



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
POÉTICAS E PROCESSOS DE ENCENAÇÃO

Fabio Melo Santana

PERCURSO MÚLTIPLO UNO

Estudo do modo cênico e do processo de criação geradores da encenação
Velôsidade Máxima

SALVADOR

2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Fabio Melo Santana

PERCURSO MÚLTIPLO UNO

Estudo do modo cênico e do processo de criação geradores da encenação
Velôsidade Máxima

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas, Escola de Teatro, Universidade
Federal da Bahia, como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre em
Artes Cênicas.
Orientadora: Prof. Dr^a Sônia Rangel

SALVADOR

2007

Escola de Teatro - UFBA

Santana, Fabio Melo.

Percurso múltiplo uno : estudo do modo cênico e do processo de criação geradores da encenação Velôsidade Máxima / Fabio Melo Santana. - 2007.

195 f.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sonia Rangel.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2007.

1. Veloso, Caetano. 2. Teatro. 3. Dramaturgia. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. I. Rangel, Sonia. II. Título.

CDD 792

Dedicatória

Às mulheres que me formaram e deformaram no teatro: Hebe Alves, Meran Vargens, Carmem Paternostro, Cleise Mendes, Nehle Franke, Denise Stoklos e
Sônia Rangel

À Ilma Nascimento, responsável maior pela ida dessa cena a vida
A Leonardo Mineiro, Caio Rodrigo, Evelin Buchegger, Emerson Cabral, Lucio Tranchesi, Marco Antônio, Alexandre Casali, Danilo Souto Pinho, Vinícius Piedade, Silvana Abreu, Luis Louis, Mônica Mello, Kalassa Lemos e Caíca

Alves: Família é sintonia.

À meus pais e irmãs

Especialmente a Fernanda Paquelet, amuleto de sorte e bem aventurança,
companhia de todas as idas solitárias a cena.

AGRADECIMENTOS

Wlad Lima, Andréia Andrade, Bruna Christófaró, Edyala Iglesias, Héctor Briones, Juliana Rangel, Luiz Felipe Botelho, Mônica Mello, Paulo Cunha, Rita Rodrigues, Rogério Liberal, Sandra Mascarenhas, Solange Miguel, Marcos Barbosa, Sônia Rangel, Eliene Benício, Daniel Marques, Antonia Pereira, Ivani Santana, Eliana Rodrigues, Fernando Passos, Sérgio Farias, Suzana Martins, Caíca Alves, Hector Sallas, Victor Venas, Sanzio, Vinicius Piedade, Zadoque Costa, Paolo Ferreira, Luciana Queiroz, Lojas Americanas, Tiago Ribeiro, Marcio Lima, Cooperativa Baiana de Teatro, Chico de Quixadá, Tony Silva, Zanzibar (Ana Célia, Rogério, Catita), Agamenon de Abreu, Daniel Becker, Ana São José, Jorge Alencar, Makários, Dadau, Rosana Melo, Meran Vargens, Saja, Hebe Alves, Fernanda Paquelet, Leonardo Mineiro, Fátima Fróes, Zuarde Jr, Viviane Freitas, Rino Carvalho, Marco Antônio, Sandra Simões, Pedro Moraes, Zélia Uchoa, Alex Simões, Líria Moraes, Mônica Santana, Martha Bezerra, Amós Heber, Manhã Ortiz, Thaís Bandeira, Cláudio Machado, Virgínia Luz, Ana Cartaxo, Sávio Conceição, Solange Miguel, Kleper Reis, Wanderley Meira e Danilo Souto Pinho.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. SÔNIA LÚCIA RANGEL (Orientadora)

Prof^a. Dr^a. ANTÔNIA PEREIRA BEZERRA (PPGAC - UFBA)

Prof. Dr. JOSÉ ANTÔNIO SAJA RAMOS NEVES DOS SANTOS (FCH -
UFBA)

EPÍGRAFE

Porque a frase, o conceito, o enredo, o verso (e sem dúvida sobretudo o verso) é o que pode lançar mundos no mundo.

Caetano Veloso

*Rodando a minha saia
Eu comando os ventos
Quem vem a minha praia vem ver
A força que se espalha de alguns movimentos
Que eu sei desfazer e refazer
Quem pode compartilhar dos meus sentimentos
Na hora que o refletor bater
Momentos de luz e de nós
Momentos de voz e de sonho
Momentos de amor que nos fazem felizes
E às vezes nos fazem chorar
Aqui nesse mesmo lugar
O palco e vocês na platéia
Nós vamos lembrar momentos legais
Um gesto, uma nota, uma idéia,
Momentos intensos
Momentos demais
Momentos imensos
Mentiras reais.*

Caetano Veloso

RESUMO

Essa dissertação territorializa e afirma um modo de criação e produção cênico-contemporânea, denominado de **Teatro Múltiplo Uno**. Princípios, elementos e operações são determinados e fundamentados neste fazer teatral marcado pela pluralidade assumida pelo agente da cena, o Atuante, que abarca as funções de autoria, encenação, atuação e produção-administração. Influências artísticas variadas se entrecruzam nessa feitura respaldada nas encenações **Seu Bomfim e ERê - Eterno Rêtorno**, pressupostos de trabalho, que indicam metodologias e *modus operandi*. Esse campo de pesquisa desenvolve-se paralelamente a um novo processo criativo, da encenação **Velôsidade Máxima**, que utiliza como estímulo-agenciamento a obra poético-musical de Caetano Veloso. As teorias da multiplicidade, propostas por Gilles Deleuze e Félix Guatarri; os elementos e procedimentos da Crítica Genética sobre processo criativo; os escritos sobre performance de Renato Cohen; e os pensamentos sobre pré-expressividade e treinamento propostos pela Antropologia Teatral são os fundamentos e suportes teóricos principais desse percurso, onde o sonho é também utilizado como operador em processos de apropriação e recriação.

ABSTRACT

This Masters thesis territorialize and affirms a scenic-contemporary way of creation and production, called **Teatro Múltiplo Uno (Unique Multiple Theater)**. Principles, elements and operations are determined and based on this way of practicing theater featured by plurality assumed by the agent of the scene, the Acting-Actor, who accumulates the functions of authorship, staging, performance and production-administration. Several artistic influences are in contact in the creation process of a play, based on the past experiences **Seu Bomfim e ERê - Eterno Rêtorno**, important steps for this work, that indicates methodologies and *modus operandi*. This field of research is developed parallel to a new creative process called **Velôsidade Máxima**, which uses as agencing stimulus Caetano Veloso's poetic and musical work. The multiplicity theories, proposed by Gilles Deleuze and Félix Guatarri; genetic criticism's elements and methods for studying creative processes; Renato Cohen's writings about performance and anthropological theatre's thoughts about pre expressivity and actor's training are the principles and main theoretical supports of this journey, in which dream is the framework, in a process of appropriation and recreate.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS

LISTA DE TABELAS

LISTA DE FOTOS

1.0 APRESENTAÇÃO	14
2.0 INTRODUÇÃO	18
— 2.1 Tempo e Velocidade.....	18
— 2.2 Campos de Multiplicidade.....	22
— 2.3 Movimento Criador.....	28
3.0 O OFÍCIO - TEATRO MÚLTIPLO UNO	32
— 3.1 Atuante.....	32
3.1.1 ATOR-PERFORMER.....	34
3.1.2 ENCENADOR.....	36
3.1.3 PRODUTOR.....	37
3.1.4 PESQUISADOR.....	38
— 3.3 Pressupostos de trabalho - indícios de <i>modus operandi</i>	40
3.3.1 Seu Bomfim	41
3.3.2 ERê - Eterno Rêtorno	42
— 3.4 Identificações de princípios, elementos e operações.....	44
— 3.5 Dramaturgia do ator- <i>performer</i> e da cena	52
3.5.1 DRAMATURGIA.....	52
3.5.2 TREINAMENTO.....	54
— 3.6 Processo de produção-administração.....	58
4.0 PROCESSO CRIATIVO VELÔSIDADE MÁXIMA	63
— 4.1 O mote- estímulo - Caetano Veloso.....	63
4.1.1 ARTISTA DA MULTIPLICIDADE.....	64
4.1.2 CAMPOS PRESENTES.....	71
— 4.2. Etapas - gênese e caminhos.....	73
4.2.1 ESTUDO, AGRUPAMENTO, ESTÍMULO E ENVOLVIMENTO.....	75
4.2.2 CRIAÇÃO LIVRE.....	79
4.2.3 MATURAÇÃO CRIATIVA: SELEÇÃO, EXPERIMENTAÇÕES E CONEXÕES DRAMATÚRGICAS.....	86
4.2.4 ETAPA ZANZIBAR - ADAPTAÇÃO DOS ELEMENTOS CÊNICOS E ENSAIOS.....	99

5.0 VELÔSIDADE MÁXIMA - Projeto poético - resultante cênica.....	122
6.0 ASPECTOS CONCLUSIVOS.....	152
7.0 BIBLIOGRAFIA.....	160
8.0 ANEXOS	165
— 8.1 Agenciamentos - Gênese e Trajetória Pessoal.....	165
— 8.2. Conceção cênica.....	171
8.2.1 Seu Bomfim	171
8.2.2 ERê - Eterno Rêtorno	174
— 8.3 Velôsidade Máxima – Texto.....	175
— 8.4 Fotos em CD.....	193
— 8.5 DVD.....	194
— 8.6 Material gráfico.....	195

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Prancha comparativa de Teatro tradicional e de vanguarda.....	33
Figura 2 - Organograma de funções do Atuante.....	38 e 39
Figura 3 - Imagens da casatelier articulada a imagem da equipe de Velôsidade Máxima e as capas de disco de Caetano Veloso.....	63
Figura 4 - Intersecção criativa das etapas Tradicional e Performance.....	89
Figura 5 - Desenho do modelo dramaturgico pentagramal.....	93
Figura 6 - Planta do Zanzibar e espaço externo. Primeiro pensamento de adaptação espacial dramaturgica.....	100
Figura 7 - Planta do Zanzibar com descrição das ambientações propostas.....	102 e 103
Figuras 8 a 15 - Fotos de Caetano Veloso – sites diversos.....	112
Figuras - Desenho do cartaz de Velôsidade Máxima	122

