal para utilização como material de estudo por alunas e alunos de licenciatura em Artes Cênicas, Teatro, e demais pessoas interessadas em uma ma-

neira de aglutinar conceitos e técnicas para processos pedagógicos e artísticos em Teatro do Oprimido. Parti da discussão sobre conceitos de opressão, algo fundamental para a compreensão de um teatro que se propõe transformador, procurando romper as opressões em que estamos inseridos socialmente. Abordei a árvore do Teatro do Oprimido, uma estrutura rizomática, conectada e amparada nas ideias de coletividade necessárias para a demonstração da estrutura do método.

São inúmeras as práticas do método mundo afora. No Brasil, temos experiências em grupos e comunidades, e o Centro de Teatro do Oprimido (CTO), no Rio de Janeiro, promove ações e cursos com grande envolvimento em questões comunitárias, como as Brigadas Teatrais do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, um entre os muitos exemplos que existem. Nos últimos anos, ampliaram-se as relações entre o Teatro do Oprimido e a universidade devido ao aumento do número de práticas, pesquisas e inserção nos currículos de cursos de Teatro e Artes Cênicas. Lembro aqui o vasto material produzido pelas Jornadas Internacionais de Teatro do Oprimido e Universidade, evento promovido pelo Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido (GESTO). Em Dodi Leal (2019) e Barbara Santos (2019b), temos novas abordagens e perspectivas para o método, que jamais pode ficar estagnado e deve seguir transformado para transformar conforme as necessidades de todas as pessoas oprimidas em busca de melhorias sociais.

Referências

ALMADA, I. **Teatro de arena**: uma estética de resistência. São Paulo: Boitempo, 2004.

BARROSO, M. F. Notas para o debate das relações de exploração-opressão na sociedade patriarcal-racista-capitalista. **Serviço Social e Sociedade**, São Paulo, n. 133, p. 446-462, set./dez. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0101-6628.153>. Acesso em: 10 maio 2021.

BOAL, A. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

BOAL, A. **Jogos para atores e não atores**. São Paulo: Perspectiva, 2005a.

BOAL, A. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005b.

BOAL, A. **O arco-íris do desejo**: o método Boal de teatro e terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BOAL, A. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

BOAL, A. **200 exercícios e jogos para o ator e o não ator dizer algo através do teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

BOAL, A. **Stop**: c'est magique. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BOAL, A. **Técnicas latino-americanas de teatro popular**. São Paulo, Hucitec, 1979.

BOAL, J. **Notas para uma definição de opressão**. Rio de Janeiro: [s. /], 2012. p. 1-6.

FISCHER, E. **A necessidade da arte**. São Paulo: Zahar, 1967.

FREIRE, P. **A pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

LEAL, D. **Teatra da oprimida**: últimas fronteiras cênicas na pré-transição de gênero. Porto Seguro: UFSB, 2019.

MARX, K. Teses sobre Feuerbach. *In*: GIANOTTI, J. A. (org.). **Marx**. São Paulo: Abril Cultural, 1987. v. 1, p. 55-61.

NOGUEIRA, M. P. Teatro e comunidade. *In*: TELLES, N.; FIORENTINO, A. **Cartografia do ensino de teatro**. Uberlândia: UDUFU, 2009. p. 173-185.

NOGUEIRA, M. P. **Teatro com meninas e meninos de rua**: nos caminhos do vento forte. São Paulo: Perspectiva, 2008a.

NOGUEIRA, M. P. Teatro em comunidades: questões de terminologia. *In*: REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 10., 2008, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos** [...]. Belo Horizonte: ABRACE, 2008b. p. 1-6. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1417>. Acesso em: 20 maio 2021.

NOGUEIRA, M. P. Tentando definir o teatro na comunidade. *In*: REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 4., 2007, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos** [...]. Belo Horizonte: ABRACE, 2007. Disponível em: <http://portalabrace.org/ivreuniao/Gts/Pedagogia/Tentando%20definir%20o%20Teatro%20na%20Comunidade%20-%20Marcia%20Pompeo%20Nogueira.pdf>. Acesso em: 1 jun. 2021.

NOGUEIRA, M. P.; GIMMLER NETTO, M. A. Teatro e comunidade em Porto Alegre: um estudo de caso. *In: JORNADA DE PESQUISA DO CEART*, 2., 2006, Florianópolis. **Anais [...]**. Florianópolis: UDESC, 2006. 1 CD-ROM.

NOGUEIRA, M. P.; ROSA, M. As ONGs e o teatro em comunidades. **DAPesquisa**, Florianópolis, UDESC, v. 4, n. 6, p. 40-45, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/14144>. Acesso em: 1 jun. 2021.

NOGUEIRA, M. P.; RÓTULO, G. Práticas teatrais no MST. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 2, n. 4, p. 82-89, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15974/10427>. Acesso em: 01 jun. 2020.

