

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes Cênicas- CEN

César Augusto Fernandes Azenha Rodrigues de Souza - 14/0055258

**A JORNADA INDIVIDUAL POR ENGAJAMENTO DO
PERFORMER NO PROCESSO COLABORATIVO DO
ESPETÁCULO *O QUE É O QUE É?***

Brasília-DF
Outubro, 2018

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes Cênicas- CEN

César Augusto Fernandes Azenha Rodrigues de Souza - 14/0055258

**A JORNADA INDIVIDUAL POR ENGAJAMENTO DO
PERFORMER NO PROCESSO COLABORATIVO DO
ESPETÁCULO *O QUE É O QUE É?***

Monografia apresentada à Universidade de Brasília como pré-requisito **parcial** para obtenção do título de bacharelado em artes cênicas.

Orientadora: Dra. Roberta K. Matsumoto

Brasília-DF

Outubro, 2018

AGRADECIMENTOS

A minha companheira e melhor amiga ao longo de toda minha caminhada nessa graduação Carolina Braga.

A minhas queridas e amadas tias Anice, Anisía, Alzira e Anacé, assim como meu Tio Marcos, por terem corrido ao meu lado e estado comigo nos momentos mais difíceis de minha vida.

A minhas amadas primas Andreia, Karina, Karla, Thaís e Bianca por todo carinho e suporte. Assim como meu estimado primo Josué e toda a toda família Azenha.

Ao amor imensurável de minhas irmãs Vivianne e Mirella. Assim como o carinho de meu irmão Marcio Azenha.

Às orações de minha mãe Anézia.

Ao incentivo e afeto de Henry e Telma Braga.

Ao senhor Mauro Mattos e Dona Edna pelo acolhimento e as longas horas de conversa.

Aos meus amigos mais fiéis, verdadeiros irmãos que a vida me trouxe: Gustavo Henrique Azenha, Iohan Gomes de Mattos, Marcus Felipe Tavares, Henrique Karnoski, Laudegario Igor Gomes de Mattos, Itallo Trigueiro, Iuri Gomes de Mattos e Matheus Lopes.

Aos parceiros e irmãos que o teatro me trouxe: Pablo Magalhães, Enrico Scodeller, Gabriel Luz e Guilherme Mayer. Da mesma forma que também dedico carinho especial aos meus amados Diego Giuseppe, Felipe San, Antonio Zínid, Mari Lotti e Leticia Reis.

Às provocações e aos conselhos de Rodrigo Fischer.

Às lições do mestre Hugo Rodas.

Ao meu estimado professor Fernando Pinheiro Villar por não ter desistido de mim.

A Marcia Duarte e os seus ensinamentos, principalmente os mais duros.

A Roberta K. Matsumoto por ter sido luz quando tudo que meus olhos podiam enxergar era escuridão, dedico-te minha eterna gratidão.

Ao meu Ogum guerreiro, meu São Jorge valente por abrir meus caminhos.

OGUM YÊ, SALVE JORGE.

Sumário

| | |
|---|----|
| <u>Introdução</u> | 1 |
| <u>Capítulo 1</u> | 3 |
| <u>A produção de subjetividade, o teatro do sentir como forma de perceber, estar, encontrar e transformar a si e ao mundo.</u> | 3 |
| <u>1.1.Sempre fui um lutador, e é isso que me mantém vivo...</u> | 3 |
| <u>1.2. Um breve resumo sobre mitos na perspectiva de Armstrong e do diálogo entre Campbell e Moyers com Artaud: a missão de dar vida às questões metafísicas do ser humano.</u> | 6 |
| <u>1.3. O duplo de Artaud: As questões presentes e ainda atuais no primeiro manifesto do teatro da crueldade na busca por materializar minhas convicções sobre teatro.</u> | 12 |
| <u>1.4. As reverberações das minhas ideias sobre Artaud e o duplo metaforizado em Peter Brook como busca pelo peixe dourado.</u> | 14 |
| <u>Capítulo 2</u> | 17 |
| <u>O processo criativo do Projeto em Interpretação Teatral</u> | 17 |
| <u>2.1. A importância do pensamento de Féral a respeito da teoria e prática nos processos de materialização do teatro. A pesquisa alimentando as escolhas técnicas e teóricas do Projeto em Interpretação Teatral 2/2017.</u> | 17 |
| <u>2.2. Uma breve reflexão sobre o que é o teatro performativo para Féral: o início do processo de montagem da peça “O que é? O que é?”.</u> | 22 |
| <u>2.3 A multiplicidade de discursos: busca coletiva por unidade e apropriação ou a jornada solitária pela construção de poéticas que te inspiram dentro de um processo colaborativo.</u> | 34 |
| <u>Conclusão</u> | 42 |
| <u>Referências Bibliográficas</u> | 47 |

Introdução

Pretendo, com esse trabalho de conclusão de curso de bacharelado em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília, analisar a minha trajetória individual como intérprete no processo colaborativo da montagem do espetáculo *O que é o que é?* Sob a perspectiva do engajamento do performer na construção do espetáculo. O espetáculo no semestre posterior viria a se chamar *Viagens de Caetana*. Mas nessa monografia me aterei apenas ao primeiro semestre, quando partimos do nada em termos de criação para alguma materialidade em *O que é o que é?*

No primeiro capítulo começo por descrever minha trajetória como ser humano. Explico a importância que o teatro tem exercido na minha vida num processo de autoconhecimento. A jornada do artista, que para mim, deve buscar a produção de sua subjetividade em diálogo com as questões oriundas ao ser humano e ao mundo em que vive e que sempre almeja transformar.

Fui inspirado pelas perspectivas de Karen Armstrong e Joseph Campbell acerca da importância do mito na sociedade em diálogo com a dimensão ritual dentro do teatro proposto por Artaud. Um teatro com características ritualísticas e que tenta abrir um portal para uma dimensão onírica e subjetiva através da arte. Esse teatro foi denominado por ele de “Duplo” em sua obra mais famosa, “*O Teatro e seu Duplo*”, mais precisamente em seu primeiro manifesto do teatro da crueldade.

Posteriormente associo o “Duplo” de Artaud ao conceito de “Peixe Dourado” de Peter Brook para trazer um exemplo mais palpável dessa tentativa de materializar a subjetividade e as poéticas do homem em teatro e, por consequência, minha reflexão sobre esse lugar que o teatro é capaz de proporcionar ao ser humano. Isso é o que me engaja em minhas práticas teatrais.

No segundo capítulo descrevo a importância da disciplina *Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas* (MPAC) ao tentar elucidar as potencialidades contidas ao se associar a teoria às práticas teatrais e como elas poderiam ser importantes para composição do nosso espetáculo no “*Projeto de Interpretação Teatral*” (PIT). Fomos inspirados pelos conceitos das teorias empíricas da produção contidas na obra de Josette Féral “*Além dos Limites*”.

Outra característica importante é a classificação de teatro performativo dada por Féral nessa mesma obra, pois a turma se inspirou nessas noções de teatro performativo

atribuídas por Féral para composição do espetáculo de graduação 2/2017. Neste mesmo capítulo tento refletir sobre as minhas escolhas poéticas e estéticas dentro de um processo colaborativo e também reflito sobre caráter de engajamento do performer definido por Féral.

Na disciplina *MPAC* buscamos achar unidade coletiva. Isso resultou em escolhas potenciais para formar a estrutura do espetáculo, onde diversas visões de teatro tinham como objetivo acrescentar camadas mais profundas ao espetáculo. Entretanto, tais visões dependiam do engajamento total e do entendimento sobre as motivações individuais para a formação de uma unidade de discurso.

Neste trabalho de conclusão de curso tento analisar a importância das escolhas assumidas para a composição do espetáculo *O que é o que é?* Por meio de minha visão particular sobre como eu entendo/acredito (n)as potencialidades contidas no fenômeno teatral. Assim, reflito também sobre a minha relevância como intérprete propositivo dentro desse processo colaborativo.

Capítulo 1

A produção de subjetividade, o teatro do sentir como forma de perceber, estar, encontrar e transformar a si e o mundo.

Esse capítulo tem como objetivo descrever minha não tão breve trajetória de ser humano. Explicarei a importância que o teatro tem exercido na minha vida ao longo do processo de eterno autoconhecimento e na infindável jornada que o artista, em minha humilde opinião, deve buscar: a produção de sua subjetividade em diálogo com as questões pertinentes ao ser humano e com o mundo em que vive e que sempre almeja transformar para poder com ele se constituir.

1.1. Sempre fui um lutador, e é isso que me mantém vivo...

Essa monografia foi elaborada por alguém nascido na “M” Norte, cidade satélite situada entre Taguatinga e Ceilândia, e criado por uma família de classe média baixa, morando de favor na casa dos avós com mãe e irmãos, pai ausente, suportando todos os preconceitos envolvidos em ser filho de mãe solteira e desempregada. Cenário perfeito para a exposição ao crime e ao aliciamento no tráfico e uso de drogas, como ocorreu com muitos amigos meus em contexto semelhante.

As expectativas em cima de uma criança criada nesse contexto são as mais baixas possíveis, muitas vezes, até dentro da própria família, já seria um prêmio muito grande ser um dito cidadão de bem que trabalha a vida inteira em subempregos e nas mais precárias condições de desenvolvimento profissional onde o destino inevitável é trabalhar longos períodos para morar de aluguel o resto da vida e na velhice não tendo como cuidar da saúde, se render ao alcoolismo nos bares da esquina.

Minha mãe me matriculou em colégios da Asa Sul para que eu tivesse a chance de um ensino melhor do que o da maioria dos garotos da minha cidade. Ainda que o ensino também fosse público, havia uma distância abissal entre as escolas de Taguatinga e Ceilândia e as da Asa Sul. Mesmo que a ideia da minha mãe fosse executada com boas intenções, na prática era terrível em virtude da negligência dela no acompanhamento do meu dia a dia e auxílio com as tarefas escolares. Por muitas vezes eu era colocado apenas

no ônibus por ela para chegar no fim da tarde, completamente entregue a minha própria sorte com apenas 8 anos de idade.

A experiência de estudar na 107 Sul e os longos períodos de tempo que passava na escola e na região, completamente a ermo, me fizeram encontrar o Espaço Cultural da 508 Sul e a Escola Parque da 308 Sul, lugares fantásticos onde tive o prazer de aprender sobre histórias em quadrinhos, ver exposições, assistir à contação de histórias, leituras dramáticas, performances e às mais diversas apresentações musicais. O contato com as artes de maneira geral mudou a minha maneira de encarar o meu mundo. Desde então sempre que acontecia uma apresentação ou oportunidade de teatralização na escola eu estava envolvido. Lembro-me de minha interpretação como personagem *Chaves* em um esquete de Natal produzido pela professora Iara na minha terceira série do ensino fundamental.

Nunca vou me esquecer da sensação de professores, pais, alunos e servidores concentrados e comungando comigo aquele momento. No ensino médio, no Setor Oeste da 912 Sul, recordo com carinho de uma cena que elaborei baseada no livro *Feliz Ano Velho* de Marcelo Rubens Paiva. A cena falava sobre o momento em que o autor se descobre tetraplégico. Lembro-me do professor e de alguns colegas se emocionarem com a minha apresentação. Infelizmente, no final do ensino médio, por um agravamento da situação financeira da minha família, fui obrigado a mudar para escola mais próxima de minha casa.

O sentimento de não pertencimento sempre foi latente em mim nesses anos. Entretanto, se quando eu pegava o ônibus rumo ao plano piloto, todos os dias, encontrava os problemas sociais e financeiros que criavam uma muralha de preconceito e pouco acolhimento, ainda ali existiam as práticas artísticas que, mesmo por alguns breves instantes, pareciam ser capazes de romper com todas essas amarras e me fazer vislumbrar um futuro melhor ou me distanciar da realidade ruim que infelizmente no final do dia eu reencontrava na “M” Norte.

Os dois últimos anos no ensino médio completei no Centro Educacional 07 de Taguatinga. Como havia estudado a maior parte de minha vida escolar no Plano Piloto, eu tinha pouquíssimos amigos e, infelizmente, a maioria dos estudantes tinha pouco interesse e incentivo para as práticas artísticas, contudo, nas poucas oportunidades que eu tive, estava lá eu de novo louco para criar. Finalizei o meu terceiro ano criando uma dramaturgia totalmente irreverente de a *Branca de Neve e os Sete Anões* e interpretei o espelho da Madrasta, foi um sucesso entre os colegas de turma e a professora.

Quando conclui o ensino médio no ano de 2009, a realidade dura de um jovem de periferia falou mais forte. Como sonhar com uma faculdade se não há comida na geladeira? Procurei um emprego na iniciativa privada e trabalhei durante dois anos em lojas de conveniência, supermercados e shoppings, com o objetivo de sobreviver. Nessa época imaginava um fantasma a cada esquina em forma de violência urbana, alcoolismo, dependência química e da infelicidade que rouba o brilho do olhar de quem exerce uma função unicamente para sobreviver. Ele viria a qualquer momento devorar meus anos de vida.

Quando as coisas pareceram mais desesperadoras, resolvi arrumar um emprego que pagasse menos, mas que me permitiria conciliar o trabalho com o estudo em um cursinho pré-vestibular. Não fazia ideia de que curso iria escolher, além disso, a maior parte do meu dinheiro ia para o pagamento do cursinho, a única certeza que eu tinha era que era preciso voltar a sonhar, assim como nos primeiros anos de minha vida. Mesmo em circunstâncias adversas, eu conseguia pensar em toda minha trajetória e nas coisas que me fizeram ir mais longe do que muitos, como alguns amigos meus tão jovens e já mortos, presos ou com empregos para sustentar uma união sem amor fruto de uma gestação inesperada na adolescência.

No primeiro dia de cursinho, para minha surpresa, a primeira aula foi de teatro. O professor Marcio Lagarto, graduado pela UnB, ministrava a aula com a elegância e o frescor de quem tem na inventividade e na transformação uma razão para seguir. O aguardei para conversar ao final da aula e me lembro de ele descrever a sua primeira experiência com o teatro.