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Elementos de diferenciação entre <i>Performance</i> e Teatro.....	35
Tabela 2 - Quadro de comparativo das matrizes de composição, características e especificidades das encenações Seu Bomfim e ERê – Eterno Rêtorno	45 a 47
Tabela 3 - Habilidades gerenciais.....	60
Tabela 4 - Constelações temáticas das músicas de Caetano Veloso.....	76
Tabela 5 - Banco de idéias cênicas.....	81 a 83
Tabela 6 - Banco de cena.....	84 e 85
Tabela 7 - Tabela de produção.....	118 a 120
Tabela 8 - Cronograma geral de produção.....	120
Tabela 9 - Quadro de matrizes de composição, características e especificidades das encenações Seu Bomfim, ERê – Eterno Rêtorno e Velôsidade Máxima	153 a 157

LISTA DE FOTOS

Foto 1 e 2 - Encenação Seu Bomfim , foto Zélia Uchoa.....	41
Foto 3 e 4 - Encenação ERê – Eterno Rêtorno , foto Sora Maia.....	42 e 43
Foto 5 a 10 - Imagens da <i>casatelier</i> , foto Viviane Freitas.....	80
Foto 11 a 13 - Performance Caetano Negro , foto Wlad Lima.....	88
Foto 14 a 17 - Performance Transitando no tempo por Caetano , foto Wlad Lima.....	88
Fotos 18 a 20 - Performance Eus escritos , foto Sandra Simões.....	97
Fotos 21 a 23 - Performance Todos os santos encantos e axés , foto Caio Rodrigo.....	97
Fotos 24 - Museu da Língua Portuguesa, in http://pt.wikipedia.org/wiki/Imagem:MPL_031.jpg	98
Foto 25 - Museu da Língua Portuguesa, in http://pt.wikipedia.org/wiki/Imagem:MPL_026.jpg	98
Fotos 26 a 99 - Fotos da <i>casatelier</i> , transposição cênica e apresentação Velôsidade Máxima (Caio Rodrigo 69, 70, 79, 81 a 83, 88 a 99), (Leonardo Mineiro 33 a 35, 39, 84 a 87), (Thiago Ribeiro 41), (Fabio Vidal 29 a 32, 36 a 38, 40, 46 a 57, 62 a 68, 75 a 78, 80), (Viviane Freitas.26 a 28, 42 a 45, 58 a 61, 71 a 74)	104 a 108
Fotos 100 a 139- Fotos de ensaio Velôsidade Máxima (Leonardo Mineiro 100 a 122), (Tiago Ribeiro 123 a 139).....	109 e 110
Fotos 144 a 168 - fotos de performances e de registro do figurino (Wlad Lima 144 a 148 e 165), (Sandra Simões 149, 158, 160 a 161, 166 a 168) (Caio Rodrigo 150 a 157, 159, 163 e 164) e Zélia Uchôa (162).....	113 e 114
Fotos 169 a 267 - Fotos da Encenação Velôsidade Máxima (Caio Rodrigo 169 a 177, 180 a 188, 190, 192 a 217, 219, 220, 223 a 225, 227 a 238, 240 a 254, 260, 262 a 267) (Tiago Ribeiro 178 e 179, 189, 191, 218, 221, 222, 226, 239, 241, 255 a 259, 261).....	128, 132, 134, 137, 138, 141, 142, 143, 146, 149, 150

1.0 - APRESENTAÇÃO

Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir.

Gilles Deleuze e Félix Guattari

Esta pesquisa de caráter prático-teórico está inserida na Linha de Poéticas e Processos de Encenação do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas – UFBA. Ela delimita e revela o estudo e a sistematização do processo criativo da encenação **Velosidade Máxima**, inspirada na obra poética de Caetano Veloso, que teve sua estréia e primeira temporada no Zanzibar, em Salvador, Bahia, de 16 de janeiro a 11 de fevereiro de 2007.

A obra poético-musical de Caetano Veloso é aqui utilizada como mote para envolvimento e antropofagia, onde ocorrem releitura, reinscrição, remontagem e reedição. Transmutação da obra, transformada inicialmente em mangue¹ de elementos, referências e signos (frases partidas, palavras e rimas deslocadas, gestos estilhaçados, pensamentos reconstruídos), reestruturados numa nova organização por diversificados parâmetros, desenvolvendo e encontrando conexões nos seus encaixes e dobras, derivando uma nova criação.

O desenvolvimento conceitual de elementos e procedimentos dessa prática cênica se dá a partir da identificação de princípios expressivos e técnicos presentes em realizações anteriores, as encenações **Seu Bomfim** e **ERê - Eterno Rêtorno**, onde se reconhece e se

¹ Constituem-se em ecossistemas complexos e dos mais férteis e diversificados do planeta. A sua biodiversidade faz com que essas áreas se constituam em grandes "berçários" naturais. As raízes do mangue funcionam como filtros na retenção dos sedimentos. Constituem ainda importante banco genético para a recuperação de áreas degradadas. (WIKIPEDIA, 2007, in <http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Manguezal&oldid=5536157>>)

afirma um modo de criação e uma prática artística contemporâneos, caracterizados pela fusão das funções de atuação, encenação, autoria e administração/produção. No intuito de revelar a metodologia e as técnicas inerentes, e de encontrar síntese, organização e fundamentação teórica é que se desenvolve esta dissertação de mestrado articulada a uma encenação teatral/perfomática, onde se afirma a hipótese de que é o processo criativo que define a resultante cênica.

Este trabalho está dividido em três campos distintos que se influenciam e se complementam:

- A. Um primeiro campo, explanado no capítulo 3, **O Ofício – Teatro Múltiplo Uno**, que se atém à conceituação do ofício e do agente dele: o atuante. Aqui serão abordados os princípios, os elementos e os procedimentos formadores dessa feitura, abordados a partir da reflexão sobre as encenações **Seu Bomfim e ERê - Eterno Rêtorno**, pressupostos de trabalho. Ainda serão tratados neste capítulo a multiplicidade de funções exercidas, as questões técnicas e o treinamento subjacente para instauração e desenvolvimento do ator-*performer* neste modo cênico.
- B. Um segundo campo, no capítulo 4, **Processo Criativo**, que trata do processo criativo derivante da influência da obra de Caetano Veloso. Uma cartografia onde se observará o percurso propiciado pelas práticas e teorias decorrentes deste processo de mestrado, apontando recorrências de princípios, elementos e procedimentos, além da determinação de novas características peculiares. Aqui se discorre sobre Caetano Veloso, o artista e sua obra, o universo matriz que serviu como mote para o desenvolvimento do processo criativo. Registram-se os rastros e as transmutações efetivados nesta prática criativa.
- C. E um terceiro campo, tratado no capítulo 5, **Velôsidade Máxima**, que expõe a resultante cênica **Velôsidade Máxima**: descrição, análise e exposição das proposições artísticas efetivadas.

Numa abordagem inicial, na **Introdução**, capítulo 2, disserta-se de um modo ensaístico sobre idéias propulsoras desta prática, articuladas à exposição dos pressupostos

teóricos coligados a essa feitura. No arremate deste trabalho serão explanados os aspectos conclusivos obtidos por esse percurso.

No anexo deste trabalho, capítulo 8, estão organizado o texto cênico derivante desta pesquisa, um memorial de identificação de agenciamentos formadores dessa prática e uma exposição sobre os pressupostos de trabalho – indícios de *modus operandi*: as encenações **Seu Bomfim e ERê - Eterno Rêtorno**.

Expressões como estímulo, filosofia da imanência, processo criativo, teatro, *performance*, dramaturgia, encenação, semiologia, espaço-tempo, teatro físico, atuação, público/audiência, estética, arte como modo superior de vida, máquinas de guerra, devires, fabulação, improviso, indústrias criativas, apresentação-representação, música popular brasileira, pré-expressividade, nortearam essa experiência acerca de como o Atuante, deixando-se atravessar por forças e influências em processos criativos que efetivam sua expressividade e promovem o ato teatral, dá espaço e urdidura para modos singulares de cenas se efetuarem.

Expressa-se sobre um ofício que está completamente imbricado com a vida pessoal e desdobra-se em variadas temáticas que se tangenciam e se inter-relacionam, encontrando diálogo teórico (que variará da antropofagia ao flerte) com reformadores das artes e do conhecimento humano, que fornecem suportes conceituais filosóficos, metodológicos, técnicos e artísticos. As principais teorias coligados a esse trabalho são: o pensamento filosófico de Gilles Deleuze e Felix Guatarri, mais especificamente os elementos que abarcam a multiplicidade e seus princípios de desenvolvimento: rizoma, linhas de fuga e intensidade, estratos e segmentaridade, agenciamentos maquínico e seus diferentes tipos; o estudo artístico e técnico proposto pela Antropologia Teatral, encontrando seus registros em Eugênio Barba e Nicola Savarese; as teorias e nomenclaturas exposta pela Crítica Genética, para acompanhamento e determinação do processo criativo; além das pesquisas cênico-performáticas de Renato Cohen. São afirmados, correntes, pensamentos e práticas cênicas formadoras deste modo cênico como o Teatro Físico, Teatro Essencial, Teatro da Crueldade, Teatro Tradicional (stanislavskiano), *Performance-art*, Contadores de História e Teatro do Improviso.

Estão aqui presentes influências diretas, idéias, teorias e práticas de Peter Brook, Denise Stoklos, Luis Fuganti, Antonin Artaud, Etienne Decrouix, Rudolf Laban, Jose Ângelo Gaiarsa e Luis Louis. Percorrem-se neste trabalho as influências da prática teatral na graduação da UFBA com os professores: Meran Vargens, Hebe Alves, Harildo Deda, Jorge

Gaspari, Ciane Fernandes, Claudete Eloi, Sônia Rangel, Cássia Lopes, Paulo Cunha, Armindo Bião, Paulo Dourado; desrincham-se os agenciamentos desenvolvidos em oficinas e *workshops* ministrados por Volker Quandt, Marie Thauront, Harald Weis, Olair Coan, Walter Lima Junior, Steven Wasson, Corine Soun, Nadja Turenko, João Miguel, Bitti, Natalie Menta, Amílcar Borges, Tina Nielsen, Júlia Varley, Zebrinha, Sônia de Brito e Jacques de Beauvoir; além das influências dos encenadores: Nehle Franke, Carmem Paternostro, José Possi Neto, Ewald Hackler, Geraldo Cohen e João Lima; chegando à revolução perceptiva, técnica e discursiva do projeto **Solos do Brasil**, propiciada pelos professores Luis Louís, Luís Fuganti, Caio Ferraz, Eduardo Coutinho, Hugo Rodas, Gianni Ratto, Antônio Abujamra e Ricardo Napoleão.