SANCTUM, F. Do negativo social à transformação do real. Aproximações entre Boal e Adorno. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 45-50, dez. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57485>. Acesso em: 20 maio 2021.

SANTOS, B. The tree of theatre of the oppressed. **Kuringa**: space for theatre of the oppressed, Berlim, 2019a. Disponível em: <https://kuringa.de/en/method-en/tree-of-to-en/>. Acesso em: 5 jun. 2021.

SANTOS, B. **O teatro das oprimidas**: estéticas feministas para poéticas políticas. Rio de Janeiro: Casa Philos, 2019b.

SARAPECK, H. **Abraçando a árvore do teatro do oprimido**: pesquisa e memorial de experiência com o símbolo do método. 2016. 199 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://www.unirio.br/cla/ppgeac/dissertacoes-defendidas-em-2016/DissertaoHelenSarapecckJulho2016entregue.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2021.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS – UFGD. Faculdade de Comunicação, Artes e Letras. **Projeto político pedagógico do curso de artes cênicas**. Dourados: UFGD, 2015.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS – UFGD. Faculdade de Comunicação, Artes e Letras. **Projeto político pedagógico do curso de artes cênicas**. Dourados: UFGD, 2013.

VÁZQUEZ, A. S. **As ideias estéticas de Marx**. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

So
bre
os



au

to

res

Aline Silva Vieira

Graduada em Artes Cênicas pela Faculdade de Comunicação, Artes e Letras (FACALE) da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), especializada em Teatro e Educação e mestranda em Letras pela mesma universidade. Foi bolsista do projeto de extensão Núcleo de Artes Cênicas (NACLab) do curso de Artes Cênicas da UFGD e também bolsista voluntária na pesquisa Corpo e(m) Performance: Ações no/do Cotidiano, coordenado por Ariane Guerra. É atriz, produtora, editora de vídeos e diretora. Coordenou o Grupo de Teatro do Instituto Federal de Mato Grosso do Sul (IFMS) no ano de 2016, em Campo Grande, MS, e fez parte da Oficinona, em 2019, em Dourados, MS, no espetáculo *Quarança*. No momento, integra a Cia. Última Hora desempenhando a função de assistente de produção. É uma das idealizadoras do projeto Pastel Escritor e recentemente produziu o curta-metragem *Entre parágrafos e terra vermelha – a leitura no Mato Grosso do Sul* (2021).

Ariane Guerra Barros

Professora adjunta do curso de graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), atuando também no curso de pós-graduação Especialização em Teatro e Educação da mesma universidade, além de colaborar com o Programa de Mestrado Profissional em Artes (ProfArtes) da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestre em Teatro e especialista em Arte, Corpo e Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Realiza pesquisa na área de corpo e performance, sendo líder dos grupos de pesquisa E-caos, Estudos Contemporâneos e Artísticos em Observações Socioculturais, e Experimentações Cênicas, Performativas e Pedagógicas. É membro do grupo de pesquisa Poéticas Tecnológicas: Corpo Audiovisual, liderado pela professora Ivani Santana. Coordena o projeto de pesquisa Corpo e(m) Performance: Ações

no/do Cotidiano e ministra disciplinas principalmente no campo do corpo e movimento. É atriz, performer, preparadora corporal, produtora e diretora artística. Faz parte da Cia. Última Hora, em Dourados, MS.

Davi da Rocha Lima

Graduando em Artes Cênicas na Faculdade de Comunicação, Artes e Letras (FACALE), na Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Ator, performer, dramaturgo e cineasta, percorre os caminhos do teatro e o do audiovisual. Participou de espetáculos como *Enchente* (2019), *A vida de Galileu* (2019) e *Quarantena* (2019). Atualmente, integra a Cia. Doidivanas de Teatro, na qual participou de projetos que investigam dramaturgia e direção coletivas, como as peças *Estações absurdas* (2018) e *Assim como as raízes são rasas e profundas* (2019), além do texto teatral *Disfunções entrópicas* (2020). Também faz parte da produtora Magenta Produções, na qual desempenha trabalhos como roteirista e diretor. Ambos os coletivos sediados na cidade de Dourados, MS. É bolsista voluntário na pesquisa *Corpo e(m) Performance: Ações no/do Cotidiano*.

Igor Emanuel de Almeida Schiavo

Professor adjunto do curso de Artes Cênicas da UFGD. Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestre em Educação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e especialista em História da Arte Moderna e Contemporânea pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP/UNESPar). Pesquisador de Teatro de Rua, Teatro Dialético, Teatro do Oprimido, Teatro na Educação e Dramaturgia. Dramaturgo e cofundador do Coletivo Clandestino (2003-atual), grupo de pesquisa teatral no qual atuou como dramaturgo e ator nas peças: *Todas serão Joanas!* (2021), *Estorvos* (2021) e *A coragem que conserva os dentes* (2015). Entre seus trabalhos artísticos recentes estão:

O baile do fim do mundo (2018), *Cantigas dum fazedô* (2016) e *A peça provisória sobre um invasor* (2012-2014), contemplada com o Prêmio FUNARTE - Artes Cênicas na Rua (2012).