Ele me disse que aos 12 anos foi ao teatro, havia no palco apenas uma mesa e o ator entrava segurando um pequeno aquário e o colocava sobre a mesa e em seguida saía de cena, demorava alguns breves minutos e voltava novamente com o pequeno aquário e o colocava na mesa e saía, só que dessa vez demorava muito mais do que a primeira vez e uma parte do público começava a ficar impaciente e outra apreensiva, quando finalmente o ator ressurgiu ele estava completamente nu segurando o pequeno aquário e repetindo a ação de o colocar até sair de cena novamente. Nesse momento alguém da plateia gritou: “Quero meu dinheiro de volta, nessa merda de teatro só têm veado”, outra pessoa retrucou: “O que você tem contra os veados”? ” Então ele falou que foi uma confusão geral e desse dia em diante ele sabia que era isso que ele queria fazer para o resto da vida.

Passei o resto da semana pensando sobre essa conversa que tivemos. Imaginei o quanto que a linguagem teatral tinha feito por mim e de repente começo a pensar: e se eu

fosse capaz de produzir peças que tenham a capacidade de deslocar o espectador, fazendo-o questionar suas verdades absolutas e buscar entendimento sobre questões que afligem a todos nós, mas que por causa das muitas amarras do mundo e de suas convenções não conseguimos mais vivenciá-las? Foi nesse momento que decidi que iria fazer teatro como forma de poetizar as questões vivenciadas por mim em minha breve trajetória, porém sempre em um movimento capaz de encontrar o outro na tentativa de nos sensibilizarmos com as questões inerentes ao ser o humano.

Parti em busca de um teatro que me fizesse sentir, e que através dessa sensibilidade pudesse criar um portal para outro mundo, mundo este onde mais pessoas pudessem transformar suas visões de mundo e seu próprio mundo.

1.2. Um breve resumo sobre mitos na perspectiva de Armstrong e do diálogo entre Campbell e Moyers com Artaud: a missão de dar vida às questões metafísicas do ser humano.

Desde os primórdios dos tempos os seres humanos têm buscado incessantemente respostas, sempre no intuito de melhor compreender o mundo ao seu redor. Uma dessas inquietações era em relação à morte. Alguns outros animais podem observar a morte de um semelhante, mas não identificamos nenhum comportamento capaz de afirmar a consciência de sua mortalidade. Contudo, desde o homem neandertal, há registros sobre templos, comprovando a importância dada a este fenômeno pelo ser humano e também seu conhecimento sobre a morte. (ARMSTRONG, 2005, p.7)

Desde aquela época, o ser humano não tem somente a consciência de sua morte como diferencial em relação aos outros seres vivos, o homem também é dotado de imaginação, o que o auxilia na sua busca por criar sentido e significado para os mais diversos fenômenos por ele ainda desconhecidos. (ARMSTRONG, 2005, p.8)

Possuímos imaginação, uma faculdade que nos permite pensar a respeito de coisas que não se situam no presente imediato e que, quando a concebemos, não têm existência objetiva. A imaginação é a faculdade que produz a religião e a mitologia. (ARMSTRONG, 2005, p.8)

Assim, pode-se dizer que o homem sempre foi um criador de mitos, mitos estes que tem como função a compreensão do mundo em que vivia. Para a pesquisadora britânica Karen Armstrong (2005), o mito é constituído de cinco aspectos: primeiramente ele sempre está baseado na morte ou no medo da extinção, secundamente o mito também

está sempre associado ao ritual, pois é no ritual que ele encontra uma representação litúrgica capaz de lhe dar vida, sendo assim um mito será incompreensível em um contexto e local que profane seu âmago.

Outra característica do mito está relacionada ao ir ao encontro do desconhecido, ir aonde nunca fomos e fazer o que nunca pensávamos ser capazes de fazer, indagar sobre questões para as quais não temos palavras. O quarto aspecto é que não se trata de uma história contada por contar, o mito nos diz como nos comportar. Por exemplo, os homens de Neandertal enterravam seus mortos em posição fetal, pois acreditavam que eles pudessem renascer.

Por último, todo mito fala sobre uma realidade paralela à nossa, realidade idealizada como divina (ARMSTRONG, 2005, p. 9-10). A importância do mito nas sociedades modernas tem sido desprezada, pois com o desenvolvimento das ciências e o excesso de informação e de tecnologia que temos à disposição nos tempos atuais, facilmente pode se concluir erroneamente que o mito já não encontra função alguma e é relegado à dimensão de histórias fantasiosas em um sentido depreciativo.

Entretanto, segundo Campbell, o mito encontra sua legitimidade na experiência de transcendência ou transformação, pela qual todo ser humano anseia.

Dizem que o que todos procuramos é um sentido para a vida. Não penso que seja assim. Penso que o que estamos procurando é uma experiência de estar vivos, de modo que nossas experiências de vida, no plano puramente físico, tenham ressonância no interior do nosso ser e de nossa realidade mais íntimos (CAMPBELL; MOYERS, 1988, p.5).

Pegarei emprestado aqui a compreensão de experiência proposta por Jorge Larrosa, que tem como um de seus princípios a transformação:

Se lhe chamo “princípio de transformação” é porque esse sujeito sensível, vulnerável e ex/posto é um sujeito aberto a sua própria transformação. Ou à transformação de suas palavras, de suas ideias, de seus sentimentos, de suas representações, etc. De fato, na experiência, o sujeito faz a experiência de algo, mas, sobre tudo, faz a experiência de sua própria transformação. Daí que a experiência me forma e me transforma. Daí a relação constitutiva entre a ideia de experiência e a ideia de formação. Daí que o resultado da experiência seja a formação ou a transformação do sujeito da experiência. Daí que o sujeito da experiência não seja o sujeito do saber, ou o sujeito do poder, ou o sujeito do querer, senão o sujeito da formação e da transformação. Daí que o sujeito da formação não seja o sujeito da aprendizagem (a menos que entendamos aprendizagem em um sentido cognitivo), nem o sujeito da educação (a menos que entendamos educação como algo que tem que ver com o saber), mas o sujeito da experiência. (LARROSA, 2011, p.7)

Assim, compreendo o mito como algo que possibilitaria a abertura do ser como sujeito da experiência. O mito como lugar no qual o indivíduo vislumbra a possibilidade de tornar-se um ser novo, trazendo consigo o desejo de transfigurar, de uma só vez, o ambiente a sua volta e a si próprio.

Portanto é um equívoco considerar o mito um modo inferior do pensamento, que pode ser deixado de lado quando as pessoas atingem a idade da razão. A mitologia não é uma tentativa inicial de se fazer história e não alega que seus relatos sejam fatos objetivos. Como um romance, uma ópera ou um balé, o mito é fictício; um jogo que transfigura nosso mundo fragmentado e trágico e nos ajuda a perguntar “e se?” (ARMSTRONG, 2005, p.13). Podemos afirmar que a atemporalidade do mito está relacionada com outra característica singular do ser humano: a sua necessidade de criar. “O homem cria, não apenas porque quer, ou porque gosta, e sim porque precisa; ele só pode crescer, enquanto ser humano, coerentemente, ordenando, dando forma criando”. (OSTROWER, 2012, p.10).

A importância de criar e (res)significar são inerentes ao ser humano, pois é através da busca por (res)significado que o homem reconhece o mundo a sua volta e por sua vez reconhece a si. Os mitos podem ser extremamente eficazes no processo de abrir espaço para que possa haver experiência, porém para que os mitos possam ser experienciados em sua totalidade é necessário que tenham o forte desejo ritualístico capaz de abrir um portal para que uma outra realidade possa advir. É preciso que sejam capazes de atingir com tal força as pessoas que dele façam parte, de tal forma que possam propagar transformações no mundo material. E isso só é possível se conectando com o mundo que os cerca.

A busca por essa outra realidade, outras possibilidades de ser, entretanto, tem sido cada vez mais difícil de se concretizar devido a um problema cada vez mais comum:

Trata-se da alienação do homem. Em si, a questão não é nova nem tão recente. Há muito, o ser humano vive alienado em si mesmo. As riquezas materiais, os conhecimentos sobre o mundo e os meios técnicos de que hoje se dispõe, em pouco alteraram nossa condição humana. Ao contrário o homem contemporâneo, colocado diante das múltiplas funções que deve exercer pressionado por múltiplas exigências, bombardeado por um fluxo ininterrupto de informações contraditórias, em aceleração crescente que ultrapassa o ritmo orgânico de sua vida, em vez de se integrar como ser individual e ser social, sofre um processo de desintegração. Aliena-se de si, de seu trabalho, de suas possibilidades de criar e de realizar em sua vida conteúdos mais humanos. (OSTROWER, 2012, p.6)

Distanciamos-nos assim da nossa capacidade de sensibilizar-nos com o mundo exterior, pois estamos em desequilíbrio com o nosso mundo interior. O pensamento cartesiano nos afasta de questões inerentes ao homem, resultando em uma banalização da importância de experienciar o mundo em conexão com o outro e a natureza.

O homem não devia estar a serviço da sociedade, esta sim é que deveria estar a serviço do homem. Quando o homem está a serviço da sociedade, você tem um Estado monstruoso, e é exatamente isso o que ameaça o mundo, nesse momento. (CAMPBELL; MOYERS, 1988, p.8)

A automatização dos comportamentos humanos oriundos das obrigações que o mundo globalizado impõe faz com que cada vez mais perdamos nossa capacidade de experienciar, afinal nossa atenção cada vez mais fragmentada impede que estejamos presentes nos encontros com o outro, e assim, as possibilidades de transformação pelas relações humanas em diálogo com nossos mitos é reprimida, acarretando numa sociedade entorpecida.

Os estudos dos mitos, segundo os pesquisadores americanos Joseph Campbell e Bill Moyers (1988), apontam para o exercício do ser humano considerando suas questões espirituais. O autor afirma que “cada indivíduo deve encontrar algo no mito onde possa se relacionar com suas questões mais íntimas”. (p.32).

Os mitos abrem o mundo para a dimensão do mistério, para a consciência do mistério que subjaz a todas as formas. Se isso lhe escapar, você não terá uma mitologia. Se o mistério se manifestar através de todas as coisas, o universo se tornará, por assim dizer, uma pintura sagrada. Você está sempre se dirigindo ao mistério transcendente, através das circunstâncias de sua vida verdadeira. (CAMPBELL; MOYERS, 1988, p. 32)

Acredito que a ideia de mito proposta por Campbell e Moyers está ligada ao ser metafísico, ao inconsciente e ao onírico, mas sobretudo a sua importância para o mundo físico, ainda que tal ideia não seja levada em consideração em uma sociedade que individualiza as visões de mundo. O afastamento do ser humano e da experiência gera uma busca angustiante por um sentido de estar vivo. O pensamento do que só pode ser inteligível racionalmente através do que é factual deslegitima qualquer outra possibilidade de se enxergar o mundo, tornando-o assim limitado.

O mito para Campbell e Moyers são os sonhos arquetípicos do mundo. Lidando com o magno dos problemas humanos, os mitos, então, falam sobre as reações diante das

crises de decepção, maravilhamento, fracasso ou sucesso, eles indicam onde estou em minha jornada constante por experienciar a vida nas questões comuns a todo ser humano (1988, p. 16). Em suma, o mito é o sonho público, a devida importância do mito está no que diz respeito ao coletivo. (CAMPBELL; MOYERS, 1988, p. 42)

Os rituais na sociedade moderna, na perspectiva de Campbell e Armstrong, perderam o sentido, pois a fragmentação do ser humano profanou a função vital do ritual que consistia no transporte para uma realidade metafísica, sendo o contato com essa realidade fundamental para experienciar os múltiplos sentidos gerados e nos lançarmos na busca incessante por (re)criar, (re)configurar, contestar, subverter, (re)afirmar o mundo físico, real e objetivo.

A perda do espaço destinado ao ritual gera danos profundos no que diz respeito a como o ser humano enxerga o mundo, se coloca diante dele e compreende seu lugar diante do todo. O ritual seria então, a ação transformadora do mito em uma experiência transcendental legítima, capaz de unificar todas as atribuições do mundo físico e metafísico para o mais próximo possível de um ser humano em equilíbrio. Contudo, a banalização do ritual nas sociedades ditas modernas o tem relegado a um lugar de mera formalidade, como são os casamentos nos dias de hoje e tantos outros, o distanciando assim de sua função primordial. “O ritual é o cumprimento de um mito. Ao participar de um ritual você participa de um mito”. (CAMPBELL; MOYERS, 1988, p. 86)

Campbell e Moyers afirmam que no artista reside o poder para dar vida aos mitos na contemporaneidade, e por consequência, é por meio de sua arte que o artista pode adentrar em outros mundos, provocando liminaridades de onde possa insurgir o potencial transformador do inconsciente metafísico dele e de quem experienciar sua obra. Adota-se assim a figura ancestral do xamã no mundo moderno e dessa forma a arte pode ter potencial equivalente ao dos rituais, na busca por transformar a si e o mundo a sua volta. “Essa é a função do artista. O artista é aquele que transmite os mitos, hoje.” (CAMPBELL; MOYERS, 1988, p.105)

O artista francês Antoin Artaud já apontava para a potencialidade de trabalhar as questões míticas no teatro, ao buscar questões inerentes ao ser humano, através de elementos contidos nas manifestações públicas e ritualísticas incorporadas na relação tênue do sacro e do profano nas festividades populares que levam o povo à rua na busca por um teatro que toque a sentidos antes de qualquer outra coisa, para tratar de temáticas comuns a todo ser. (ARTAUD, 1993, p. 81-82). Temas como amor, violência e loucura contida no mais submerso desejo humano, devem ser transportados para o teatro a fim de

possibilitar a experiência por meio das (re)significações de mitos presentes no nosso inconsciente.