Este trabalho configura uma “Arquitetura de Pensamento”, (conforme imagem utilizada pela professora Sônia Rangel em suas aulas-orientações) fruto de uma experiência em pós-graduação desenvolvida em mais de dois anos e meio de labor teatral. As ações realizadas para desenvolvimento deste trabalho variam entre leituras, treinamentos, escrita, performances, produção, aulas, encontros e discussão e, são expostas como conclusão desse processo de mestrado. Desta maneira, sistematiza-se e fundamenta-se uma prática de vida/trabalho que completa dezoito anos, iniciada com o exercício da atuação e desenvolvida para outros âmbitos do fazer teatral.

2.0 - INTRODUÇÃO

Nosso medo mais profundo é de sermos adequados além da medida, é nossa luz e não nossa escuridão o que mais nos assusta.

Nelson Mandela.

Alguma coisa está fora da ordem, fora da nova ordem mundial.

E tudo que nesse momento se revelará aos povos, surpreenderá a todos não por ser exótico, mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto quando terá sido o óbvio.

Caetano Veloso

2.1 - Tempo e velocidade

...a despeito da necessidade crescente de controle, o que significa em primeira instância dominar o tempo para em seguida subjugar-lo. Os segundos são estabelecidos. O instante sofre marcação: uma pulsação mecânica, reproduzida pelo relógio, bem aos moldes de como funcionavam os corpos de Newton e Descartes. O tempo, unitariamente estabelecido, a tudo consome e toda uma civilização vive em prol de garantir segurança para o amanhã: viver tranqüilamente adaptado sem molestar ninguém, cada um na sua.

*Eis que eles sabem o dia de amanhã
Eles sempre falam num dia de amanhã*

*Eles têm cuidado com o dia de amanhã
Eles cantam os hinos no dia de amanhã
Eles tomam bonde no dia de amanhã
Eles amam os filhos no dia de amanhã
Tomam táxi no dia de amanhã
É que eles têm medo do dia de amanhã
Eles aconselham o dia de amanhã
Eles desde já querem ter guardado
Todo o seu passado no dia de amanhã²*

Tudo está por vir e passamos a vida certos da morte, com perspectiva de que seremos infindos. (Quem sabe com a ausência de Deus poderemos agora clonar nossas células, fazermos muitos de nós, produções em série como previa Aldous Huxley).

As horas são fixadas e a agenda se torna a nova bíblia.

Estamos imprensados, impelidos ao sofrimento de vermos esvaír o tempo de nós/ em nós, nossa percepção adapta-se (afinal somos frutos de processos evolucionários, como pregam as aceitas teorias darwinianas). O *homo sapiens-sapiens* aguça sua inteligência, separa-se da natureza e recria a existência (o atual), estabelece o virtual enquanto entidade real. Mundos paralelos cohabitam-se, nutridos por uma sociedade/estado que cria instâncias inexistentes metafísicas que coroarão nossa pós-morte. O sistema social a que estamos submetidos, para existir e se prolongar, escraviza mentes e corpos, padroniza o pensamento, boicota a contestação, domina o espaço, inventa mecanismos de fragmentação e separação, categoriza tudo e todos, afasta as pessoas de sua potência para mantê-las amassáveis e controláveis. Classes são criadas, guetos estabelecidos. A opinião pública (*doxa* nossa de cada dia) elege um modelo de comportamento e identidade ao qual precisa e deve se adequar a todo e qualquer custo; o risco é estar segregado: fora da moda, da conversa, do grupo, do tempo, da academia, dos tempos, atrasado, ultrapassado. A máxima é ter: você é o que consome. Compramos assim nosso lugar no mundo.

Atualmente vemos a História construir-se em detrimento do acúmulo de capital com o qual superpotências colonizam através dos meios de comunicação, de armamentos super desenvolvidos, onde a segregação é imposta sobre a máscara do neoliberalismo e comandada pelos ditames e interesses de grandes corporações. Vivemos um agenciamento de idéias e de comportamentos que elegem, através de mecanismos muito sutis como a propaganda, a TV e o cinema, o modo apropriado e “verdadeiro” de ser. Deixam-nos claro a todo o momento que temos que nos adaptar, não importa o grau de ressentimento armazenado, temos que nos

² Caetano Veloso e Gilberto Gil, excerto da composição “Eles”.

adaptar, todos vivendo em coletivo, cada qual pagando suas contas, adaptado, sem fazer barulho, aceitando adaptadamente, ruminando, processando, produzindo.

Realidades paralelas proliferam, estamos em todos os lugares: em Belém, em São Paulo, no Boteco do Beleza, em Nova York, em Aracaju, em Marte, no novo destituído planeta Sedna, no passado, na memória. Pelo telefone, pela internet, pelas TVs, pelo Hubble³, pelo cinema e pela publicidade alcançamos onipresença. A percepção do tempo se processa cada vez mais rápida para derivar um mundo regido pela competição. A mente torna-se o inimigo, proliferam os desesperados em busca de Deus, perde-se o senso do divino e o cotidiano fabricado nos salta aos olhos e nos oprime a pele.

Bahia – Brasil – Planeta Terra – Sistema Solar – em algum lugar do espaço em expansão. Cá estamos presentes nesta existência, nessa língua brasileira impostamente tornada nossa, nessa confluência de raças e de credos, agenciados por políticas de poderes midiáticos, onde a tecnologia conseguiu unir as pessoas virtualmente, numa civilização que não consegue resolver questões básicas como a fome e coexiste com realidades paradoxais imprensadas por riquezas e pobreza, onde apresentamos a mesma característica pré-histórica: uma luta de poderes que atualmente se efetiva pelo capital.

Nesses tempos em que a cultura e a arte viram fortes elementos de mercado, dando origem às “economias criativas”; num contexto em que a esquerda teve de utilizar os mesmos mecanismos da direita para tomar o poder; onde vivemos sob a égide do neoliberalismo que conclama a publicidade com seu *marketing e merchandising* como elementos vitais para o êxito profissional, político e artístico; onde se elege um modo de ser burguês como o máximo desenvolvimento de nossa espécie homo sapiens; onde a diversão virou axioma (não importa a que custo, e se resulta prazer); onde se efetivam comportamentos e pensamentos em série tal qual a produção da Ford; em que se espera, aqui na Bahia, refrescar a pulsão de revolta dos mais pobres, criando foliões que pulem atrás do trio elétrico e fiquem cada vez mais “alegres”; onde as pessoas estão afastadas do que elas podem, vivendo problemas da trama da novela das oito (das seis, das sete, das onze, das duas, das sete, do outro canal, das oito da terceira emissora, e recentemente do *reality show*); onde o ser artista tem como objetivo o *mainstream* e a fama; onde é mais prático e mais tranquilo manter-se imbecil; onde o lugar

³ O Telescópio Espacial Hubble é uma nave espacial não tripulada que transporta um grande telescópio para a luz visível e infravermelha, que foi colocada em órbita da Terra. Foi lançado pela agência espacial estadunidense - NASA em 24 de abril de 1990, a bordo do Ônibus Espacial Discovery (missão STS-31). Telescópio que envia imagens recentes do universo sideral em expansão. (WIKIPÉDIA, 2007, in http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Telesc%C3%B3pio_espacial_Hubble&oldid=6518454)

comum é ressaltado; onde o *shopping center*⁴ (as atuais pirâmides) é a grande marca arquitetônica de nosso tempo, centro de culto às compras de nossa civilização, consumida pelo mercado, construída pela força do capital, conclamada pela propaganda; vidas servem para girar a roda do mecanismo. Mecanismo que é organismo e pulsa ao ritmo dos segundos, apresentando efeitos colaterais e pulsões reativas.

Estamos aqui, 2007, somos um entremeio do micro e macro cosmo que nos forma e envolve, cientes das incertezas do mundo quântico e da galáxia em expansão constituídos de vazios inexplicáveis.

Um agenciamento para rebeldia se faz necessário, para a transmutação, por uma auto-estima mais desenvolvida. Os fracos fortes atuam minando as consciências, enfraquecendo as rebeliões diárias, promovendo o crescimento de bons cidadãos pacatos, isolados e distantes do que podem. Fazem isso boicotando o ensino público, despertando o que existe de mais imbecil de nossa existência através da programação da TV, fomentando valores preconceituosos e mantenedores de uma estrutura que se mantém para propiciar uma boa vida a uma casta de espertos estrategistas.

A arte, e nesse caso específico o teatro, pode encontrar mecanismos para afirmar diferenças e instaurar lugares e tempos que se concretizem como *máquinas de guerra*⁵,

⁴ O pós-modernismo na arquitetura tem também uma forte ligação com os espaços comerciais e sua expressão máxima: o *shopping center*. Esta ligação fez com que o estilo fosse associado à nova cultura do consumo, representando valores passageiros e menores. Esta noção foi reforçada pela adoção do estilo por grandes empresas internacionais, que buscavam uma nova imagem corporativa. (WIKIPEDIA, 2007, in http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Arquitetura_p%C3%B3s-moderna&oldid=6498338)

⁵ A máquina de guerra é um agenciamento que se constrói sobre linhas de fuga e é exterior ao aparelho de estado. Pode ser revolucionária, ou artística, muito mais do que guerreira. Quando a máquina de guerra está próxima ao que Deleuze chama de máquina abstrata, ela utiliza as linhas de fuga para escapar do aparelho de estado. A escrita e a música podem ser máquinas de guerra. Uma ciência ligada à máquina de guerra não está destinada a tomar um poder e nem sequer ter um desenvolvimento autônomo. Mas não se pode dizer que as máquinas de guerras sejam forçosamente criadoras. Podem ser de destruição e de morte, como quando são apropriadas pelo aparelho de estado com o objetivo de exercer a guerra. Os modelos estão sempre em luta mas há um campo de interação. É que a ciência nômade contenta-se em inventar problemas e a ciência régia em transformar esses problemas em soluções científicas. Deleuze irá dizer que há dois modelos rivais de ciências: a ciência nômade (ou ambulante) e a ciência régia. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.29)

Deleuze e Guattari afirmam que o Estado tem como uma de suas tarefas fundamentais estriar o espaço sobre o qual reina, empreendendo sempre que possível um processo de captura dos fluxos. Do contrário, os fluxos que o atravessam tomariam, necessariamente, a feição de máquinas de guerra, configurando espaços lisos rebeldes e hostis ao Estado. Por outro lado, as máquinas de guerra estão sempre sob o risco de serem apropriadas pelo Estado.