José Manoel de Souza Junior

Especialista em Teatro: Poéticas e Educação pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) e graduado em Artes Cênicas/Teatro na modalidade bacharelado pela mesma universidade. Atuou como professor substituto do curso de Artes Cênicas da UFGD entre os anos de 2017 e 2019 e como regente da orquestra da UFGD entre os anos de 2019 e 2020. Atualmente, é músico e integrante da Cia. Última Hora, de Dourados, MS, onde exerce a função de ator, criador de trilhas sonoras, preparador musical e vocal. Cursa o mestrado em Letras, na área de Linguística e Transculturalidade, na UFGD, realizando pesquisa sobre dramaturgia sonora que abrange a musicalidade no teatro de um modo geral, como a voz do ator, a criação da música de cena e todas as sonoridades que envolvem a arte teatral.

José Oliveira Parente

Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) (2019), mestre em Artes (2007) e bacharel em Teatro (1990) ambos pela Universidade de São Paulo (USP). É professor efetivo do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) desde 2010 e pesquisador vinculado ao Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade (GIPE CIT), da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Membro do conselho editorial da Revista Mamulengo, publicação da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Centro Unima Brasil (ABTB CUB). É ator, diretor teatral e pesquisador dos seguintes temas: Teatro de Animação (máscaras, bonecos, objetos) e suas múltiplas interfaces; processos de formação do artista, encenação e atuação.

Júnia Pereira

Docente do curso de Artes Cênicas da UFGD desde 2015. Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) (2019, mestre em Artes (2009), bacharel em Interpretação Teatral (2006) e licenciada em Artes Cênicas (2005) pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Tem experiência como artista de teatro desde 1997, tendo participado dos grupos Dez Pras Oito (Congonhas, MG); Olho Nu, Dois Pontos e 171 (Belo Horizonte, MG); Veraju, Orendive e Clandestino (Dourados, MS). Atua como dramaturga desde 2007, com ênfase em processos de criação compartilhada (coletiva/colaborativa). É autora das seguintes obras teatrais: *Jaity Muro*, em co-autoria com Rossandra Cabreira e Grupo Orendive (Dourados, MS); *Judith e sua sombra de menino*, uma adaptação da obra de Christian Bruel, que recebeu o Prêmio Myriam Muniz de Teatro (2015); *Vendaval*, em coautoria com Glauce Guima, publicado na coletânea *Janela de dramaturgia*, pela Editora Perspectiva (2016), entre outras.

Malu Reis

Integrante da Companhia Teatral Doidivas, sediada na cidade de Dourados, MS, atua como atriz, dramaturga e produtora em processos coletivos. Entre os espetáculos que fez parte, estão: *Estações absurdas* (2018), *Assim como as raízes são rasas e profundas* (2019) e *Disfunções entrópicas* (2020). Bacharel (2018) e licenciada (2021) em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), hoje cursa especialização em Teatro e Educação na mesma universidade. Foi bolsista do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID-Arte/Teatro), do projeto de extensão UFGD Ciência e do projeto Núcleo de Artes Cênicas (NACLab), da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras (FACALE) da UFGD. Foi voluntária do Programa Institucional Voluntário de Iniciação Científica (PIVIC) e participa, até os dias de hoje, do projeto de pesquisa Corpo e(m) Performance: Ações no/

do Cotidiano, coordenado por Ariane Guerra. Pesquisa também desenhos como ferramenta teatral para atores.

Marcos Machado Chaves

Professor adjunto do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), onde atua na área de Música e Cena. Doutor em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc) (2016), integra o Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena (CNPq). É pós-doutorando do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB) (2021) e pesquisa questões híbridas teatrais-musicais em relações socioculturais por meio de releituras que valorizam a diversidade e a interculturalidade em pensamento decolonial. Coordena o grupo de trabalho Voz e Cena da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE). É integrante do comitê científico da Società Italiana per l'Educazione Musicale (SIEM), seção de Macerata. Artista (Markus Chaves) integrante da Cia. Última Hora, de Dourados, MS, na qual exerce as funções de ator, diretor, criador de trilha sonora, preparador vocal e musical.

Michel Mauch

Docente no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) desde 2015. Mestre em Artes pela Universidade de São Paulo (2014), bacharel (habilitação em Interpretação Teatral) e licenciado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Goiás (2010). Suas pesquisas têm enfoque no teatro russo, nas metodologias do ensino-aprendizagem no/do teatro e nas teorias teatrais. Também atua como diretor e preparador de atrizes e atores.