É por isso que, em torno de personagens famosas, crimes artrozes, afetos sobre-humanos, tentaremos concentrar um espetáculo que, sem recorrer às imagens expiradas dos velhos Mitos, se revele capaz de extrair as forças que agitam neles. (ARTAUD, 1993, p.82)

O teatro seria assim uma forma de agenciamento do mito que permitiria uma ruptura com o mundo físico e psicológico, tornando-se então a passagem para o mundo metafísico e onírico, de onde o regressar poderia acarretar em transformações no mundo físico:

Queremos fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, e que contenha para o coração e os sentidos essa espécie de picada concreta que comporta toda sensação verdadeira. Assim como nossos sonhos agem sobre nós e a realidade age sobre nossos sonhos [...] (ARTAUD, 1993, p. 82)

Creio, então, que não existe lugar mais propício para conectar o ser humano ao seu eu metafísico do que o teatro, afinal é a área do conhecimento que mais se beneficia de outros modos de expressão em suas composições. A característica de arte híbrida e polifônica atribuída ao teatro faz com que ele carregue em seu cerne as complexidades e as potencialidades transformadoras do ser humano e de suas relações.

Eis que o teatro surge como lugar catalisador capaz de expressar as questões do homem metafísico e seus mitos modernos, fazendo com que as questões levantadas por Antoin Artaud em *Teatro e Seu Duplo* se tornem atuais: “No ponto de desgaste a que chegou nossa sensibilidade, certamente precisamos antes de mais nada de um teatro que nos desperte: nervos e coração”. (ARTAUD, 1993, p. 81)

O Teatro, seguindo as ideias de Artaud, precisa ser o lugar capaz de nos conectar com nossas questões mais profundas de maneira ritualística, propiciando assim experiência, através da multiplicidade de se fazer sentido, através das inúmeras possibilidades de se fazer sentir.

Fazer isso, ligar o teatro à possibilidade da expressão pelas formas, e por tudo o que for gestos, ruídos, cores, plasticidade, etc, é devolvê-lo à sua destinação primitiva, é recolocá-lo em seu aspecto religioso e metafísico, é reconciliá-lo com o universo. (ARTAUD, 1993, p. 67).

A busca por esse teatro está diretamente ligada às questões complexas do inconsciente humano. Seria um teatro capaz de dar vida aos mitos inconscientes pela emergência da ritualidade na linguagem cênica.

1.3. O duplo de Artaud: As questões presentes e ainda atuais no primeiro manifesto do teatro da crueldade na busca por materializar minhas convicções sobre teatro.

Talvez *O Teatro e seu duplo* de Antonin Artaud seja a obra mais emblemática do século XX a respeito do teatro, pois ela ainda aponta para uma série de questionamentos extremamente provocantes sobre como pensamos teatro até os dias atuais. Nos textos que compõem *O Teatro e seu duplo*, Artaud tece fortes críticas ao teatro feito na época, sobre tudo ao fato do principal alicerce do teatro ocidental ser o texto dramático.

Essa idéia da supremacia da palavra no teatro está tão enraizada em nós, e o teatro nos aparece de tal modo como o simples reflexo material do texto, que tudo o que no teatro ultrapassa o texto, que não está contido nos seus limites e estritamente condicionado por ele parece-nos fazer parte do domínio da encenação considerada como alguma coisa inferior em relação ao texto. (ARTAUD, 1993, p. 65)

As críticas de Artaud não eram simplesmente voltadas à hegemonia do texto em detrimento dos demais elementos que compõe o fazer teatral, mas aos danos contido por trás desse pensamento que privilegiava exclusivamente uma forma única de pensar e de compreender o mundo que consistia em só ser entendido de forma racional, linear, pragmática e objetiva, limitando suas possibilidades de provocar experiência através do sensível, movimentando a subjetividade do ser.

Em seu primeiro *Manifesto do Teatro da Crueldade*, Artaud contesta o teatro ocidental considerado por ele como meramente representativo e limitante. Sendo assim, ele propunha com seu teatro da crueldade uma mudança de concepção sobre todos os elementos que compõe o fazer teatral, ou seja, um teatro em que os elementos, tais como cenário, figurino, maquiagem, sonoplastia etc., pudessem não somente servir de reforço estético na realização de um espetáculo que almejava um entendimento racional da obra, mas que pudessem, por si mesmos, possibilitar experiência ao fazer emergir a dimensão metafísica do ser humano.

Em outras palavras, o teatro deve procurar, por todos os meios, recolocar em questão não apenas todos os aspectos do mundo objetivo

e descritivo externo, mas também do mundo interno, ou seja, do homem, considerado metafisicamente. Só assim, acreditamos, poderemos voltar a falar, no teatro, dos direitos da imaginação. Nem o Humor nem a Poesia nem a Imaginação significam qualquer coisa se, por uma destruição anárquica, produtora de uma prodigiosa profusão de formas que serão todo o espetáculo, não conseguem questionar organicamente o homem, suas idéias sobre a realidade e seu lugar poético na realidade. (ARTAUD, 1993, p.88)

A busca de Antonin Artaud por um teatro que antes de tudo provocasse experiência ao considerar as questões existenciais do ser humano como fator determinante de sua materialização, feita a partir dos diversos elementos cênicos e não somente do texto, é inspiração para muitos até hoje, de tal forma que me arrisco a dizer que as inquietações presentes no seu primeiro manifesto do teatro da crueldade ainda reverberam em inúmeros artistas no mundo inteiro.

O teatro da crueldade proposto por Artaud nunca se materializou de fato, entretanto, as ideias contidas no seu primeiro manifesto serviram como apontamentos para outras possibilidades de se fazer teatro, provocando artistas desde sua época até nossos dias.

Ao longo dos meus semestres de formação no Departamento de Artes Cênicas na UnB fui influenciado fortemente pelas ideias de Artaud, principalmente as que dizem respeito a levar em consideração o homem metafísico e suas questões íntimas do mundo interno, seu inconsciente mítico que seria o duplo apontado pelo autor francês (ARTAUD, 1993, p. 88).

A perspectiva de pensar questões inerentes a todos os seres humanos metafisicamente e buscar materializar essas questões em minhas práticas teatrais, serviram-me de inspiração e de amadurecimento na compreensão do teatro, além de influenciar minha voz artística a propagar acontecimentos cênicos que possam sensibilizar o ser humano através das mais diversas formas de se produzir sentidos, mas, que acima de qualquer outra coisa, possibilite fazer sentir.

Entendo que existem diversas formas de se fazer e pensar teatro, e a maravilha de um acontecimento teatral consiste exatamente em não existir uma única maneira de se pensar e fazer, mas sempre buscarei por mais árduo e desgastante que seja construir espetáculos que antes de se preocupar com a plasticidade, com as formas, com a análise da linguagem, se preocupem com o ser humano e com as possibilidades de sensibilizá-lo.

Fui entendendo o teatro assim, ainda que de maneira inconsciente nos meus primeiros contatos com ele na época da escola, e também agora ao final da minha

graduação, quando modifiquei a minha ainda breve história de vida até aqui. Acredito na força que tem uma experiência oriunda de um acontecimento teatral que busca sensibilizar ao se colocar nas liminaridades entre mundo físico e inconsciente humano, ou seja, o mundo metafísico. Um teatro que seja capaz de transformar o sujeito em si e o mundo a sua volta.

1.4. As reverberações das minhas ideias sobre Artaud e o duplo metaforizado em Peter Brook como busca pelo peixe dourado.

O teatro da crueldade proposto por Artaud, como dito anteriormente, nunca se concretizou de fato, sendo que as ideias do primeiro manifesto do teatro da crueldade serviram mais como apontamentos para outras possibilidades de se fazer teatro, do que de fato a um modelo a se seguir, que seria tão limitante quanto os que inspiraram suas críticas ao teatro ocidental. Entretanto, essas ideias contidas nas críticas de Artaud provocaram e ainda provocam artistas, na busca por essa outra realidade, ou realidade metafísica que devemos adentrar para o exercício do fazer teatral.

Artistas, como o diretor britânico Peter Brook, também se questionaram sobre a importância de o teatro tentar alcançar, ainda que por um breve momento, um outro mundo.

Para se atingir um momento de significação profundo, é necessária uma cadeia de movimentos que se inicia em um nível simples, natural, que nos carrega para a intensidade e, depois, nos captura novamente. O tempo, nosso constante inimigo na vida, pode se tornar nosso aliado se percebermos como um momento desbotado pode conduzir a um brilhante, e então transformar-se em um de perfeita transparência, antes de derramar-se em um de simplicidade cotidiana. (BROOK, 2016, p. 68-69)

Brook faz uma analogia entre encontrar esse momento no teatro e o ato de pescar:

Podemos acompanhar melhor o raciocínio se pensarmos em um pescador tecendo uma rede. Enquanto trabalha, em cada movimento de seus dedos estão presentes o cuidado e o sentido. Ele dispõe os fios, ata os nós, contornando o vazio cujas formas exatas correspondem às funções exatas. A rede é, então, jogada na água, arrastada para frente e para trás com a correnteza, contra a correnteza, em diversos padrões complexos. Um peixe é apanhado, um peixe não comestível, ou um bom para assar, talvez um multicolorido, ou um raro, um venenoso ou, em momentos de graça, um peixe-dourado. Existe, no entanto, uma diferença sutil entre o teatro e a pesca que deve ser salientada. No caso de uma rede bem-feita, é apenas a sorte do pescador que dita se um

peixe bom ou mau será apanhado. No teatro, aqueles que atam os nós são também responsáveis pela qualidade do momento que será finalmente apanhado em sua rede. É impressionante, o “pescador,” em sua ação de atar os nós, influencia a qualidade do peixe que vem parar em sua rede! (BROOK, 2016, p. 69)

Para se alcançar esse momento é preciso, através de ações precisas, entrar em contato com as questões ocultas do ser humano, não podendo, desta forma, ser um processo intelectual e racional. O teatro não pode ser um embate intelectual, pois ele acontece quando a energia contida no gesto, na palavra, nos sons, na cor e no movimento aciona o circuito emocional que envia essas sensações ao intelecto (BROOK, 2016, p.69).

Brook ainda afirma:

Quando o ator se conecta à plateia, o evento pode prosseguir de diversas formas. Há teatros que aspiram simplesmente a produzir um bom peixe comum, que pode ser consumido sem indigestão. Há teatros pornográficos que aspiram deliberadamente a servir peixes cujas entranhas estão tomadas de veneno. Mas suponhamos que temos a maior das ambições: queremos com a performance, tentar pescar o peixe-dourado. (2016, p. 69-70)

Acredito que Brook compreende diversas possibilidades e formas de se fazer teatro. Porém, se quisermos de fato alcançar uma experiência com o teatro, devemos ambicionar pescar o peixe dourado.

De onde vem o peixe dourado? Não sabemos. Imaginamos que de algum lugar daquele inconsciente mítico coletivo, aquele vasto oceano cujos limites jamais foram explorados. E onde estamos nós, as pessoas comuns da plateia? Estamos onde estávamos assim que entramos no teatro: em nós mesmos, em nossas vidas comuns. Logo, fazer a rede é construir uma ponte entre nós como geralmente somos, em nossa condição normal, carregando nosso cotidiano e um mundo invisível que se pode nos revelar apenas quando a insuficiência da percepção habitual é substituída por uma qualidade de percepção infinitamente mais aguda. Mas essa rede é feita de espaços vazios ou de nós? Essa questão é como um koan, com seus aspetos inacessíveis à razão, e para fazer teatro devemos viver com ela todo tempo. (BROOK, 2016, p. 70)

Penso que o peixe dourado é para Brook equivalente ao que é o duplo para Artaud, que seria esse instante em que a experiência se dá. Ambas as propostas trazem a perspectiva de pensar o teatro como esse instante capaz de fazer emergir o inconsciente mítico do ser humano.

Tendo sempre essa ideia de ir em busca do peixe dourado, Brook encontrou as mais diversas formas de materializar suas inquietações no teatro, diferentemente de

Artaud que não as materializou em seu teatro da crueldade, mas o simples fato de atribuir ao teatro esse caráter transformador, já eram questões extremamente validas a esses artistas em épocas distintas. Acredito que pensar o teatro como esse lugar onde as questões do ser humano são as principais atribuições é mais do que atual, visto a nossa sociedade cada vez mais fragmentada em sua atenção. E encontrar a minha forma de materializar as questões inerentes ao homem é o que me instiga enquanto artista.

Capítulo 2

O processo criativo do Projeto em Interpretação Teatral

O objetivo deste capítulo consiste em registrar as escolhas tomadas em conjunto na elaboração do exercício apresentado como resultado da disciplina *Projeto em Interpretação Teatral* (PIT - 2/2017). Pretendo apontar a importância do espaço cedido na disciplina *Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas* (MPAC) para o amadurecimento dessas escolhas. Busco compreender a potencialidade contida ao se aliar teoria e prática em prol da materialização de um fazer teatral colaborativo. Também reflito sobre o conceito de teatro performativo de Josette Féral. Ao final traço a minha trajetória particular acerca do espetáculo constituído dentro da disciplina intitulado “*O que é? O que é?*”.

2.1. A importância do pensamento de Féral a respeito da teoria e prática nos processos de materialização do teatro. A pesquisa alimentando as escolhas técnicas e teóricas do Projeto em Interpretação Teatral 2/2017.

Projeto de Interpretação Teatral (PIT) é uma disciplina ministrada no Departamento de Artes Cênicas da UnB que antecede o exercício de montagem de espetáculo obrigatória para a formação do bacharel em Interpretação Teatral. Ela tem como finalidade realizar as escolhas técnicas e estéticas sobre todos os elementos que compõem o espetáculo a ser desenvolvido e apresentado ao final da disciplina *Diplomação em Interpretação Teatral* (DIT). Neste subcapítulo, analisarei as escolhas que foram feitas por minha turma para construir o espetáculo.