Deleuze e Guattari consideram que a máquina de guerra, em sua essência, ou seja, não submetida ao Estado, “tem por objeto não a guerra, mas o traçado de uma linha de fuga criadora, a composição de um espaço liso e o movimento dos homens nesse espaço”, ainda que isto a leve à guerra contra o Estado. Segundo os autores, tal máquina é invenção dos nômades. “Mas, conforme sua essência, não são os nômades que possuem o segredo: um movimento artístico, científico, ‘ideológico’, pode ser uma máquina de guerra potencial, uma linha de fuga criadora, um espaço liso de deslocamento (MORAIS, 2004, In http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/semiosfera07/conteudo_org_rmorais.htm)

guerra do sistema planetário em que vivemos: de coisificação e numeração da vida, de esquecimento completo de humanidades.

Como reação aos novos nossos tempos vemos o surgimento do *performer*, o habitante do agora, o construtor de realidades. O *performer* personifica a liberdade, a acentuação da alteridade, a potencialização da diferença, do modo único e particular de cada singularidade. É a possibilidade do sim, da transmutação do ser; o que por si só já constitui ato político. A efetivação de um teatro de acontecimentos, que mobilize forças imateriais. Arte como uma ação de contestação e subversão.

2.2 - Campos de Multiplicidade

O teatro-performático⁶ – que diz respeito à atuação no espaço, no tempo, através do corpo, para uma audiência, efetuando algum tipo de ação (podendo ser a ausência de ação), propulsionado por **urgências**, geradoras de material expressivo, que refletem anseios e interesses éticos, estéticos, filosóficos e artísticos do Atuante (o agente deste ofício), num contínuo processo formativo que o faz atentar e dar conta da multiplicidade teatral – é aqui desenvolvido.

Trata-se da criação de encenações solas, formadas por cenas que são “*acontecimentos inventados a partir de vários elementos indutores da criação, de diferentes naturezas*” (LIMA, 2004, p.43), que sejam mutantes, pautados no *working in progress*⁷, articulados em partituras cênicas.

⁶ *Performance* tratada enquanto ofício artístico derivado do movimento de *performance art* incluindo os movimentos de *body art*, o *happening*, a *live art* etc, ao qual se liga a noção performática, e não como elemento intrínseco de manifestações sociais, culturais e religiosas. Onde se adequa a noção de **performatividade**. (NA) O termo *performance* possui um caráter polissêmico, sendo apropriado para vários usos. A expressão **performativo** ou **performatividade**, segundo Austin, diz respeito a um ato comunicacional, a uma atuação em qualquer expressão ou gênero. Esta atuação está mais ligada a um sistema de comunicação, ou seja, a forma como alguém conduz um ato comunicacional nesse sistema. O termo **performático**, segundo Cohen, está ligado, tipicamente, aos modos da Arte Performance – expressão artística dos anos sessenta, adjetivando uma qualidade histriônica e idiossincrática (SILVA, 2005, p.102)

⁷ O procedimento criativo *work in progress* (literalmente poderíamos traduzir por “trabalho em processo”, procedimento este que tem por matriz a noção de processo, feitura, iteratividade, retro-alimentação, distinguindo-se de outros procedimentos que partem de apreensões apriorísticas, de variáveis fechadas ou de sistemas não iterativos), característicos de uma série de expressões contemporâneas, enquanto processo gestador, delineia uma linguagem com especificidade na abordagem dos fenômenos e da representação, produzindo outras formas de recepção, criação e formalização. Apesar de essa fase processual existir também em outros

Essas criações constituem-se territórios nômades⁸ e espaços para expressividades, efetivação de singularidades criativas onde a práxis e o experimentalismo buscam novas instaurações estéticas e libertárias. O encontro com teatro do acontecimento, de nosso tempo. Por um incremento de vida na arte. Afetos, percepções, inquietações, urgências e sensações pessoais como fontes geradoras do material cênico. Hibridização de linguagens artísticas. A tentativa, como buscava Cohen de “*transformar a alma em linguagem*”.

O ator-*performer* exerce seu poder de criação, gera conteúdo e forma. Apropria-se das idéias e dos sentimentos colocados em cena, assinando-os. Está a serviço de suas pulsões e crenças. A dramaturgia do corpo e da cena é uma só, pois ele transforma o pessoal em arquétipo e o particular em coletivo.

Neste universo, caracterizado por narrativas simultâneas, pela inserção do elemento caos, da relativística e uso de recorrências, torna-se referência primordial, além dos já citados paradigmas científicos, a obra em colaboração de Deleuze e Guatarri que em sua “esquizoanálise” estabelecem linguagens de norreamento dentro dessa reterritorialização de conceitos, narrativas e devires. (COHEN, 2006, p.23)

As teorias Deleuze-Guatarrianas servem de fundamentação para este trabalho que encontra na Multiplicidade, considerada por eles como substantivo e modo de operação da vida, manancial dissertativo-teórico apropriado. Pois esse discurso ultrapassa o legado dicotômico-platônico-cartesiano-hegeliano que separa e opõe corpo-alma, história (cultura)-natureza, *ethos-physis*, numa produção de pensamento de imanência (ao invés de transcendência), onde a diferença é ressaltada e instauram-se novos conceitos dinâmicos e

procedimentos criativos, no campo em que estamos definindo como linguagens *work in progress*, opera-se com maior número de variáveis abertas, partindo-se de um fluxo de associações, de uma rede de interesses/sensações/sincronicidade para confluir através do processo, em um roteiro/*storyboard*).

O produto, na via do *work in progress*, é inteiramente dependente do processo, sendo permeado pelo risco, pelas alternâncias dos criadores e atuantes e, sobretudo, pelas vicissitudes do percurso. (COHEN: 2006, p.17/18).

O procedimento *work in progress* está associado a paradigmas emergentes da ciência e do campo de linguagem e, se por um lado, desconstrói sistemas clássicos de narrativa/construção aristotélica (uso de trama, dramaturgia, personagens, desenlace, causalidades) está, de outro modo, norreamo por estruturas de organização (uso de *leitmotiv*, sincronicidade, aleatoriedade, linguagens “irracionais” e outros procedimentos nomeáveis). (COHEN: 2006, p.20)

⁸ O pensamento nômade não opera segundo as categorias universais do pensamento clássico, o Todo e o Sujeito. É um devir, “em vez de ser o atributo de um Sujeito e a representação de um Todo”. Tal pensamento, “não se funda numa totalidade globalizante [o Todo como fundamento último do ser ou horizonte que o engloba], mas, ao contrário, desenrola-se num meio sem horizonte, como o espaço liso, estepe, deserto ou mar. (...) Uma tribo no deserto, em vez de um sujeito universal sob o horizonte do Ser englobante.” (MORAIS, 2004, in http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/semiosfera07/conteudo_org_rmorais.htm).

vivos que prevêm a formação e desenvolvimento de organismos (ao invés de estruturas e objetos) e revolucionam o pensamento e a linguagem, agenciados por paradigmas ecológicos, libertários, biológicos, intuitivos, complexos, quânticos, sistêmicos, cooperativos, criativos e holísticos, desenvolvendo uma nova política de significância que propicia outro olhar sobre a vida e reconduz a percepção. Pensamento-sentido que reverbera com as palavras de Fritjof Capra, mote genealógico agenciador para a prática aqui desenvolvida, acreditando...

...que a visão de mundo sugerida pela física moderna seja incompatível com a nossa sociedade atual, a qual não reflete o harmonioso estado de inter-relacionamento que observamos na natureza. Para se alcançar este estado de equilíbrio dinâmico será necessário uma estrutura social e econômica radicalmente diferente: uma revolução cultural na verdadeira acepção da palavra. A sobrevivência de toda a nossa civilização pode depender de sermos ou não capazes de realizar tal mudança. (CAPRA: 1982, p.15,16)

A multiplicidade com suas características que se adequam e entram em vibração e sintonia com os resultados cênicos e com as peculiaridades deste processo criativo, que no livro Mil Platôs, volume 1, é dito como:

...a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito. As subjetivações, as totalizações, as unificações são, ao contrário, processos que se produzem e aparecem nas multiplicidades. Os princípios característicos das multiplicidades concernem a seus elementos, que são singularidades; e suas relações, que são devires; a seus acontecimentos, que são heceidades (quer dizer, individualizações sem sujeito); a seus espaços-tempos livres; a seu modelo de realização, que é o rizoma (por oposição ao modelo da árvore); a seu plano de composição, que constitui platôs (zonas de intensidade contínua); aos vetores que as atravessam, e que constituem territórios e graus de desterritorialização. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, v.1, p.8).

Gera-se, nesta dissertação, uma análise do processo criativo, utilizando esse agenciamento da filosofia da imanência: suas nomenclaturas e seus conceitos adequam-se a essa prática artística no seu modo de desenvolvimento *work in progress*, sua atuação performática, sua proposta de transitoriedade com caráter multireferencial, pelo diacrônismo de influências de suas partes formadoras, pela reterritorialização presente nos modos de cena desenvolvidos, pelo caráter experimental e pelo teor político aliados a sua perspectiva processual que encontra uma subdivisão próxima de um modo de formação e desenvolvimento holográfico.

Dentre essas operações efetuadas pela multiplicidade, o modelo de realização, “Rizoma”, se apresenta como um princípio operante do modo criativo deste processo e

também como um modelo de formação pré-expressiva, onde se observam seus princípios de conexão – heterogeneidade – multiplicidade – ruptura – asinificação - cartografia e decalcomania.

O rizoma é multiplicidade a-centrada não-hierárquica. Entre as características do rizoma estão os princípios de heterogeneidade e de conexão, ou seja, qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e, mais, isso deve acontecer. Outra é o princípio de multiplicidade, implicando a inexistência de unidade. Há também o princípio de ruptura a-significante, segundo o qual o rizoma pode ser rompido em qualquer lugar e retomado, seguindo a mesma ou outra linha, em contínuo movimento de territorialização e desterritorialização. Temos ainda o princípio de cartografia e de decalcomania. Define-se por cartografia a arte ou ciência de compor cartas geográficas. Decalcomania é o processo de transportar imagens de uma superfície à outra, e refere-se à cópia. Decalcar, em sentido figurado, pode ser entendido como imitar servilmente, quase copiando. Deleuze e Guattari afirmam que o rizoma é mapa e não decalque. O que equivale a dizer que o rizoma é aberto. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. (...) Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre ao mesmo. O fechamento do rizoma, representaria sua arborificação e seu fim, a perda de sua capacidade de conduzir o desejo, pois, afirmam os autores, o desejo se move e se produz sempre por rizoma. (MORAIS, 2004, in http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/semiosfera07/conteudo_org_morais.htm).