Antes de citar as razões que nos levaram à escolha por um processo colaborativo na pesquisa do espetáculo de graduação 2/2017 intitulado de *O que é o que é?* (resultado do PIT), e que ao final foi nomeado de “*Viagens de Caetana*” (resultado do DIT), é imprescindível salientar a importância da disciplina de *Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas* (MPAC), ministrada pela professora Roberta K. Matsumoto em 1/2017, como disciplina preparatória para as disciplinas *Trabalho de Conclusão de Curso em*

Intepretação Teatral 1 e 2 (TCC 1 e TCC 2), mas também para o *Projeto em Intepretação Teatral (PIT)* e, conseqüentemente *Diplomação em Interpretação Teatral (DIT)*.

Ainda que o principal objetivo da disciplina seja a elaboração de um pré-projeto de pesquisa, bem como os estudos de possíveis metodologias a serem utilizadas no desenvolvimento da pesquisa que será o objeto da monografia a ser defendida ao final da disciplina *TCC 2*, a disciplina *MPAC* também conseguiu nos mostrar as potencialidades que poderiam residir na pesquisa individual de cada um a favor do desenvolvimento do espetáculo a ser produzido no semestre seguinte.

A disciplina foi ministrada de forma a nos convidar a refletir sobre a importância de não dissociar o conhecimento teórico das práticas das artes cênicas, isto é, pensar teoria e prática não como duas partes distintas, mas complementares, não só para a materialização de registros, mas para obras complexas, corroborando assim com a corrente de pensamento do artista como um incessante pesquisador para viabilizar suas obras.

Frequentemente pensamos teoria simplesmente como parâmetros consolidados para atribuir conceitos a um objeto de análise, isso ocorre praticamente em todas as ciências. Pensar pragmaticamente é fundamental para se encontrar resultados mais precisos e com isso obter conhecimento mínimo sobre qualquer que seja o conteúdo estudado.

As correntes de pesquisa das artes cênicas não são exceção a essa constatação, fazendo com que as pesquisas, em seus primórdios, priorizassem a concepção por conceitos claros que pudessem abarcar todos os possíveis parâmetros que compusessem o fenômeno teatral.

É fato que a teoria possibilita a compreensão, a sistematização e a nomeação de um modo de fazer e, conseqüentemente, o aprofundamento do conhecimento, no caso, em Artes Cênicas.

A teoria, por sua vez, opera exclusivamente sobre o modo discursivo. Ela se prende ao modo lógico, se apoia nas palavras, na coerência de pensamento. Fundamentada sobre a observação (tal é o primeiro sentido da palavra “teoria” do grego), ela analisa, codifica e descodifica os sinais, estabelece as relações entre as palavras e as coisas, os conceitos e as imagens. Ela reordena, pois, nossas percepções, nossa compreensão dos fenômenos, para ir além das impressões de superfície. (FÉRAL, 2015, p. 28)

Essa principal atribuição dada à teoria, entretanto, necessita que em seu âmago resida o exercício de uma prática que a legitime, pois, para uma teoria ser caracterizada como consistente é necessário que esta encontre parâmetros sólidos por meio de uma metodologia muito experimentada, ou seja, o exercício de uma prática que, de fato, consolide e estabeleça parâmetros avaliativos. Josette Féral (2015, p. 27) esclarece que

Exceto tais casos raríssimos, teoria e prática não constituem, na maioria das vezes, dois conjuntos que se excluem um do outro, mas são interdependentes, a teoria servindo amiúde de moldura à prática, de ponto de partida, ajudando sua progressão (teoria do jogo). Igualmente, não existe teoria estável que não se fundamente sobre qualquer observação prática.

Teoria e prática, assim, são inseparáveis, são constituidoras de uma práxis. Do ponto de vista dos Estudos Teatrais, podemos pensar que tanto o artista quanto o teórico, a partir de abordagens distintas, são produtores de conhecimento e, como expõe Féral (2015, p. 25), têm um mesmo objetivo.

Se nos esforçarmos por um breve instante em olhar as coisas sob outro ângulo e de nos perguntarmos qual é o objetivo final do praticante e do teórico, será que não poderíamos dizer que cada um à sua maneira tenta entender, analisar e, somando tudo, traduzir o mundo que o envolve? O homem de teatro o faz com suas encenações, o pintor com seu quadro, o coreógrafo com suas coreografias. Cada um interpreta as coisas à sua maneira. Ele oferece uma resposta ao questionamento que lhe é feito. Aprende, interpreta, analisa e produz em função de sua visão específica, daquilo que é oferecido à sua percepção. Ele a traduz.

Estudos Teatrais pendem hoje, segundo Féral (2015), para uma abordagem que pensa a materialidade do teatro, a partir de seus processos criativos e não da obra, como lugar de geração de problemas e questionamentos que suscitam a teorização.

Ou, em outras palavras, seria determinante buscar uma outra forma de teorizar, tendo como base o olhar interno aos processos, com o intuito de ir mais fundo em suas análises para compreender, não só como se faz, mas sobretudo por que se faz.

Ainda, ao longo da disciplina *MPAC*, as reflexões sobre nossos diferentes entendimentos acerca do fenômeno teatral permitiram perceber as múltiplas especificidades em potencial a serem exploradas nas pesquisas/práticas individuais de cada estudante da disciplina. Enxergamos então o desejo comum de cada um de nós de por meio do teatro, encontrar novas perspectivas de ser e estar no mundo.

Na disciplina nos debruçamos sobre a questão dos limites atribuídos aos campos de pesquisa das artes cênicas. Compartilhamos nossos interesses de pesquisas e percebemos que, ainda que o curso em sua conclusão tenha como objetivo a formação do ator, afinal é um curso de bacharelado em interpretação teatral, cada um se identificou com outros componentes que constituem o fenômeno teatral.

Interesses a respeito de sonoplastia, trabalho com texto, possibilidades vocais do intérprete, bufonaria, encenação em diálogo com as festividades, encenação baseada em totens multiplicadores de significados, estudos de fisicalidades sobre infância para entender potencialidades no corpo do performer, pesquisas sobre as demandas de produção inerentes ao espetáculo, performatividade e biografia aparentemente não teriam nada em comum, porém através da condução da professora Roberta K. Matsumoto percebemos outras possibilidades de nos debruçarmos sobre tal diversidade.

Analisando e debatendo a respeito de pensar teoria e prática juntas para se obter resultados substanciais nas pesquisas individuais notamos que todas as pesquisas, ainda que dotadas de especificidades, tinham de algum modo pontos comuns como o interesse pelo estudo da performatividade, da fisicalidade, do corpo do ator, das questões referentes ao ritual no teatro, entre outros.

Ao atentarmos nesses pontos comuns, e influenciados pelos conceitos presentes acerca das teorias de produção de Josette Féral, cujos objetivos “são a compreensão do fenômeno teatral como processo e não como produto”, entendemos as potencialidades contidas no fato de se ter múltiplas afinidades sobre o fazer teatral. Essas potencialidades poderiam retroalimentar o espetáculo, ao mesmo tempo em que ofereceríamos maior densidade às pesquisas individuais, a fim de culminar no trabalho de conclusão de curso, na medida em que essa diferença de interesses de alguma forma encontrasse validade em parâmetros e objetivos comuns. Seguimos assim, acompanhando o pensamento de Féral (2015, p. 61) que nos elucida, mais uma vez, sobre as teorias da prática.

Esboçadas quase exclusivamente pelos próprios praticantes, tais teorias da prática são úteis para os diversos artífices do espetáculo: atores, diretores, cenógrafo. Elas não visam à melhor compreensão, mas à melhor realização. Elas constituem uma forma de teorizar a prática.

Outro fator determinante para as primeiras escolhas do “*O que é o que é?*” foram às reflexões sobre a genética da encenação e pensar o fazer teatral sempre na perspectiva processual:

Qualquer apresentação de um espetáculo, estudado para fins de análise, se constitui apenas como um momento do processo, o qual se deve reafirmar continuamente como um instantâneo, capturado ao vivo, de uma circunstância que se inscreve na duração, devendo ser necessariamente lida como tal. Isso é confirmado, aliás, pelas várias obras *in progress* das quais acompanhamos o percurso: as de Wajdi Mouawad, Robert Lepage, Robert Wilson, Peter Sellars, apenas para citar algumas. A obra cênica, portanto, estaria sempre em vias de se fazer e estaria inscrita em um processo de constante criação (FÉRAL, 2015, p.64-65)

Pensar que uma obra está sempre em vias de se fazer faz com que tenhamos que refinar nossa atenção sobre todos os materiais que compõem as constantes adequações de espetáculos. Esses materiais podem ser concretizados em anotações de cenas, em croquis, em maquetes, em gravações de vídeo, em áudio, em entrevistas, em cadernos de direção e outros. Esses materiais são fundamentais para poder se analisar as escolhas durante as várias etapas que constituem o processo. Porém pouco estudo sistematizado costuma ser feito sobre esses materiais (FÉRAL, 2015, p. 65).

Esses documentos são classificados por Féral como rascunhos:

Tais documentos, que chamaremos de “rascunhos”, a fim de caracterizar o seu *status* de obra inacabada e incompleta, compreendem, ao mesmo tempo, tudo aquilo que diz respeito aos rascunhos de dramaturgos, tradutores e mesmo de encenadores, bem como os elementos que servem à composição do espetáculo: maquetes, croquis, registros visuais e sonoros e, sobretudo os documentos que permitem recuperar as diferentes etapas dos ensaios. (FÉRAL, 2015, p. 66)

Pensar sobre rascunhos fez com que percebêssemos a potencialidade de construir diversas ferramentas metodológicas sobre eles, para, assim, melhor estruturar o espetáculo “*O que é o que é?*” E simultaneamente oferecer a mesma proporção de parâmetros consistentes nos Trabalhos de Conclusão de Curso.

Sendo assim, optamos por trabalhar em conjunto para o desenvolvimento do *Projeto em Interpretação Teatral (PIT)* na estrutura de processo colaborativo. O espaço cedido para tais discussões na disciplina *MPAC* foi importante para escolhermos quem, dentre os professores disponíveis, poderia ser nosso orientador ou orientadora do processo. O orientador seria uma figura que coordenaria a criação a partir dos diversos materiais propostos pelo coletivo, mais do que uma figura que dirigisse e centralizasse decisões.

Chegamos à conclusão, como coletivo, que tínhamos desejos em comum com o trabalho da fisicalidade, performatividade e dinamismo. Essas características dialogam

com a pesquisa da professora Márcia Duarte e por essa razão a escolhemos como professora-orientadora-diretora. Porém, ainda que tenhamos estruturado a forma de agir e pensar o projeto, ainda faltava delimitar sobre qual temática ou texto dramático iríamos nos debruçar.

2.2. Uma breve reflexão sobre o que é o teatro performativo para Féral: o início do processo de montagem da peça “*O que é? O que é?*”.

Ainda restava uma questão importante a se pensar: sobre o que trataria o nosso espetáculo? Influenciados ainda pelos autores lidos em *MPAC* e nas afinidades encontradas entre nós, no espaço cedido pela professora Roberta K. Matsumoto, tais como a performatividade, o trabalho com o corpo do ator e a questão do ritual dentro do teatro, fomos compartilhando nossos desejos em comum na direção de poéticas de cena mais contemporâneas.

Sendo assim estávamos mais interessados em desenvolver um espetáculo com algumas características mencionadas por Josette Féral quando cunha o termo teatro performativo.

Entretanto, se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em *performer*, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente espetacular ou aos modos da percepção próprias da tecnologia). Todos esses elementos, que se inscrevem numa performatividade cênica, hoje tornada frequente na maior parte das cenas teatrais do Ocidente (Estados Unidos, Países Baixos, Bélgica, Alemanha, Itália e Reino Unido em particular), constituem as características a que gostaria de chamar de “teatro performativo”. (FÉRAL, 2015, p. 114)

Esse teatro que Féral tenta classificar como performativo é o que Lehmann (2007) nomeou como pós-dramático, o qual tem como uma de suas características a descentralização do texto dramático em relação aos demais elementos que constituem o fenômeno teatral, podendo mesmo estar ausente.

Teatro pós-dramático baseia-se na hipótese de que a partir dos anos 1970 ocorreu uma profunda ruptura no modo de pensar e fazer teatro. Algo que já estava anunciado pelas vanguardas modernistas no começo do século XX – a valorização da autonomia da cena e a recusa a qualquer tipo de “textocentrismo” – se desenvolve mais radicalmente,

chegando a assumir um sentido modelar como contraponto da arte ao processo de totalização da indústria cultural. Desse modo, a tendência “pós-dramática” seria uma novidade histórica não apenas por razões formais, mais também pela negação estética dos padrões de percepção dominantes na sociedade midiática. (CARVALHO in LEHMANN, 2007, p. 7)

Para Lehmann (2007, p. 246), Antoine Artaud foi o primeiro a questionar esse lugar do texto dramático como elemento mais importante na composição do fenômeno teatral, pois nesse formato de estruturação o espectador estava fortemente voltado ao entendimento racional dos espetáculos, se distanciando, assim, do caráter de fenômeno, pois restringia outras possibilidades de entendimentos não racionais como os sensoriais e metafísicos.

Josette Féral utiliza o termo teatro performativo e não teatro pós-dramático, pois, para ela, a noção de performatividade está no centro de seu funcionamento (2015, p.113). A autora canadense, em seu livro *Além dos Limites*, atribui o conceito de performatividade a duas estruturas de pensamento sobre a definição de performance. O primeiro seria a perspectiva de performance de Richard Schechner exposta em sua obra *The End of Humanism* (O fim do Humanismo) que aborda a questão fundamental: O que é performance?