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e... e... e..." Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.4)

...a estrutura do conhecimento não deriva, por meios lógicos, de um conjunto de princípios primeiros, mas sim elabora-se simultaneamente a partir de todos os pontos sob a influência de diferentes observações e conceitualizações. Isto não implica em que uma estrutura rizomática seja necessariamente flexível ou instável, porém exige que qualquer modelo de ordem possa ser modificado: existem, no rizoma, linhas de solidez e organização fixadas por grupos ou conjuntos de conceitos afins. Tais conjuntos definem territórios relativamente estáveis dentro do rizoma.

A organização rizomática do conhecimento é um método para resistir a um modelo hierárquico que reflete, na epistemologia, uma estrutura social opressiva. (WIKIPÉDIA, 2007, Inhttp://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Rizoma_%28filosofia%29&oldid=4030875).

Essa operação rizomática é utilizada como modelo do movimento criador. Num plano de observação próximo, pode ser visto como bagunça e caos, mas para um olhar mais específico e atento, ela apresenta conformações e produz resultados concretos já comprovados. Sob a ação do “*tempo como aliado*”⁹, em um processo de repetição (de ensaios), vai ganhando contornos cada vez mais notados, nesse trânsito do caos ao cosmos (cosmos formado de caos internos, pulsantes de vida), de excessos para arrumações que propiciam fluidez nas suas partes constituintes. Por uma premissa de conservação e territorialização daquilo que propicia mais vida e fortalecimento ao organismo em formação.

Essa organização criativa afirma-se inicialmente no plano virtual, efetuando-se em seqüência no plano concreto (atual). Plano virtual que pré-existe como um útero formador, onde se desenvolve o organismo em processo.

A virtualidade não existe mas é real. A atualidade é real e existe. O modo de existir do atual é na existência, e o modo de existir do real virtual é na insistência ou na subsistência ou no tempo passado e futuro simultaneamente. Ele não é algo que foi, nem algo que será, mas algo que é real na própria virtualidade. Então, esse real existe ou não existe na atualidade, mas é todo principio de geração de realidade ou de atualização. Não há como você criar, você inventar, se você não habitar o virtual. O virtual é tudo que qualquer instituição de poder quer eliminar em nós. O virtual é aquilo do qual estamos separados, e uma vez separados do virtual, agente está separado do que pode. Porque a nossa potência é exatamente idêntica ao virtual. A potência é virtualidade, não possibilidade. Por que a possibilidade já é alguma forma que foi ou que será, uma forma passada, uma forma futura, uma forma que se reencarna novamente.

O virtual não é formal, ele não tem forma. O virtual é uma espécie de campo metafísico, mas inteiramente imanente ao físico. Ele é metafísico porque está além ou aquém do corpo. Ele é incorpóreo, ele não é sensível, mas ele é o tempo puro, ele é a *pura forma do tempo* ou a pura forma do acontecimento. Então, a pura forma do acontecimento, na verdade não é uma forma, mas uma linha. Não é um ponto, mas é um processo. Não é um termo, mas é *um modo de caminhar*. Essa é a pura forma do tempo. A pura forma do tempo no fundo é o modo de expressão de qualquer singularidade. Não há expressão se não se encontra essa pura forma do tempo, enquanto tempo virtual.

O virtual é o meio, o meio é algo que não é dado a não ser na sua efetuação. Então, você não sabe qual é o meio, a não ser experimentando, a não ser gozando, a não ser afirmando o acaso e a contingência, afirmando aquilo que Nietzsche chama de “a necessidade do acaso”. (FUGANTI, 2002, transcrição de aula)

O criado é um organismo que cresce inicialmente disforme e vai ganhando contornos. A encenação compara-se a uma criança que chegará a uma idade de maturidade, e sempre estará maturando. Compara-se também a um quebra cabeças que vai revelando seus encaixes

⁹ Luis Fuganti

e que pode ter articulações diferenciadas de agrupamento e fluxo, de peças moldáveis, que precisam desenvolver suas conexões. Observam-se os rastros desse caminho e realiza-se uma cartografia dele, desenvolvendo um mapa, sabendo que existem outros modos de se encaminhar e caminhos a serem descobertos. Como orquestrador pode-se tendenciar, mas nunca definir os meandros do que virá. Nesse ventre virtual, esse corpo sem órgãos resultado de inúmeros agenciamentos e interconexões, seguirá seu desenvolvimento autônomo, mas dependente da saúde e influência do gestador, o tempo como aliado para propiciar conjunções, recriar, burilar, lapidar, dominar, produzir, refazer, desfazer, se perder, gerar o novo, rever: idas e vindas

Propicia-se com este “*pensamento como instrumento de combate às estruturas de representação que subjagam os afetos criativos do artista*”, como postulava Luis Fuganti, um modo de produção artístico-cênico-teatral que foge ao modelo do mercado no que se refere: o tempo de criação (que em todo o país prevê uma duração de três meses); o modo como as relações se processam e os poderes exercidos; o tratamento com o objeto de pesquisa; as responsabilidades assumidas e ações realizadas pelos agentes da cena (que no modelo clássico prevê que ator atue, diretor dirija, dançarino dance, etc); a formação e manutenção de repertório. Trabalha-se neste campo com paciência, envolvimento, cuidado e persistência, aprende-se a fazer fazendo, resolvendo o que precisa ser resolvido e sempre descobrindo pela práxis o que era desconhecido.

A arte ressalta elementos simbólicos, sentimentais e ilusórios. Esse reino do simbólico é o modo como se percebe e gera a apreensão do mundo, reino do virtual, sujeito a agenciamentos que socialmente são assumidos por instâncias como a família, a mídia, a igreja, a escola e o estado. A arte se faz um mecanismo de geração de percepções e afetos, que pode ser usada para o consumo, como mecanismo do poder; ou como máquina de guerra, para despertar possibilidades intensas de pensamentos, sentimentos e relações, gerar um tempo-espaco de criação e de apresentação, onde modos potentes de encontros (acontecimentos) sejam propiciados.

Ao longo desse percurso de pesquisa artística, trilha-se um trabalho constante com o qual se aprende a aprender, e se cria vocabulário e presença cênica pelo explorar de possibilidades. Pensar que sempre se descobre o modo, que outros modos se criam. Sem padrões de sobressalto, se lida com a complexidade do fazer teatral, propiciando tempo para acabamentos. É um tipo de trabalho artesanal onde a lapidação constante pretende gerar outros parâmetros para criação, direção e produção.

2.3 - Movimento Criador

O ato da criação, a manifestação artística, gera potência ao criador. A inibição da criação, a potência sem ato, torna-o impotente e atrapalhado, pois essa energia retorna contra si, desvirtuando o pensamento e inibindo o movimento. Criar é, pois, uma exigência do existir. Criatividade como expressividade da vida que encontra canal em todos os corpos vivos, entrecruzamento de linhas de fuga transmutada em expressão, resultantes artísticas, que se territorializam e assim fundam organismos (*corpos sem órgãos - CsO*) resultantes de investimentos e labores ativos. Esses *corpos sem órgãos* ganham sua vida e crescimento próprio e independente da vontade do criador, que desempenha um papel de interface ativa-passiva.

Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite. Diz-se: que é isto — o CsO — mas já se está sobre ele — arrastando-se como um verme, tateando como um cego ou correndo como um louco, viajante do deserto e nômade da estepe. É sobre ele que dormimos, velamos, que lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados, que amamos. (DELEUZE e GUATTARI, 1996, v.3, p.9,10)

É possível pensar pessoas como energia condensada, inseridas num meio que vibra de maneiras diversas que as influencia, e dialogicamente, por elas influenciadas. Geradoras e captadoras da vida que perpassa. Quando se adentra em processos criativos é dada a permissão para essas forças se transmutarem em material cênico. Não existem receitas, é tudo sem prescrição, nos procedimentos o modo singular se apresenta.

Muitas determinações do processo criativo, aqui usados, chegam enquanto conceito a partir dos escritos da Cecília Salles, no livro **Gesto Inacabado**, onde o “*processo criador*” é tratado através da Crítica Genética – a gênese formadora da criação e o percurso de metamorfose por ele apresentado. “*Descobrir o caminho seguido pelo cérebro para materialização do sonho*” como ela afirma. Numa abordagem empírica desse movimento que deriva a criação.

Pensamentos fugazes são capturados na linguagem mais acessível, naquele determinado momento. Diagramas visuais caminham lado a lado com palavras. Ritmos com rimas. Mapas com espaços ficcionais...

Com a dilatação das fronteiras desses estudos amplia-se o significado dos manuscritos. Lida-se, assim, com índices de materialidades diversas:

rascunhos, roteiros, esboços, plantas, maquetes, copiões, ensaios, *storyboards* e cadernos de artistas,

Se a obra de arte é tomada sob a perspectiva do processo, que envolve sua construção, está implícito já na própria idéia de manuscrito o conceito de trabalho. Desse modo os vestígios podem variar de materialidade, mas sempre estarão cumprindo o papel indicador desse processo e, como consequência, do trabalho artístico (SALLES, 2001, p. 15).

Processo como trânsito: um descobrir caminhos, trilhas, estradas, linhas, territórios, segmentaridades, desvios, paradas, mirantes e entroncamentos. O percurso que leva à construção e efetivação criativa, avanços e recuos, perdas e ganhos, descobertas e crises, erros, acertos, tentativas, desistências, retomadas, conquistas e surpresas, expressas através de operações poéticas, técnicas e filosóficas apreendidas em *documentos de processo*¹⁰: “*é a criação como movimento onde reinam conflitos e apaziguamentos. Um jogo permanente de estabilidade e instabilidade, altamente tenso*” e continua “*numa geração de rede de tendências que se inter-relacionam... numa trama complexa de propósitos e buscas: hipóteses, testagens, soluções, encontros e desencontros*”, como professa Cecília Salles. Apreende-se e expõem-se os vestígios e materialidades do processo, na perspectiva deles serem indicadores de movimentos criativos, onde a “*rasura e o rascunho*” ganham uma alta importância.

Trata-se de ressaltar, aqui, as linhas de desenvolvimento que perfazem a cartografia, agrimensurar os modos e meios de consubstanciação expressiva. Um percorrer tempos e espaços distintos, materiais e virtuais, identificando pegadas e encontrando **recorrências**, que são índices de focos de territorialidades (solo onde pode brotar o processo, células de cenas, elementos primordiais de partituras). Um efetivar marcas, que são os registros do processo (produção de poesias, anotações, idéias, *insights*, gravações de voz, gravações de vídeo, desenhos, mapas, recados, escritos, pinturas, coreografias). Tendo total paciência para parar e voltar: tal como um alquimista, testar várias possibilidades de junção; tal qual um agricultor, adubar o solo e plantar sementes diversas; tal qual artesão, ater-se a cada particularidade do objeto-sujeito; tal qual um detetive, descobrir os enigmas através das pistas do caminho; tal qual geógrafo, traçar mapas e cartas.