Schechner aplicava ali a noção para além do domínio artístico para nela incluir todos os domínios da cultura. Em uma abordagem, a performance dizia respeito tanto aos esportes quanto às diversões populares, tanto ao jogo quanto ao cinema, tanto aos ritos dos curandeiros ou de fertilidade quanto aos rodeios ou cerimônias religiosas. Em seu sentido mais amplo, a performance era “étnica e intercultural, histórica e a-histórica, estética e ritualística, sociológica e política. (FÉRAL, 2015, p. 115)

Essa reflexão acerca da definição do que é performance foi se afinando, diz Féral (2015, p. 115), à medida que paradoxalmente também se tornou mais abrangente em obras subsequentes de Richard Schechner, como na *Teoria da Performance e Estudos Performativos: Uma Introdução*, nas quais Schechner vai se tornando mais inclusivo, colocando todas as manifestações teatrais, rituais e também toda manifestação do cotidiano.

É importante ressaltar que essa redefinição da noção de performance para Schechner, segundo Féral (2015, p. 116), estava fortemente ligada ao discurso ideológico e político-americano da década de 80, cujo objetivo principal era “reinscrever a arte no domínio do político, do cotidiano, quiçá do comum, e de atacar a separação radical entre

cultura de elite e cultura popular, entre cultura nobre e cultura de massa”. (FÉRAL, 2015, p.2015)

A expansão da noção de performance sublinha, portanto (ou quer sublinhar), o fim de um certo teatro, do teatro dramático particularmente e, com ele, o fim do próprio conceito de teatro tal como praticado há algumas décadas. (FÉRAL, 2015, p. 116)

Outra ideia utilizada por Josette Féral (2015, p.116) na tentativa de definir performance e, por consequência, o teatro contemporâneo como performativo, está contida na pesquisa de Andreas Huyssen, em sua publicação de 1986 intitulada *After the Great Divide* (Após a Grande Divisão), na qual traça uma abordagem mais estética e filosófica do que é performance.

Segundo a análise de Féral (2015, p. 116), Huyssen reconhece “laços entre o modernismo, a cultura de massa e o pós-modernismo” adotando uma abordagem artística e não sociológica/antropológica da performance”. (FÉRAL, 2015, p.117)

A visão de Huyssen trata da performance no seu sentido puramente artístico – e não antropológico. Ele se coloca numa visão essencialmente estética que continua a dominar na maior parte de nossos departamentos das Artes do Espetáculo. A performance, no seu sentido, é a arte da performance, uma arte que abalou nossa visão de arte nas décadas de 1970 e 1980. (FÉRAL, 2015, p.117)

Em se tratando de performance seria muito pretencioso dizer qual dessas abordagens consegue alcançar uma definição que contemple completamente o entendimento sobre o que é performance. Pode-se dizer que essas duas maneiras distintas de se pensar o termo, tanto a perspectiva antropológica e intercultural de Schechner, quanto a visão estética de vanguarda de Huyssen, analisadas juntas, são complementares na busca por uma compreensão do que seria essa performatividade, no termo cunhado por Josette Féral (2015), para classificar as práticas teatrais contemporâneas como performativas. Para a autora,

O interesse da evocação desses dois eixos (performance como arte e performance como experiência e competência) vem do fato de que emergem, no cruzamento deles, uma grande parte do teatro atual, um teatro cuja a diversidade das características atuais Hans-Thies Lehmann analisou com precisão e que ele definiu como pós-dramáticas, mas que no qual eu gostaria de propor a denominação “teatro performativo”, que me parece mais exata e mais de acordo com as questões atuais. (FÉRAL, 2015, p.117)

Compreendo que o termo teatro performativo define de forma mais precisa as práticas teatrais produzidas na contemporaneidade, pois para além da descentralização do texto como elemento mais relevante na estruturação dos espetáculos teatrais produzidos no século XX, a autora, diferentemente de Lehmann, enfatiza e aprofunda a reflexão a partir da influência da performance: “De fato, se é evidente que a performance redefiniu os parâmetros, permitindo-nos pensar a arte hoje, é evidente também que a prática da performance teve uma incidência radical sobre a prática teatral como um todo” (FÉRAL, 2015, p. 117).

O teatro performativo não tem como objetivo negar por completo o teatro conceituado como dramático e textocêntrico, mas sim questionar a hierarquia do texto dramático dentro do teatro e sua lógica e arquitetura opressivas, a partir de um olhar mais atento aos outros elementos como sonorização, dança, trabalho de corpo do ator, ritmo, dentre outros. Tal movimento teria como intenção fazer com que o teatro seja um lugar que propicie a experiência, no sentido evocado por Jorge Larrosa (2011), como citado no capítulo anterior.

Essa centralização do texto no teatro classificado como dramático nas décadas passadas restringia o teatro a uma única forma de entendimento do fenômeno teatral, isto é, ser compreendido por apenas uma ótica, nesse caso específico a ótica da representação, fazendo com que o espectador compreendesse o espetáculo apenas de maneira racional e cartesiana, distanciando o público do espetáculo, fazendo com que ele perdesse seu caráter espetacular. (LEHMANN, 2007, p. 246-247)

O teatro performativo rompe com essa maneira única de enxergar o teatro, trazendo maior densidade a outros elementos que não o texto, pois estes também são responsáveis por compor o fenômeno teatral. Elementos como a respiração, o trabalho de corpo do ator, a escolha do espaço, iluminação, sonoplastia, dentre outros, têm reconhecida a sua potencialidade para fazer com que um espetáculo expanda suas possibilidades de produção de significados e sentidos e, conseqüentemente, de provocar experiência.

Entretanto, dizer que o teatro performativo trouxe uma expansão de conceitos não quer dizer que o texto dramático tenha perdido por completo sua relevância na composição do fenômeno teatral. Diz apenas que as correntes ideológicas e estéticas que compõem o teatro performativo, conceituado por Feral em sua análise sobre Schechner, fazem do teatro uma arte centrada no performer proponente da ação: “*Performer*, quer seja num sentido primeiro “de superar ou ultrapassar os limites de um padrão” ou ainda no sentido de “se engajar num espetáculo, num jogo ou num ritual” (FÉRAL, 2015, p.118).

Para Féral (2015, p.118), “*Performer*, então, no seu sentido Schechneriano, evoca a noção de *performatividade* (antes mesmo daquela de teatralidade)” fazendo com que a ideia de ação seja mais importante do que a de representação.

Logo, quando Schechner menciona a importância da “execução de uma ação” na ideia de *performer*, ele, na realidade, não faz se não insistir nesse ponto nevrálgico de toda performance cênica, “fazer”. É evidente que tal fazer está presente em toda forma teatral que se dá em cena. A diferença aqui - no teatro performativo - vem do fato de que esse “fazer” se torna primordial e um dos aspectos fundamentais pressupostos na performance (FÉRAL, 2015, p. 119).

Sendo assim, o texto dramático seria um elemento com a mesma relevância que os outros elementos de um espetáculo, podendo ser montado, assim como os outros, fazendo emergir a performatividade. No teatro performativo o que é prestigiado é o fazer do ator:

O ator aparece aí, antes de tudo, como um *performer*. Seu corpo, seu jogo, suas competências técnicas são colocadas na frente. O espectador entra e sai da narrativa, navegando ao sabor das imagens oferecidas ao seu olhar. O sentido aí não é redutor. A narrativa incita a uma viagem no imaginário que o canto e a dança amplificam. Os arabescos do ator, a elasticidade de seu corpo, a sinuosidade que solicitam o olhar do espectador, em primeiro plano, dependem da proeza e, longe de buscar um sentido para imagem, o espectador se deixa prender por essa *performatividade em ação*. Ele performa. (FÉRAL, 2015, p. 120).

O importante, então, é o que o ator faz com o texto dramático, ou melhor, o que ele opta por fazer com o texto dramático ao tentar extrair dele questões que o inquietem enquanto artista.

Para Féral (2015, p.128) um dos cerne da obra performativa é o *engajamento total* do artista colocando em cena o desgaste que caracteriza suas ações. “Não se trata de uma intensidade energética do corpo do modelo grotowskiano, mas de um investimento de si mesmo pelo artista” (FÉRAL, 2015, p.128). Os textos evocam a vivacidade do performer, uma presença fortemente afirmada que pode ir até uma colocação em risco real e um gosto pelo risco”.

A meu ver, é preciso que o ator tenha um engajamento não só com o texto dramático, mas também com o discurso contido até em outras formas de fazer teatro, seja ele inspirado em uma música, um quadro, uma dança, um filme, entre outros.

O engajamento, em minha percepção, consiste nas motivações que o artista busca na sua tentativa diária de (res)significar o mundo através da sua forma de vê-lo/percebê-lo/experienciá-lo.

O artista é movido sempre pelas questões inerentes ao seu tempo que deseja confrontar e as angústias que carrega ao longo da sua existência. A maior atribuição do artista, em minha visão, consiste na materialização desse engajamento, nascido de suas próprias motivações, em um discurso cênico que possibilite que outras pessoas possam se transformar, no sentido que Larrosa (2011) traz de experiência, na medida em que essas motivações já não tenham a ver apenas com as inquietações do artista, mas sejam inquietações humanas.

A ideia de engajamento atribuída ao performer, na concepção de Ferál, para mim, está associada ao tema levantado pela professora das disciplinas *PIT* e *DIT*, Márcia Duarte, escolhida ainda dentro da disciplina *MPAC*. Marcamos um almoço da turma com a professora com o intuito de nos apresentar, uma vez que nenhum nós tinha tido contato direto com o trabalho dela.

Na reunião, Márcia nos questionou um a um sobre o que nos instiga. “Quais são as motivações de vocês para fazer teatro?”. Parte da turma mostrou interesse em trabalhar terror com elementos de brasilidade, mas ela disse que não se tratava nesse momento de tentar delimitar uma opção estética e que a escolha de um gênero não seria produtiva, uma vez que ela poderia restringir nossas possibilidades artísticas. Ela de fato gostaria de saber o que nos engaja, o que nos dá motivação. De minha parte me coloquei reflexivo sobre essa abordagem, pois em momento algum no curso havia sido confrontado tão diretamente com tal questão. Ao longo do curso somos apresentados a diversas técnicas e formas de enxergar o fazer teatral. Com o passar do tempo percebo que muitos alunos, e me incluo nisso, esquecem suas motivações iniciais e talvez sejam essas motivações que podem fazer de nós intérpretes.

Na tentativa de responder à provocação, lembro-me de ter respondido que a maior motivação que tenho para fazer teatro estava na possibilidade de materializar as experiências que ocorreram em minha vida e que entendo que são comuns à vida de qualquer indivíduo, de forma poética. Seduzia-me essa possibilidade que só o teatro, na minha concepção, é capaz de proporcionar: A de ver a vida através dos olhos de um outro alguém, comungando de um momento singular e impossível de traduzi-lo com palavras.

A próxima questão levantada pela Márcia foi se tocávamos instrumentos musicais, pois praticamente em todos os seus espetáculos a composição musical é usada para

alimentar o processo criativo e compor o espetáculo. A maior parte da turma tinha afinidade com algum instrumento musical. O que já demonstrava uma potencialidade clara a ser explorada no decorrer do nosso processo de montagem.

Após todas as ponderações feitas pela professora Márcia Duarte a respeito das motivações que tínhamos para estar em cena, finalizamos esse primeiro momento propondo um novo encontro em mais um dia previsto pela professora Roberta K. Matsumoto, no programa da disciplina *MPAC*, para realizarmos uma experimentação prática dessas motivações materializadas em proposições como textos, músicas e poemas.

Chegado o dia combinado para a apresentação desses materiais a professora Márcia Duarte propôs que nós tivéssemos em mente durante a improvisação a ideia de “JAM”. A “JAM” é um termo popular no Jazz para improvisação sonora, aqui usada como improvisação cênica. O encontro seria desprezioso, pois não tinha como finalidade alcançar um lugar específico. Ela sugeriu, então, que espalhássemos pela sala os instrumentos musicais, os textos, os poemas, os objetos, que nos movem e nós improvisaríamos com esses materiais e também desenvolveríamos as potencialidades musicais dos intérpretes. Também a JAM tinha o objetivo de criar uma situação onde Márcia, como professora-orientadora-diretora poderia nos conhecer como intérpretes, pois, em nosso primeiro encontro não foi possível observar e perceber quais atribuições e particularidades que cada um poderia trazer como contribuição para o desenvolvimento do processo de montagem.

Ao final conseguimos constatar que a maior parte dos materiais desenvolvidos eram motivados pela questão da morte. Penso que de maneira indireta nós nos deixamos contaminar nessa apresentação pela motivação inicial de trabalhar com o gênero terror. Surgiram também alguns rascunhos de figuras que compõe os mais diversos entendimentos sobre essa questão tão comum aos seres humanos, ainda que nenhum material potente tenha surgido, afinal de contas não era esse o objetivo do exercício.

Combinamos de nos encontrar na chácara da diretora para um final de semana imersivo antes de começarmos o semestre. Nos reunimos na chácara de Márcia com o objetivo de encontrar as motivações que nos levaram ao tema da morte para o trabalho do projeto de diplomação. Foi solicitado que direcionássemos nossa atenção para os aspectos míticos, místicos e fantásticos sobre a morte, ou da aceitação da morte, relacionando-os com o nosso imaginário sobre o tema e também com a figura individual surgida na primeira experimentação que tivemos, proposta pela orientadora do projeto.

Novamente começamos com mais provocações da diretora sobre a escolha do imaginário da morte: Por que estão falando sobre isso? Como desejam abordar esse tema? Qual a necessidade de compartilhar essa questão com os outros? Foram surgindo as mais diversas justificativas tais como, aceitação da morte como parte da vida, mostrar múltiplas perspectivas culturais sobre a morte, a vã tentativa de encontrar respostas para os mistérios a cerca desse tema, o desejo de trabalhar com o gênero terror dentro do universo da morte.

Foi chamada a nossa atenção neste momento para a importância desse compartilhamento das múltiplas perspectivas sobre o tema, pois para o sucesso do projeto era necessário ter entendimento sobre todos os desejos e vontades do elenco, uma vez que tínhamos como objetivo produzir um espetáculo colaborativo que pudesse alimentar as pesquisas dos trabalhos de conclusão de curso de cada um, mas também contemplar as mais diversas necessidades de ver materializado no palco nossas angústias como artistas, em um momento tão especial como a graduação do curso.

Sendo assim, era preciso buscar se apropriar não só de sua proposta e de sua pesquisa, mas analisar e buscar conexões com as dos demais. Mas também era preciso tomar muito cuidado para não tentar pensar linearmente o processo, no sentido de delimitar a priori uma dramaturgia, uma vez que havíamos optado inicialmente por não trabalhar com um texto dramático específico ou qualquer adaptação textual, para que as possibilidades de encontrar relações entre tema e materialização das ações aflorassem de maneira sensível, poética e espontânea.

Porém, ainda que não tivéssemos a clareza de qual questão referente ao universo da morte o coletivo gostaria de materializar, era o momento de apurar nossa sensibilidade para as questões que nos incitavam e ainda nos instigam com relação ao tema.

Começamos a tentar definir as motivações que nos levaram ao universo da morte por meio das pesquisas solicitadas pela diretora. Essas pesquisas eram referentes a imagens, a sonoridades, a textos dramáticos, a poemas ou a qualquer material que pudesse alimentar nosso imaginário nessa etapa do trabalho e nos ajudasse a encontrar, dentre as diversas referências do coletivo, uma unidade sobre a qual levantaríamos o espetáculo.

Apresentei ao grupo minhas referências sobre o tema: trouxe o imaginário de Dante Alighieri em a *Divina Comédia* na sua travessia para outra dimensão onde a morte é apenas uma passagem. O autor descreve com uma riqueza de detalhes impressionantes as dimensões póstumas à morte como o inferno, o purgatório e o paraíso. Esses inúmeros

detalhes inspiraram muitos artistas plásticos que, de alguma forma, buscavam materializar o universo de Dante em suas obras. Destes, trouxe as imagens do pintor inglês William Blake, pois seu traço em minha visão retratava bem a ideia de dimensão fantástica atribuída à dimensão pós-morte, podendo servir como inspiração para a materialização de alguma cena.

Outra motivação que fez com que me interessasse pela obra de Dante, em relação ao imaginário da morte era a questão da temeridade da morte no pensamento cristão tão influente ainda no mundo, e de como ela pode ser capaz de alienar o homem obcecado pela ideia de vida eterna e que acredita em uma punição maior do que as encontradas em vida.

Inspirei-me na figura do poeta Virgílio que acompanha Dante em sua jornada ao inferno em a *Divina Comedia*. Homem sábio que vaga pelo submundo do inferno na obra do autor italiano. Criativamente imaginei em vez de um poeta, um profeta que adentra a dimensão do inferno, condenado a vagar eternamente nessa dimensão punitiva. As referências que eu trouxe nesse momento do trabalho ainda não estavam delimitadas com clareza. Acredito também carregar outras influências que apresentei.

Intuitivamente a ideia de figura profética condenada a vagar no inferno me fez pensar no “Boca de Ouro” no que diz respeito à visualidade e à forma. O “Boca de Ouro” é uma figura macabra com a pele em decomposição em tom roxo escondido por trás de um chapéu panamá e com um sorriso dourado amedrontador que assombra os jovens boêmios em *Assombrações de Recife Velho* de Gilberto Freyre.

Assombrações de Recife Velho foi uma primeira ideia que tivemos de adaptação para o teatro por parte do coletivo, onde exploraríamos o desejo de trabalhar com o terror e não necessariamente com as questões dos mistérios da morte.

A pesquisa sobre a figura “Boca de Ouro” me levou à peça de Nelson Rodrigues com o mesmo nome da figura folclórica presente na obra de Gilberto Freyre. Na peça, Nelson Rodrigues retrata um agiota conhecido como “Boca de Ouro” cuja morte leva uma equipe de jornalistas a buscar informações sobre quem é a pessoa por trás dos dentes dourados.

Nessa busca os repórteres encontram vários pontos de vista e não conseguem delimitar quem era o “Boca de Ouro”. Ele seria um agiota tirano e assassino ou herói de sua comunidade? Em relação à ambiguidade proposital, pensada por Nelson Rodrigues, interpreto que o ser humano é falho e vive sempre em conflito tanto com o que tem de

divino, quanto com o que tem de bestial. Em suma, a dualidade de uma figura marginal era um traço que eu julgava essencial para composição do meu profeta.

Outra referência que eu trouxe se baseava em uma teoria que adaptei dentre inúmeras que existem na internet, sobre Lúcifer, o anjo caído. Ele teria se revoltado para protestar contra os sofrimentos da humanidade, e uma vez derrotado, a história passou a ser contada do lado vencedor, ou seja, o de Deus, que com o ego ferido sentenciou injustamente o anjo.

Depois que todos citaram suas referências e materiais, com esforço, o coletivo conseguiu identificar que dentro da ideia das figuras apresentadas por todos acerca do imaginário da morte estava presente a ideia de passar por um rito de passagem e adentrar em outra dimensão.

A diretora Márcia Duarte propôs que refletíssemos mais sobre as questões que nos movem dentro desses materiais levantados, pois ao anoitecer faríamos uma experimentação cênica em volta da fogueira, onde dessa vez as atribuições de performer já deveriam aparecer e com isso os materiais ganhariam camadas mais relevantes para a composição de nosso espetáculo. “O material da lógica teatral é *fazer, mostrar, incorporar, cantar e interpretar*. Esses são os recursos que um performer usa quando está preparando um papel. A única “psicologia” que há no papel é a psicologia do performer, do seu próprio ser.” (SCHECHNER, 2009, p. 361).

Isto é abandonar qualquer racionalidade, ou pensamento cartesiano, e incorporar as pesquisas, a fim de propiciar que por meio do performer surjam as poéticas por trás dos materiais e o acontecimento cênico apareça.

No teatro performativo, o ator é chamado a “fazer”, a “estar presente”, assumir os riscos e a “mostrar o fazer”, em outras palavras, a afirmar a *performatividade* do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma *estética da presença* se instaura. (FÉRAL, 2015, p.131)

Munidos desse entendimento a respeito de como deveria ser o teor do exercício, nos reunimos em volta da fogueira, onde agora éramos convidados a estar e a fazer, conforme tudo o que havia sido estudado anteriormente. A dinâmica da experimentação consistia em ficarmos observando a fogueira até que aparecesse o desejo de começar uma ação cênica e performativa.

Ficamos sentados durante um tempo suficientemente constrangedor, a maioria das proposições vieram por parte da própria diretora, e as ações que vieram depois ocorreram

muito mais motivadas pela pressão sentida para mostrar algo do que em virtude do desejo por materializar poeticamente um acontecimento expressivo que se tornasse relevante.

Ainda assim, a experimentação propiciou algumas situações que continham potencial expressivo, além de constatar a afinidade de boa parte do grupo com instrumentos musicais que se mostrariam úteis no decorrer do processo. É bem verdade que estes momentos potencialmente expressivos surgiram muito mais em virtude de provocações da diretora, do que pela afinidade com o tema proposto, o que já evidenciava ali um problema grave para as etapas seguintes do trabalho.

Ao longo da experimentação, os momentos em que me senti de fato movido por uma necessidade real de me expressar foram aqueles em que comecei a narrar e descrever uma série de injustiças e execuções que carrego de minha trajetória pessoal. A principal delas é a do assassinato do meu sobrinho, crime que, acredito, nunca será superado pela minha família e pela minha irmã mais velha, que me criou como mãe. E também o destino de muitos amigos nascidos e criados na “M Norte” que foram levados pelo crime e agora estão presos.

Voltamos a nos sentar ao final para debater o que cada um havia pensado a respeito da experimentação e para ouvir as percepções da diretora. Obviamente fomos chamados à atenção sobre o pouco engajamento apresentado na experimentação. Vemos aqui novamente a questão do engajamento enquanto performers. “O ator é, pelo menos em parte, ao mesmo tempo criador, modelo e criação”. (SCHECHNER, 2009, p. 333).

Márcia Duarte, orientadora do processo, me questionou a respeito da figura que eu estava investigando, se ela na verdade não seria um condenado que em sua fala carrega um ar profético, em vez de um profeta, pois um profeta espalha uma profecia e até então não havia profecia alguma. Ela julgou que seria interessante eu pesquisar sobre uma antiga entrevista fictícia espalhada na época como verdadeira, do então colunista do jornal *O Globo*, Arnaldo Jabor, com o então líder do PCC (Primeiro comando da capital) e o detento Marcola, pois nesta entrevista ele diz que a sociedade já vive no inferno e cita o inferno de Dante Alighieri em *A Divina Comédia*.

A aluna Lua Castro, uma das participantes do projeto, também me passou uma significativa referência de um conto espanhol onde um homem era condenado à eternidade menos um dia, e que a espera por esse dia de liberdade o fez preferir o inferno.

Assim, Márcia Duarte estruturou como seriam nossas próximas três semanas de trabalho, elas seriam intensivas em virtude de uma viagem que a professora deveria fazer nas três semanas posteriores, ou seja, a carga horária do período de ausência da diretora

seria cumprida ainda na primeira semana. Outra ideia significativa para o projeto foi criar uma disciplina paralela ao projeto onde trabalharíamos sonoridades e questões musicais que poderiam auxiliar na composição do trabalho. Essa disciplina foi supervisionada pelo professor Marcus Mota.

O ator Guilherme Mayer, recém-formado pelo departamento de Artes Cênicas de Brasília, também contribuiu com seu desejo em verticalizar suas pesquisas sobre as sonoridades em cena, pois além de ator é músico. Márcia Duarte acolheu-o em nosso trabalho de desenvolvimento da parte musical do espetáculo, de forma que toda intervenção sonora/musical foi construída em concomitância com o espetáculo.

Íríamos trabalhar sobre estruturas iniciais pensadas pela diretora com as proposições que apresentaram maior potencial nesse primeiro momento. A ideia era que dessas estruturas aflorassem, de maneira espontânea, novos materiais. O trabalho individual de continuar recolhendo e se apropriando de novos materiais ainda era imprescindível.

Uma das dinâmicas pensadas pela diretora consistia em nos imaginarmos como um grupo de jovens que se reúnem em volta da fogueira e de lá surgiriam situações que levariam os jovens ao convite de refletir sobre a morte e através dessa reflexão, adentrar uma dimensão fantástica desse imaginário. Ou seja, basicamente a mesma dinâmica utilizada na imersão antes do início do semestre. Acredito que a estratégia aqui consistia em apresentar uma situação já conhecida, após tê-la compreendido através das muitas conversas que tivemos a respeito da primeira experimentação, para encontrar lugares potencialmente mais expressivos.

Éramos assim convidados a jogar/performar, em uma situação apresentada, dentro das motivações contidas no imaginário pesquisado. Fomos orientados a utilizar o menor número possível de objetos para criar as ações e dinâmicas, de modo que o foco do trabalho estivesse centrado no intérprete. Tal condição nos aproximou da compreensão que Féral tem sobre a atuação teatral:

[...] ator é, ao mesmo tempo, produtor e portador da teatralidade. Ele a codifica, inscreve-a em cena por meio de signos, de estruturas simbólicas trabalhadas por suas pulsões e seus desejos enquanto sujeito, um sujeito em processo que explora o seu avesso, seu duplo, seu outro, a fim de fazê-lo falar. Essas estruturas simbólicas perfeitamente codificadas, facilmente identificáveis pelo olhar do público, que delas se apropria como modo de conhecimento ou de experiência, são todas as formas do narrativo e do ficcional que se inscrevem em cena (personagens, atletas do gesto, marionetes mecanizadas, narrativas, diálogos, representações), e que o ator faz surgirem no teatro. (2015, p.91)

Não era proibido trazer elementos de encenação, mas era preciso ter o entendimento de que o trabalho proposto pela diretora consistia na capacidade do ator de produzir os significados poéticos por meio do trabalho técnico em cima da sua capacidade e que através de seu corpo cria universos a serem experienciados pelo espectador. Tínhamos que levantar materiais mais precisos em relação a essas figuras que começavam a aparecer, além de fazer a reflexão do que havia nos engajado e continuava nos engajando a desenvolvê-las. Esse foi o início do nosso processo que já delineava a metodologia adotada para o desenvolvimento de toda a montagem do espetáculo. Ao longo do semestre, de minha parte, surgiu a figura do profeta, que sentencia em uma de suas profecias o fim dos ciclos da humanidade. Pretendo me aprofundar sobre essa questão no próximo subcapítulo.

2.3 A multiplicidade de discursos: busca coletiva por unidade e apropriação ou a jornada solitária pela construção de poéticas que te inspiram dentro de um processo colaborativo.

Como dito, não era proibido trazer elementos de encenação, mas era preciso que, através de sua corporeidade, o ator criasse o espaço e o tempo teatrais convidando o espectador a participar e a compor o espetáculo. “O lugar privilegiado desse confronto da alteridade é o corpo do ator, um corpo em jogo, em cena, corpo pulsional e simbólico em que a histeria fricciona a maestria. O corpo é, a um só tempo, o lugar do conhecimento e da maestria”. (FÉRAL, 2015, p.92)

Sendo assim, outro elemento que não fosse construído sob as atribuições de criação mínimas do ator poderia expor fragilidades em sua interpretação, uma vez que estas não surgiriam para potencializar a interpretação do ator, mas sim na tentativa de expressar/ressignificar o que seria função do intérprete. Além disso, os elementos de encenação poderiam ficar relegados a um papel meramente decorativo, uma vez que o ator não é capaz de com sua interpretação significar.

Acredito que a diretora nos conduzia para uma perspectiva de compreensão de cena enquanto jogo, a meu ver, tal como o entendimento de teatralidade proposto por Féral, por meio da definição de jogo de Huizinga onde jogar é fazer (2015, p. 93).