Processo criativo para geração de organismos que se reformam constantemente, *working in progress* por natureza. Multiplicidade de possibilidades em sua fase inicial, que vai se efetivando paulatinamente e paralelamente em seus âmbitos artísticos, técnicos e

¹⁰ Registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índice do percurso criativo. São vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo. (SALLES, 2001, p.17)

administrativos. Percurso e atividade de apropriação e territorialização que possui uma concretização a ser descoberta e se efetua com o intuito de criar delimitações que possam desenvolver corpos prontos de intensidades afirmativas, onde se dará a interseção de elementos inicialmente separados. Criação que prevê retornos e professa chamados para desenvolvimentos transversais onde às partes influenciam-se mutuamente.

As etapas para organização do processo criativo se dão como no jogo **Paciência Spider**: onde o objetivo é o de organizar as cartas do baralho de quatro naipes diferentes, que estão embaralhadas. O desenlace do jogo se dá quando se criam **conexões** organizadas entre os elementos, gerando-se combinações até que todas as cartas estejam arrumadas numa seqüência crescente de ás à rei. Uma questão primordial deste jogo é permitir o máximo de agrupamentos menores que geram possibilidades de encaixe, que só são conseguidos com testagens de combinações. A sorte age para facilitar ou dificultar esta reunião. Podem-se aumentar as possibilidades de combinações deixando espaços de mobilidades. Alguns jogos emaranhados do **Paciência Spider** são irresolúveis, mas até chegar a essa conclusão muitas descobertas e caminhos são efetivados, a valência do processo é superior a sua conquista. O meio e o modo é o que mais importa.

Este processo criativo, após seu início, forma-se autônomo com imbricações múltiplas, alimenta-se do mundo e absorve-o em si. Como instrumento dessas forças criativas, o Atuante deixa-se perpassar. Age de uma forma primeiramente afirmativa e acolhedora, para em seguida, como artífice, imprimir uma edição, num processo reativo de formatação e conservação de um *corpus* mutante.

O modo cênico praticado aqui, propicia seu movimento de composição, através da eleição de elementos agenciadores-formadores, chamados **estímulos**, que são materiais e meios usados para incentivar e propulsionar a criação. Estímulos externos mais utilizados são: músicas, textos, obras pictóricas, outras pessoas, gestos, idéias e movimentos. Esses elementos servem como ponto de partida para livre criação, são marcas do caminho, oásis de retorno, onde entramos em sintonia e buscamos conexões com o organismo/objeto/sujeito escolhido (que pode ser um tema, uma pessoa, uma idéia, um ideal, uma ideologia, um assunto) e nos apropriamos dele para criação. A resultante cênica é derivada de um processo criativo de agenciamentos eleitos segundo desejos, vontades e necessidades do Atuante.

Esses escritos estão situados, como uma produção teatral que propicia fronteiras entre assuntos diversos que tem como tema geral o fazer teatral. Mas que fazer teatral é esse? Quais suas especificidades? O que o forma? Como se dá sua preparação, seus meios e modos

de efetivação? Quais os assuntos que ele desperta? A quem é dirigido? Que teorias estão coligadas a ele? Essas são interrogações, às quais se pretende encontrar respostas numa perspectiva hipotética de que existe uma metodologia de preparação e produção subjacentes que pode ser organizada e difundida, validada por sua eficácia produtiva e seus comprovados desdobramentos sociais, artísticos, educacionais, econômicos, teóricos e técnicos.

Retorna-se a Universidade para efetivar mais compromissadamente a função de artista-pesquisador, pretendendo com esse diálogo, unir o trabalho da cena à geração de material discursivo-conceitual-teórico (embasar, apreender, difundir, trocar, conhecer, gerar, dialogar, participar, refletir, afetar e ser afetado). Propiciar a geração, circulação/ publicação desse conhecimento tendo a perspectiva de que essa prática possibilita a abordagem de múltiplos assuntos e temas que geram diálogo social em outros graus de relação extra-cena teatral.

3.0 - O OFÍCIO - TEATRO MÚLTIPLO UNO

*Amar
Dar tudo
Não ter medo
Tocar
Cantar
No mundo
Pôr o dedo
No lá
Lugar
Ligar gente
Lançar sentido*

Caetano Veloso

3.1 - O Atuante: ator-performer, encenador, produtor, pesquisador.

*É preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte.
Eficiência técnica e paixão. Clareza na expressão de cada sensação
Na televisão, na palavra, no átimo, no chão
Nú com a minha música, afora isso somente amor.*

Caetano Veloso

Chama-se de Atuante ao dinamizador deste processo. A intenção desse conceito é determinar um modo de ação que preveja as funções de atuação, encenação, produção – administração e pesquisa. Desenvolvimento de habilidades que fogem ao território da cena e

se alastra em todos os meandros cênicos. Um retorno histórico ao ofício teatral, que na sua gênese não possuía divisão tão determinante de trabalho. Trata-se de uma atitude de aprendizado, autonomia, auto-gestão e de descoberta de meios e modos de realização. Constitui-se numa proposta de reformulação das relações de poder e de trabalho na feitura cênica, desse agente da cena, que engloba atores, *performers*, dançarinos, circenses e todo aquele que se prontifique à cena. “*Poder como articulação de múltiplos parceiros procedendo por aliança e negociação e não uma relação de dominação entre instâncias hierárquicas das quais ninguém pode escapar*”, como postula Felix Guatarri no livro *Caosmose*.

A partir da Prancha 4 (figura 1) expostas por Renato Cohen, visualiza-se as divisões de trabalho/ funções previstas no teatro clássico e comercial e sua ordenação hierárquica em comparação com o modo horizontalizado, multidisciplinar, que se desenvolverá nos teatros alternativos dos anos 60 e sua passagem para o movimento de *performance art*, que serve de parâmetro para essa prática.

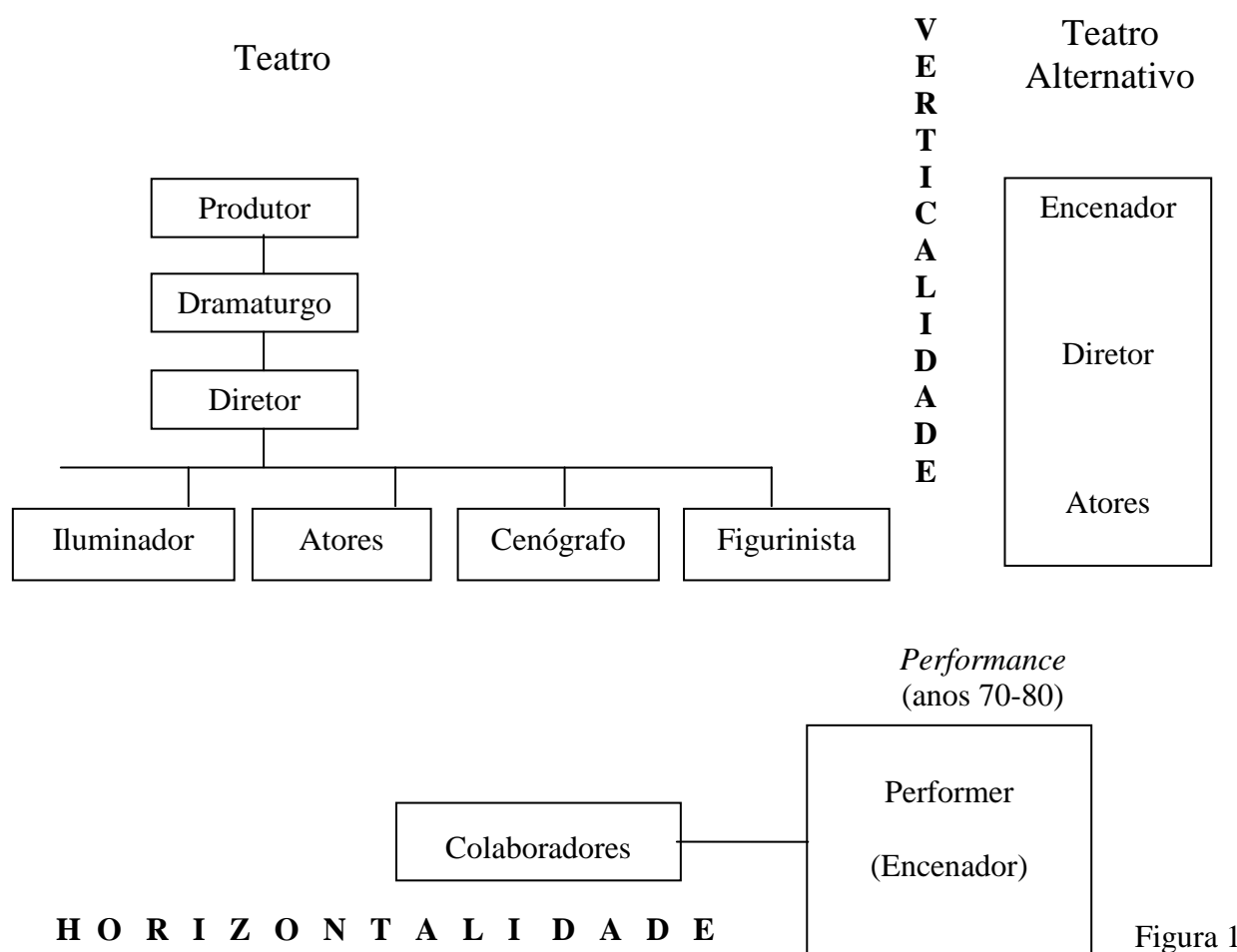


Figura 1

3.1.1 - ATOR-PERFORMER

No que diz respeito ao trabalho de atuação pode-se adequar o Atuante ao conceito de:

Ator-performer, pois ele nem é um ator ligado ao tradicional e nem puramente um *performer* surgido nos movimentos da *Art-Performance*. Mas um “ator-performer” que conduz ou apresenta suas encenações nas multiplicidades de espaços do tecido cultural-midiático, pois ele não se restringe aos âmbitos da ficção ou da informação, mas atinge outras realidades. ...Ora o atuante representa, ora ele apresenta, ora ele “presenta”, ora simplesmente ele é”. Essas “pessoas” que conduzem as performances e os resultados dessas atuações passam a ser signos pela complexidade que as envolve nos processos midiáticos. (SILVA, 2003, p.6)

E completa...

...ele (o ator-performer) é quem representa a mediação da mensagem. E, ao reconhecer o atuante como signo, poderemos perceber que ele envolve um conjunto de linguagens, códigos e sistemas. Sob esta panorâmica *jakobsoniana*, o *performer* pode ser visto como resultado dos seis fatores que constituem os processos comunicativos, segundo ele – emissor, mensagem, receptor, contexto, código e contato. (SILVA, 2003, p.7)

O ator-performer cria o acontecimento através da sua presença, seus elementos são seu corpo, sua voz e sua subjetividade. Ele cria hiatos nos discursos, vácuos nas ações, desconstruindo assim a continuidade. Propicia campo fértil para as forças da natureza existentes, através do erro, do acaso e da catarse se efetuarem. Ele é a passagem do duplo da vida, que é a própria vida caótica e desregulada que encontra modos de consubstanciação.

O espaço é construído por seus gestos e mímica. Está a serviço da transmutação, recria o tempo, enquanto convenção e percepção. Ele é um gerador de signos, carrega em si a potencialidade das metáforas, fato pelo qual consideramos toda e qualquer expressão cênica como dotadas de alta importância: andadas, quedas, aproximações, afastamentos, gestos, sons, posturas, figurino, maquiagem serão analisados e valorados na sua transposição à cena, possuindo uma mesma proposição de confluir para a cadeia semântica estabelecida pela encenação. Um exercer da função de Semiose, que vem a ser:

Termo introduzido por Charles Sanders Peirce para designar o processo de significação, a produção de significados. Dentro da ciência dos signos (Semiologia; Semiótica),

Peirce e Saussure estavam interessados em lingüística, a qual examina a estrutura e o processo da linguagem. Reconhecendo, entretanto, que a linguagem é diferente ou mais abrangente que a fala, desenvolveram a idéia de semioses para relacionar linguagem com outros sistemas de signos, sejam estes de natureza humana ou não.

Qualquer que seja o ponto de vista, uma preliminar definição da semiose é qualquer ação ou influência para sentido comunicante pelo estabelecimento de relações entre signos que podem ser interpretados por qualquer audiência. (WIKIPÉDIA, 2007, In <http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Semiose&oldid=1982084>)

Essa condição performática¹¹, comparando-se ao ator comercial, imprime um teor político e uma influência específica no trabalho pré-expressivo e expressivo do atuante. Pois instauram maneiras cênico-contemporâneas de vias corporais, no qual o ser da cena é o criador do seu discurso. Para Pavis, “*num sentido mais específico, o performer é aquele que fala e age em seu próprio nome e realiza uma encenação do seu próprio eu*” (1999, 284), que adentra em novos espaços e transita entre fronteiras artísticas, exercendo uma postura subversiva e libertária, instaurada por uma vertente do movimento *performance*, que vai de encontro aos discursos de poder e conclama a criação de modos e meios de cena.

A seguir (tabela 1), com elementos de diferenciação entre *Performance* e Teatro, base para a conceituação usada anteriormente, que tem referência em Renato Cohen em seu livro **Performance como linguagem**. Aqui realiza-se uma interseção entre as pranchas 5 e 6 deste livro, abstendo-se das características do movimento *happening*.

	TEATRO	PERFORMANCE
Elemento	Ator	Performer
Sustentação	Representação	Ritual-conceitual
Fio condutor	Narrativo	Colagem - sketches
Construção	Personagens	Idiossincrasias (persona)
Técnica	Lógica de ação Hierarquização	Livre-associação Indeterminação Uso livre de objetos - espaço - tempo
Ênfase	Dramaturgia Crítica social-política	Individual Utopia pessoal
Forma de estruturação	Os artistas se juntam para uma peça. Cada um tem sua carreira. Grupal	Individual - colaboração
Local de apresentação	Edifícios teatros	Museus- galerias – edifício - teatro etc.
Tempo de apresentação	Temporada	Evento

Tabela 1

¹¹ O *performer* acumula autoria e atuação; o ator opera mais próximo do campo do transporte, da representação. (COHEN, 2002, p. 81)

Na passagem para expressão artística *performance*, uma modificação importante vai acontecer, o trabalho passa a ser muito mais individual¹². É expressão de um artista que verticaliza todo seu processo, dando sua leitura de mundo, e a partir daí criando seu texto (no sentido signíco), seu roteiro, sua forma de atuação. O *performer* vai se assemelhar ao artista plástico, que cria sozinho sua obra de arte; ao romancista que escreve seu romance; ao músico que compõe sua música. (COHEN, 2002, p. 100)

O ator neste trabalho será também considerado *ator-bailarino*, ressaltando uma postulação da Antropologia Teatral, influenciada por práticas artísticas cênicas orientais, onde não existe separação entre esses territórios artísticos.

Essa individualidade na feitura necessitará de uma atitude mais extensiva do ator-*performer* em outras esferas do fazer teatral como encenador – produtor – pesquisador. Dessa forma retorna-se a multiplicidade do ato cênico ressaltando que todas essas funções descritas estão completamente relacionadas, cada parte está sendo separada para que possa haver um estudo mais específico sobre características e abordagens peculiares, gerando estratégias de ação mais determinantes, dependendo dos objetivos do trabalho desenvolvido.

3.1.2 - ENCENADOR

O encenador ou diretor teatral é o responsável por supervisionar e dirigir a montagem de uma peça de teatro, decidindo a melhor forma de conjugar os diversos esforços da equipe de trabalho em todos os aspectos da produção. A sua função é assegurar a qualidade e integridade do produto teatral (a peça). Contactando os membros chave da equipe de trabalho, coordena o andamento das pesquisas necessárias, a cenografia, o guarda-roupa, os adereços, desenho de luzes, representação, cenário, ambiente sonoro, etc... O encenador pode ainda trabalhar com o dramaturgo em obras cuja concepção é paralela à produção (*work in progress*). No teatro contemporâneo, é costume considerar o encenador como o principal autor da peça enquanto obra teatral (não retirando, a importância do dramaturgo, que é considerado um autor à parte - o texto é uma obra independente). É ele que concebe a obra e toma as decisões necessárias para a sua concretização. Existem encenadores mais ou menos interventivos, democráticos ou autoritários, dependendo da filosofia própria da companhia teatral em questão. (WIKIPÉDIA, <http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Encenador&oldid=8476026>).

No âmbito desta função, o ator-*performer* modificará o olhar e o tratamento da cena, para uma perspectiva espacial mais abrangente, aqui os mecanismos audiovisuais de registro

¹² Essa fala se dá ao comparar a *performance* ao *happening*, mas pode ser utilizada para comparação com o Teatro Clássico.

serão de suma importância para documentar e serem posteriormente passíveis de observação. Precisa-se desenvolver uma intencionalidade de articulação dos diversos elementos corpóreos e extra corpóreos do atuante como iluminação, cenário, figurino, maquiagem, penteado, músicas ambientes e recepção de público. Esse trabalho de encenador exigirá um distanciamento e uma análise diferenciada do esperado e exigido do ator convencional.

3.1.3 - PRODUTOR

Atua na área empresarial e engloba aqui o trabalho de captador de recursos. É quem inicialmente, concebe e efetiva, coordena, supervisiona e controla assuntos como a arrecadação de fundos e contratação de mão-de-obra. É basicamente a parte concreta de interlocução com o mundo burocrático-administrativo que nos cerca e envolve. Em termos práticos existe uma subdivisão na função de diretor de produção (aquele que concebe e administra as etapas da produção) e de produtor executivo, que realiza as ações necessárias para efetivação do acontecimento. Nesse âmbito o caráter artístico dará espaço para um tratamento de mercado, onde a encenação virará produto, que se adequa às normas, disposições e resoluções pré estabelecidas. Abaixo outras definições sobre produção.

Usamos a expressão Produtor real quando nos referimos a pessoa física ou jurídica que sob sua responsabilidade participa do processo de fabricação ou produção do produto acabado, de um componente ou de uma matéria prima; ou ainda aquela pessoa física ou jurídica que tem um produto exclusivo, patenteado ou não, que produz normalmente, seja um produto inteiro ou mesmo que produzido em partes, com a participação de outras pessoas jurídicas ou físicas, mas com a montagem final sob responsabilidade do produtor real.(WIKIPÉDIA, 2007, In http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Produtor_real&oldid=2305008).

O Produtor de eventos é o profissional que articula e liga diversos setores de um projeto, seja ele um desfile, convenção, evento de esporte e outros. Precisa ter conhecimento total do projeto, dos fornecedores e prestadores de serviço, de soluções para situações diversas que sempre acontecem durante a operação do projeto. (WIKIPÉDIA, 2007, In http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Produtor_de_eventos&oldid=5154303).

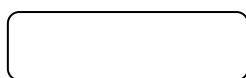
3.1.4 - PESQUISADOR

Ao profissional da pesquisa (especialmente no campo acadêmico), dá-se o nome de pesquisador. Uma pesquisa é um processo de construção do conhecimento que tem como metas principais gerar novos conhecimentos e/ou corroborar ou refutar algum conhecimento pré-existente. É basicamente um processo de aprendizagem tanto do indivíduo que a realiza quanto da sociedade na qual esta se desenvolve. A pesquisa como atividade regular também pode ser definida como o conjunto de atividades orientadas e planejadas pela busca de um conhecimento. (WIKIPÉDIA, 2007, In <http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Pesquisa&oldid=5464132>)

Nesta função, indissociável de todos os âmbitos de trabalho, a primeira atitude a ser desenvolvida é a instauração de um cotidiano de registro para análise subsequente. Esta análise pode ser efetuada em meios individuais e coletivos, e divulgada ou não, através de artigos, monografias, dissertações etc. O importante é desenvolver esse olhar de burilamento e descoberta inerente a todo trabalho criador, independente de academia (que exige uma formalidade específica).

Com esses pressupostos pode-se ler a figura 2 abaixo, em que se relaciona a função Atuante com seus desdobramentos e subdivisões. Esse organograma de funções, um dos instrumentos resultantes da pesquisa, sintetiza o modo cênico das duas encenações anteriores (**Seu Bomfim e ERê – Eterno Rêtorno**), estudado e consolidado em **Velôsidade Máxima**.