Uma ação livre, sentida como “fictícia” e situada fora da vida corrente, e, no entanto capaz de absorver completamente o jogador; é uma ação desprovida de todo interesse material e de toda utilidade, que se pratica

em um tempo e um espaço expressamente circunscrito, desenvolve-se segundo uma ordem e com regras dadas. (HUIZINGA apud FÉRAL, 2015, p. 93).

Isto é, o jogo demanda uma atitude consciente por parte do performer, realizando-se no aqui e no agora de outro espaço que não o cotidiano. (FÉRAL, 2015, p.94)

Sendo assim, estar em jogo é estar em estado de performance, no sentido scheccherneriano, é estar engajado na ação no momento presente. O jogo tinha o objetivo de dominarmos a estrutura proposta pela diretora, de forma que dentro desse domínio surgissem subversões da estrutura do próprio jogo proposto. Desejávamos trazer camadas de maior complexidade a possíveis cenas, que poderiam surgir do exercício elaborado pela direção.

Houve outra estrutura criada para dinâmica idealizada pela direção, desta vez voltada para o desenvolvimento da figura do condenado. As proposições consistiam basicamente em criar uma situação onde o condenado sofreria uma série de acusações e ao final ele seria sentenciado “a toda eternidade menos um dia” inspirado em um conto espanhol de autoria de Ramón Gómez de La Serna, presente no livro *Antologia da literatura fantástica*. (BORGES; CASARES, OCAMPO, 2013). Ao longo das semanas essa proposição foi testada de diversas perspectivas e sob as mais diversas provocações por parte da direção. Mas sem nunca ter alcançado algum potencial expressivo mais substancial, não se tornou uma possível dinâmica de cena interessante.

Atribuo isso a dificuldade do coletivo de adentrar em camadas mais densas que o jogo proposto pela direção pedia, uma vez que a motivação de trabalhar com o gênero de terror por parte da turma se mostrava meramente estético, distanciando assim de encontrar uma situação mais expressiva, oriunda de uma motivação real.

Outra justificativa que encontro para o não surgimento de nenhuma situação factível à teatralização dá-se ao fato de, nem mesmo eu, proponente da temática do jogo, não ter encontrado, dentro de minhas referências, um recorte mais preciso do por que trabalhar essa temática a ponto de me engajar criativamente como intérprete. Eu ainda precisava amadurecer minhas referências e pesquisas em uma região que pudesse legitimar tal discurso em mim enquanto indivíduo e no por que tal questão me era sensivelmente relevante.

Trabalhamos intensamente nas três primeiras semanas, antes da viagem da diretora, mas ainda assim havia muito a fazer. Fomos orientados a seguir trabalhando enfaticamente sobre os materiais ao ponto de encontrarmos impressões que legitimassem

o discurso que gostaríamos de atribuir ao espetáculo. A orientadora do processo nos orientou a nos aprofundar mais sobre os aspectos filosóficos, psicológicos, míticos e fantásticos da morte.

Márcia nos provocou a sermos mais incisivos na investigação dos materiais que apresentamos, pois o trabalho estava muito teórico por nossa parte e pouco prático como artistas, uma vez que a maioria das proposições com materialidade de cena tinha partido praticamente da direção. Nesse ponto estávamos bem distante das teorias empíricas da produção de Josette Féral em *Além dos Limites*, que tanto inspiraram o comprometimento do coletivo.

No período de ausência da nossa diretora, ficaríamos sob a orientação do aluno de pós-graduação em artes cênicas na UnB Lupe Leal, que já acompanhava periodicamente o trabalho das primeiras semanas ao lado de Márcia Duarte. Também teríamos a orientação da professora Vann Porath.

Teríamos autonomia para gerir nosso tempo de investigações e o Lupe atuaria como um orientador/provocador sob as proposições de cena. Enquanto a professora Vann Porath se manteria encarregada de manter o nosso trabalho corporal ativo nesse período de ausência da diretora. Ainda assim o grupo mostrou um despreparo ao se autogerir, o que fez com que as proposições de construção do espetáculo se direcionassem para a transformação dessas figuras do imaginário em personagens de fato.

Isso se mostraria problemático posteriormente, uma vez que a maioria de nós não apresentava desejo suficiente que pudesse evidenciar uma construção precisa para o espetáculo, pois não tínhamos contexto para conceber a criação. Deveríamos ter seguido a orientação da Márcia em investigar o teor do espetáculo pelas perspectivas apontadas por ela e, dentro disso, criar uma resolução cênica que pudesse começar a delinear com clareza sobre o que trataria o espetáculo.

Debrucei minhas pesquisas sobre as ideias míticas de Joseph Campbell em *O Poder do Mito*. Onde ele afirma que devemos encontrar nossas interpretações sobre o mito, buscando identificações que nos conectem e saciem nossa necessidade de pertencimento no mundo. (CAMPBELL; MOYERS, 1988, p.32)

Encontrei no mito de Prometeu as questões necessárias para relacionar meus desejos latentes como artista sobre trabalhar o condenado dentro da minha visão de mundo. Na mitologia Prometeu foi o titã responsável, ao lado de seu irmão Epimeteu, pela criação dos homens e dedicou tanto amor aos homens que roubou o fogo, dádiva só

concedida aos deuses, para que esses, assim como os outros seres vivos se desenvolvessem. (BULFINCH'S, 2015, p.36)

Prometeu era um dos titãs, uma raça de gigantes que habitava a terra antes da criação do homem. Ele e seu irmão Epimeteu foram incumbidos de fazer o homem e de dotá-lo, bem como a todos os outros animais, das faculdades necessárias à sua preservação. Epimeteu comprometeu-se a fazê-lo, e Prometeu encarregou-se de supervisionar a conclusão do trabalho do irmão. (BULFINCH'S, 2015, p.36)

Epimeteu, entretanto, distribuiu aos animais os mais diversos dons como coragem, agilidade, força, sagacidade, e quando chegou a vez do homem ser agraciado com alguma competência que garantiria sua supremacia perante os outros seres, não havia sobrado nenhuma graça. Prometeu, para auxiliar o irmão, roubou o fogo, que possibilitou a preservação do homem (BULFINCH'S, 2015, p.36).

O titã infringiu uma proibição de Zeus, o deus soberano, que condenou Prometeu a ficar acorrentado no alto do monte Cáucaso durante milhares de anos. Além disso, o deus dos deuses todos os dias enviava uma águia para perfurar o ventre do titã, que se recompunha à noite, para ser devorado novamente no dia seguinte, em um ciclo de dor eterna. (BULFINCH'S, 2015, p.42)

O fogo no mito de Prometeu pode ter como significado a construção do mental, privar os homens do fogo era privá-los da força da dimensão cognitiva, que abriria para eles o caminho da evolução e do conhecimento. (DICTA; FRANÇOISE, 1995, p.145)

Associei o roubo do fogo com a minha busca por conhecimento para tentar materializar por meio do teatro as mazelas do ser humano, a fim de retratá-las sob a ótica de quem anseia por levar o conhecimento adquirido sobre o teatro para a consciência dos lugares e pessoas que moldaram minha jornada como ser humano e com isso expandir suas possibilidades de ser e de estar no mundo, da mesma forma que o teatro, pelo seu caráter multissensorial, expandiu a minha perspectiva enquanto ser. Próximo da ideia de um teatro que “catarseie” nossos nervos e coração. (ARTAUD, 1993, p.81)

Também quis associar o caráter punitivo dessa decisão, pois o estar em contato direto com o conhecimento no teatro, para quem vêm da periferia é o mesmo que estar diante de uma dádiva concedida aos deuses, fazer teatro para estreitar as visões de mundo de um povo desafortunado, que ainda sofre tanto com o propósito de expandir sua consciência, é o mesmo que roubar o fogo.

Ninguém escapa ileso a tal decisão, fazer teatro, para mim, ao longo desses quatro anos de graduação, foi um exercício de resiliência, pois se por um lado expandia minha

consciência ao adquirir uma série de técnicas e ferramentas para desenvolver minha prática teatral, por outro lado encontrei pouco apoio para expressar o que me movia a aprender sobre teatro, pois o curso ainda conta com visões e opiniões de mundo muito elitizadas e pouco afetivas ao diferente. Vejo minha graduação como um rito de passagem, assim como o momento em que Prometeu foi libertado por Hércules. (KERÉNYI, 2015, p.306)

Acredito que a graduação é o momento de quebrar as correntes e lembrar-me de cada ferida, cada aprendizado, cada gota de suor, de sangue, de todos os esforços das minhas tias, dos meus tios, dos meus amigos, dos meus irmãos, dos que já se foram e dos presentes para que eu seguisse em frente. Tomo cuidado para não utilizar ressentimentos acumulados ao longo de uma vida inteira de quem já passou fome, não só a fome de alimento, mas a fome do desejo, a fome do afeto, a fome de sonhar, a fome de viver.

Trata-se de transformar suas experiências em discurso, por meio do corpo, da voz, da energia, não importa quantas vezes fui ferido ao longo da jornada, trata-se de todas as vezes que pensei em desistir e continuei, de quantas vezes me afirmaram que eu não era capaz, e mostrei com muita força de vontade e trabalho duro que estavam enganados. É saber que toda vez que subo no palco existe ali um ato de resistência, de necessidade não só minha, mas de toda gente que sofre. Necessidade essa que provoca sensações impossíveis de serem descritas em palavras. Toda vez que subo no palco me sinto restituindo o fogo para minha gente. “Privar os homens do fogo era privá-los do mental, que abriram para eles o caminho da evolução e do conhecimento.” (DICTA; FRANÇOISE, 1995, p.144-145).

Liberto e consciente do que me engaja como intérprete, no entendimento de Féral sobre as atribuições do performer (2015, p.118), me sentia de fato movido a construir poeticamente a figura desse condenado. Entretanto, as convicções e referências que trouxeram a trabalhar sobre algo pior que a morte, que era o sofrimento eterno de um ser condenado por querer expandir a consciência dos menos afortunados, sofrendo por um período de tempo próximo do eterno, e que mesmo assim se mantém resiliente ao acreditar em uma profecia sobre sua liberdade e o fim da era dos deuses, como retratado em *Prometeu Acorrentado* (1980) de Ésquilo, não era bem recebido pelo coletivo, que não tinha motivação, nem interesse para adentrar em camadas mais densas, mesmo não apresentando nenhuma outra proposta com engajamento semelhante.

Todas as tentativas de construir a cena exigiam uma apropriação do discurso do proponente por parte do coletivo, no caso dessa temática específica, por não construir essa apropriação de maneira coletiva, não conseguíamos obter resultados significativos.

Se o diretor e os performers não tiverem paciência, o trabalho de encontrar ações de uma peça fracassa. Encontrar uma partitura de ações leva, centenas, talvez, milhares de horas, e a maioria desse tempo é dedicada a soluções que serão descartadas no fim. Descobrir a lógica das ações, e testar implacavelmente a encenação contra a lógica, não é algo automático, fácil nem natural. O temperamento das pessoas é curto, e o trabalho é exaustivo e repetitivo. Muitos ensaios continuam por horas e terminam sem nenhum ganho mensurável. A boa vontade da companhia é posta à prova. (SCHECHNER, 2009, p.360).

A essa altura do processo o sentimento de desespero tomava conta do coletivo. Encontrávamo-nos sem nenhuma proposição coesa em relação ao discurso do espetáculo. Não tínhamos a figura da diretora Márcia Duarte para nos auxiliar e começávamos a julgar o trabalho e a postura uns dos outros em relação ao trabalho. “Uma situação mais complicada é quando o grupo alimenta sentimentos e fantasias sobre o seu nível de confiança. A hostilidade, a agressão, a mágoa, a traição e a raiva podem ser resultados de dúvidas que as pessoas carregam em relação à confiança”. (SCHECHNER, 2009, p.353)

Uma vez que não tínhamos apropriação das propostas uns dos outros, a materialidade de um texto-dramático, que poderia nos auxiliar nas construções de cenas, o coletivo tornou-se ansioso e aflito com relação ao resultado do trabalho. Distanciou-se de um posicionamento mais criativo para a solução das problemáticas e se transformou em burocrático, pensando em resultados em âmbito institucional e avaliativo, mas pouco artístico. Tal ansiedade levou o grupo a pensar em materializar às pressas algum resultado.

Lupe sugeriu que para o retorno da diretora preparássemos uma apresentação dos materiais, pois a estrutura de apresentação poderia nos fazer ter uma percepção mais apurada do trabalho. Convidamos alguns alunos do departamento de artes cênicas, a professora Gisele Rodrigues e a própria Márcia Duarte.

A apresentação foi um completo desastre, era uma colagem constrangedora das estruturas elaboradas pela diretora, porém inferior ao de semanas atrás, antes de sua ausência. Não havia discurso, apropriação, trabalho técnico, poético. Em suma, não havia ali nenhuma das intenções idealizadas para fazer um espetáculo de graduação diferente dos outros.

A preocupação chegou a níveis alarmantes, compartilharmos o que trabalhamos, mas não havia praticamente nada para apresentar à diretora. Apenas pesquisas como as minhas sobre o aspecto místico da morte, através da minha interpretação do mito de Prometeu e de contos fantásticos sobre a morte.

Com pouco tempo de experimentação restando, a diretora nos pediu para que direcionássemos nossas pesquisas para a questão dos ritos que envolvem o fenômeno da morte e contos fantástico sobre a morte. Se ainda quiséssemos abordar qualquer outro aspecto da morte em nossa montagem, deveria ser apresentada uma proposição contundente e bem ensaiada.

Afinal, a essa altura do semestre não gozávamos de tempo a perder. Tentei ainda me reunir com alguns colegas na tentativa de transformar minhas pesquisas em cena. Infelizmente o pouco tempo, somado ao distanciamento de meus colegas por camadas mais densas, me desestimulou a trazer para o espetáculo questões que me engajam como artista.

Entretanto, as pesquisas que realizei a cerca do mito de Prometeu geraram uma ideia de como poderíamos costurar as estruturas criadas pela direção em espetáculo. Encontrei dentro das minhas investigações acerca do mito de Prometeu, uma relação com um dos arcanos do tarô. Pois o próprio mito ilustra uma das cartas do tarô em suas múltiplas ressignificações, a carta “Do Condenado”, mas na minha pesquisa o encontrei também relacionado a outro arcano, a “A casa de Deus”.

Essa lâmina representa, a um só tempo, o poder e a fraqueza das forças do mental. Ela pede ao homem que tome o céu de assalto; para isso, ele está só, devendo pagar um alto preço de si mesmo para permitir a grande varrição. Tal como ocorreu com Prometeu, que desafia os deuses, combate as opressões e as mentiras, lutando não por si mesmo, mas em favor de uma evolução geral. Eis por que o mito de Prometeu continua a viver nesse arcano do tarô. (DICTA; FRANÇOISE, 1995, p.143)

Na tentativa de materializar minhas inspirações no mito de Prometeu, com as outras pesquisas, motivações e proposições do coletivo, encontrei, também no tarô, questões arquetípicas (DICTA; FRANÇOISE, 1995) capazes de dialogar com todos os materiais dispostos até então.

A ideia do grupo de jovens em volta da fogueira que elucubravam sobre o mistério da morte foi materializada pela diretora Márcia Duarte através da construção do caminho do mago do tarô, que parte em direção a respostas para seus mistérios apresentados ao acaso de maneira enigmática a partir das cartas lançadas.

Desenvolvemos várias experimentações como uma prática de cinema, também conhecida como três tabelas ou (3T), para construir imagetivamente e corporalmente a jornada em direção ao mistério. Sempre acompanhados da composição da sonoridade construída simultaneamente ao rito de passagem para essa outra dimensão, que, uma vez adentrada, representaríamos por meio dos contos populares e mitos. Agora com o foco definido de qual caminho seguir na construção do trabalho, teria início a materialização de fato, o espetáculo.

Conclusão

Essa conclusão começa com um pedido de desculpas, pois a multiplicidade de integrantes do projeto de interpretação teatral 1/2017 me impede de registrar e apontar em sua totalidade as escolhas que constituiriam o projeto. Afirmando que reconheço a importância de todas as pessoas que compuseram o trabalho que teve como desfecho o espetáculo: *O que é o que é?*

Pensar o projeto com antecedência, no espaço cedido pela disciplina de metodologia de pesquisa, foi extremamente útil para refletir sobre como poderíamos somar nossas maneiras de enxergar o mundo e, por consequência, o fazer teatral. Mediante as especificidades oriundas dessas múltiplas formas de entender o teatro, alimentamos nossas pesquisas para o trabalho de conclusão de curso ao mesmo tempo que enriquecemos o trabalho prático de construir coletivamente nosso espetáculo de graduação.

Entretanto, isso não ocorreu de maneira tão contundente, como presente nas muitas conversas que tivemos posteriormente em sala de aula. Pouquíssimos foram os integrantes envolvidos na montagem, que aceitaram o desafio de contribuir com o processo de composição do espetáculo, paralelamente à composição do Trabalho de Conclusão de Curso. Tal fato gerou uma sobrecarga aos poucos que tentaram minimamente associar os conhecimentos prático e teórico.

Outra dificuldade ocorreu em decorrência de coletivamente tentarmos desenvolver um espetáculo não ligado à estrutura de um texto dramático. Propomos uma obra com uma característica mais performativa em relação à dramaturgia do espetáculo. Nesse caso é imprescindível estar em preocupação constante não só com a representação, mas com todos os elementos necessários para uma representação. (FÉRAL, 2015, p.247).

Nessa perspectiva de trabalho era de suma importância o engajamento do coletivo, uma vez que era necessária a colaboração total de todos para o entendimento unívoco dos múltiplos signos e significados que poderiam compor as escolhas do trabalho em prol de um discurso coeso, onde as múltiplas particularidades dos integrantes surgiriam para trazer camadas mais enriquecedoras ao espetáculo. Mas, para isso, era importante estarmos focados nesse aspecto, o que não ocorreu.

A perspectiva de buscar uma obra com características mais performativas, na concepção de Josette Féral, ainda em *MPAC*, consistia no engajamento total que o

performer deveria ter com a sua obra (FÉRAL, 2015, p.128). Isto é, ter uma relação simbiótica com o discurso que legitime o seu fazer. (FÉRAL, 2015, p.119) Para que não só nos mantivéssemos atentos à parte teórica, mas ao aspecto poético e sensível, ou seja, à prática, dentro dessa estrutura de compor o espetáculo de teor colaborativo, se fazia necessário equalizar os desejos.

Infelizmente, acredito não termos sido capazes de alcançar esse lugar de autonomia e colaboração artística por diversos motivos. Um deles por um preciosismo estético e ansioso na tentativa de imaginar como seria a obra acabada, que nada têm a ver com o acordo de trabalhar coletivamente.

Muitos julgamentos para proposições no espaço de criação e pouca ação, denotando uma imaturidade enquanto intérpretes do coletivo, pois acredito que o ato de criação é sagrado e não deve ser maculado com preocupações alheias.

Isso não quer dizer que não devemos levar em consideração nosso posicionamento político, ideológico e filosófico ao criar, mas que antes de tudo o foco seja no ato de criar, sendo que qualquer outra corrente de pensamento deve jogar a favor da criação e não contra, e tampouco usá-la como justificativa psicológica para não experimentar ao longo de qualquer que seja o processo criativo. O material da lógica teatral é *fazer, mostrar, incorporar, cantar, dançar e interpretar*. Esses são os recursos que um performer usa quando está preparando um papel. A única “psicologia” que há no papel é a psicologia do performer, do seu próprio ser. (SCHECHNER, 2009, p.361)

Essas discussões foram frequentes ao longo do semestre. O próprio nome escolhido para o espetáculo *O que é o que é?* nasce dessa incapacidade enquanto coletivo de fazer um recorte mais preciso sobre qual aspecto da temática da morte gostaríamos de retratar.

Os desentendimentos evidenciavam que mesmo tendo chegado a acordos anteriormente, mediante diálogo em *MPAC*, éramos apenas jovens intérpretes, com pouca maturidade para se autogerir, onde, no meu entendimento, é necessário um nível de intimidade e confiança nas práticas teatrais formadas por grupos que estejam ali em prol de um objetivo muito maior que si mesmos. Realidade muito distante da que ocorre no nosso curso de bacharelado em Artes Cênicas, onde turmas imensas, com visões estéticas e desejos completamente diferentes, têm que compartilhar um mesmo processo.

Entretanto, o espaço cedido para as discussões dentro de *MPAC* foi muito importante na escolha de nossa orientadora Márcia Duarte, pois se ideologicamente, esteticamente não conseguíamos ter uma coesão enquanto grupo, tecnicamente ela era a

única unanimidade que tínhamos, mostrando-se extremamente profissional ao gerir o processo da maneira mais digna possível, sempre tentando sanar os anseios que o coletivo mostrava, sempre nos indicando que o trabalho do ator é a coisa mais importante no teatro, que uma boa apresentação ou espetáculo é consequência do trabalho e do engajamento do intérprete. “A grande maioria do trabalho diário do performer é processo. Se ele soubesse para onde estava indo e como chegar lá, seria impossível inventar e descobrir soluções em resposta aos obstáculos, conhecidos ou desconhecidos”. (SCHECHNER, 2009, p.337-338)

É bem verdade que a imaturidade de se colocar como performer proponente do fazer (FÉRAL, 2015) do coletivo atribuiu à professora Márcia Duarte uma responsabilidade que não era dela, a intenção era que ela nos auxiliasse, muito mais como uma orientadora desse processo criativo do espetáculo, nos ajudando tecnicamente, mas uma vez que não éramos capazes de sermos ativos e propositivos, ela assumiu a gestão como uma diretora de fato.

Extraindo o máximo das poucas proposições que surgiam, ela conseguiu gerir e controlar as ansiedades do coletivo. Conduziu de maneira sensível as problemáticas da gestão criativa do grupo e ainda usou nosso próprio caráter jovem e inseguro, mas dotado de muita vivacidade e alegria, como discurso do espetáculo, trabalhando o mistério da morte sob uma perspectiva suave e lúdica.

Outro ponto positivo da escolha da professora Márcia Duarte foi a sua proposição de sempre trabalhar a dinâmica da cena com o suporte da música do espetáculo, juntamente, é claro, com o nosso então monitor/diretor musical Guilherme Mayer, que sempre imprimia vivacidade ao experimento, fosse ele qual fosse.. Ainda juntamente Guilherme, coordenou o trabalho musical dos intérpretes que tinham a facilidade de tocar algum instrumento, construindo uma trilha sonora ao vivo muito empolgante.

Havia, dentro da temática, questões que eu gostaria de trabalhar. Entretanto o coletivo não se interessava em abordá-las, não por ter outras ideias e propostas concretas, mas em razão da pouca idade e de não se colocar disponível a adentrar em outras possibilidades mais densas de tratar o tema. Por tal motivo, acredito que fiquei muito tempo, em minhas pesquisas, investigando poéticas que pudessem acrescentar e alimentar o imaginário do espetáculo, o que tenho certeza, teve o seu valor.

Entretanto, posso dizer que eu e a estudante Carolina Braga fomos os únicos, ainda que com pouca experiência, a ter uma atenção à questão da dramaturgia inspirada nos moldes do teatro performativo (FÉRAL, 2015).

Acredito que minha contribuição no campo das pesquisas tenha ajudado a delinear os caminhos pelos quais o coletivo, sobre a orientação da diretora, poderia ter encontrado melhores materiais.

Por outro lado, era dolorido ver que, a cada experimentação, as poéticas que passei muito tempo investigando e que tanto me trazem engajamento como performer (FÉRAL, 2015) eram rejeitadas pela não disponibilidade do coletivo para tratar de tais questões, fosse pela falta de interesse, fosse pela pouca idade, uma vez que eu sou um pouco mais velho do que a maioria do coletivo e o meu imaginário sobre a morte é completamente diferente.

Constrangeram-me ao ponto de não conseguir mostrar o melhor de mim como intérprete, ainda que o resultado final se mostrasse melhor para o coletivo, o próprio coletivo só se deu conta disso ao final das apresentações, de modo que o caráter jovial do espetáculo deve-se muito mais ao mérito da direção do que ao desejo do coletivo. Entendo que essas escolhas fazem parte do processo e que, como nesse caso, são sempre melhor as decisões que privilegiem o coletivo em se tratando do teatro.

Ainda assim não deixa de ser frustrante, pois se ao mesmo tempo disponho de alguma bagagem de vida em meus 27 anos de idade, tenho pouca experiência como artista e devo dizer que esse processo foi muito devastador, na mesma proporção que também foi educador, ao me mostrar como lidar com tais situações de frustração. Mas acredito que não teria sido necessário passar por tal experiência, se tivesse me colocado, assim como a maioria dos integrantes do coletivo, de forma passiva e pouco participativa, na tentativa de se apropriar do espetáculo enquanto seu, no modelo acordado como colaborativo, não deixando essa responsabilidade para diretora. Essa sensação de frustração atrapalhou minha interpretação no trabalho prático, pois não conseguia sentir identificação alguma com as características que o espetáculo estava assumindo.

O fato de como intérprete sempre procurar por trabalhar com temas que me engajem não só artisticamente, mas sensivelmente a ponto de me colocar em jogo como performer (FÉRAL, 2015, p.117-118), me causou um distanciamento do que estava sendo produzido. Senti-me (ou Vi-me) novamente como nos tempos em que queriam calar a minha voz por ser eu de onde sou. Mesmo sabendo que não se tratava de nada disso, me doeu. Tive que encontrar forças em outros lugares, diferentes dos que eu acredito como artista, para finalizar o projeto.

Por tudo aqui exposto e por tudo que vivi nesse processo de criação teatral, volto a dizer que tal experiência foi muito educadora em vários sentidos. Se aprendi que

trabalhar coletivamente e com certeza individualmente também em dadas circunstâncias é saber lidar com frustrações, aprendi também que nenhuma pesquisa séria e realmente relevante para o ator é em vão. O contato com os conceitos de Josette Féral (2015) sobre a genética da encenação, por exemplo, levou-me a refletir sobre os documentos “rascunhos” que compõem uma obra. (FÉRAL, 2015, p.65) Estes, eventualmente, apresentam traços que, mesmo não usados na composição de um determinado espetáculo, podem ser utilizados em obras posteriores. (FÉRAL, 2015, p.65-66) Sendo assim, de posse do registro de minhas pesquisas, posso desenvolvê-las futuramente, a fim de materializá-las em novos espetáculos.

No fim de tudo, acredito que paciência, persistência, resiliência e trabalho, muito trabalho, são os alicerces do ofício do ator.

Referências Bibliográficas

ARMSTRONG, Karen. **Breve história do mito**. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BONDIA, Jorge Larrosa. **Experiência e alteridade em educação** in Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul, vol. 19, n. 2, p. 04-27, julho/dez. 2011. (<http://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/2444>)

BROOK, Peter. **Não há segredos: reflexões sobre atuação e teatro**. 1ª edição. São Paulo: Via Lettera, 2016.

BULFINCH'S, Thomas, **O Livro da Mitologia: A Idade da Fábula**, 2ª edição. São Paulo: Martin Claret, 2015.

CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. **O poder do mito**. 25ª edição. São Paulo: Palas Athena, 1990.

DICTA; FRANÇOISE, **Mitos e Tarô**. 1ª edição. São Paulo: Pensamento LTDA.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: Teoria e Prática do Teatro**. 1ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2015.

KERÉNYI, Karl, **Arquétipos da Religião Grega**. 1ª edição. Petrópolis: Vozes, 2015.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós Dramático**. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 27ª edição. Petrópolis, Vozes, 2012.

SCHECHNER, Richard. **Performer**. Sala Preta, vol. 9, p. 333-365, nov. 2009.

(<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57416/60398>)