LEGENDA



OFÍCIO



FUNÇÃO



DEMANDAS



ÂMBITOS

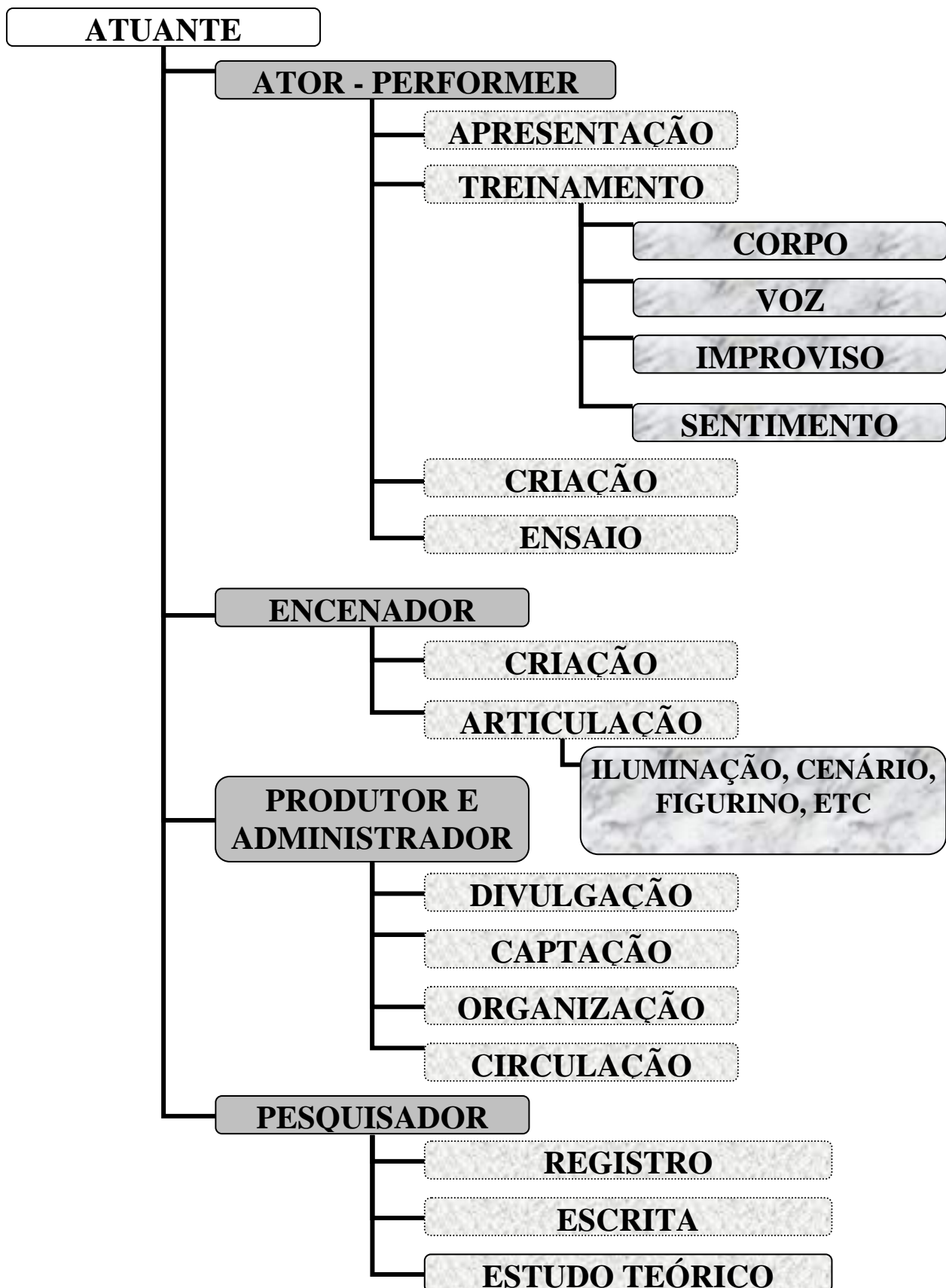


Figura 2

3.3 - Pressupostos de Trabalho - Indícios de *modus operandi*

Eu me organizando posso me desorganizar

Chico Science

Meu ofício reflete minha formação. Essa formação reflete o ofício

Esta é a terceira experiência solo-monólogo que desenvolvo, permaneço num movimento expressivo de investir minha existência na criação de irrealidades reais. Tenho 34 anos, sou da Ribeira - Salvador - Bahia - Brasil. Meu nome de Batismo é Fabio Melo Santana. Inventei Fabio Vidal num jogo com a sorte para ver se mudando de nome conseguiria trabalho. E consegui.

Cursei Eletrônica na extinta Escola Técnica Federal da Bahia, atual CEFET, onde fiz teatro durante quatro anos. Fiz faculdade na Escola de Teatro da UFBA, onde me graduei em Interpretação Teatral. Trabalhei com muita gente, muito interessante aqui da Bahia e do mundo inteiro. Particpei de quatro grupos de teatro (Grupo Gambiarra, Os Bobos da Corte, Criaturas Cênicas e Tróia Teatro). Fui dirigido por diretores de propostas variadas e outros sem proposta nenhuma. Fiz teatro empresa, teatro escola, teatro de improviso, teatro físico, teatro convencional, teatro de vanguarda, animação, teatro antropológico e performances. Paguei alguns ‘micos’, tive momentos de extrema realização, desenvolvi muitos afetos e algumas inimizades, estabeleci trocas com pessoas de lugares e ofícios diferentes.

Particpei da fundação da Cooperativa Baiana de Teatro. Recentemente finalizei o Mestrado na faculdade que me formou, apresento-me em muitos lugares do Brasil, dou aulas de teatro e tenho sonhos, planos e desejos de desenvolver-me mais envolvido em coletividades, o que significa constituir grupos de trabalho, que inicia suas atividades com o nome de **Território Sirius Teatro**.

Acredito que a arte se configura numa *máquina de guerra* onde possamos gerar lugares, acontecimentos e modos de encontros revolucionários, num pensamento de alteridade, na perspectiva de aumentar as possibilidades oníricas, sensoriais, filosóficas do humano, fomentando seres mais permeáveis.

No *modus operandi* estudado e desenvolvido nesta pesquisa, foram gerados e estão em atividade as encenações **Seu Bomfim**, (em 2000) e **ERê - Eterno Rêtor**(2003) frutos do

mesmo movimento gerador de **Velôsidade Máxima** (2007), resultantes de processos criativos de formação e pesquisa, tendo suas funções explicitadas no organograma de funções (p. 38 e 39, figura 2). Essas duas experiências iniciais se configuram como campo de aplicação deste modo de produção, elas dão pistas de procedimentos e de elementos que são identificados e testados nesta dissertação.

Defendo a hipótese de que o trabalho que desenvolvo é o resultado das influências e da apropriação de várias práticas, treinamentos, da cena e dos processos criativos que levaram a ela. Acredito que as interseções desse manancial, dessas linhas de força, confluíram de um modo único em minha pessoa, encontrando seu lugar de trânsito e compartilhamento público através das apresentações das encenações, das oficinas, cursos e *workshops* ministrados; em debates em festivais e bate-papo após as apresentações; e entrevistas concedidas em jornais, rádios e Tvs. (Ver anexo 1)

3.3.1 - Seu Bomfim

FOTO 1



A disciplina acadêmica **Expressão Vocal**, ministrada pela professora Meran Vargens, foi a matriz geradora desta encenação que começou a ser desenvolvida com o objetivo de estudar expressividades vocais. **Seu Bomfim** é uma encenação teatral inspirada livremente no conto **A Terceira Margem do Rio** de Guimarães Rosa. A encenação é centrada na figura de Seu Bomfim, que por sua vez é um contador de histórias, que fala sobre assuntos variados, mas que sempre retorna ao “caso

do homem do rio”: que decide construir uma canoa e nela se colocar no meio do rio, onde permanece a vida inteira, apesar dos apelos de sua família e da comunidade.

Utilizando a atmosfera proposta por Guimarães, tomando posse da linguagem e servindo como um novo narrador para a história, é que se inicia a criação do personagem Seu Bomfim - que funciona como um “terceiro olho



FOTO 2

da **Terceira Margem**", observando de fora os acontecimentos transcorridos e narrados pelo

conto. Paulatinamente num processo de criação/improvisação compreendido entre março/98 e julho/00 (que englobou também disciplina acadêmica: **Desempenho de Papéis I**, também ministrada pela professora Meran Vargens) foram criadas várias situações, partituras, histórias e ações praticadas por esse personagem que desenvolveu um caráter, uma psicologia própria e por fim uma dramaturgia, marcando assim sua desvinculação com o conto que o originou.

O resultado final desse processo de criação teatral é uma inesperada trama que apreende uma personagem de forte ligação cultural com o sertão brasileiro, que narra sua história de vida: suas dores e suas delícias, seu passado, seus medos e seus desejos, querendo encontrar respostas e buscando resgatar suas perdas.



FOTO 3

3.3.2 - ERê - Eterno Rêtorno

ERê – Eterno Rêtorno é uma encenação que surge como resultado do Projeto **Solos do Brasil** que reuniu na cidade de São Paulo – SP, 15 atores de diversos estados do país, para estudo e pesquisa acerca do Teatro Essencial¹³ (o que englobou disciplinas de filosofia, mímica, dramaturgia, máscara neutra, improvisação e dança) para construção de

¹³Como é denominada a linguagem criada por Denise Stoklos, baseada "numa possibilidade cultural brasileira original, única". Corpo, voz e mente/intuição formam o tripé do trabalho. A atriz defende um "teatro que tenha o mínimo possível de efeitos e que contenha a máxima teatralidade em si próprio". Onde apenas o vivo, a energia vital, a força de sobrevivência do humano se estabelecem como base do teatro. Uma idéia surgida da própria organicidade da sobrevivência sul americana onde a Sociedade-mãe e o Estado-pai abandonam o recém-nascido e só lhe prometem carência física, mental espiritual. A idéia de um teatro que carrega a resistência desse povo para a cena. Lá apenas os instrumentos do ator: seu corpo, voz e intuição seriam tudo. Do corpo o espaço, o gesto, o movimento. Da voz a palavra, a sonoridade, o canto. Do pensamento a crítica, a dramaturgia, a organização dos elementos. Peça de Teatro cuja leitura pode ser feita ao nível da imagem e ao nível do verbo, ambos em dinâmica e não-linear correspondência. A meta, sempre comunicação mais ampla com estímulos a uma nova organização perceptiva. A plataforma da representação está nos signos resultantes de ritmo entre espaço e som agilizante de decodificação reveladora. Nada mais no palco do que a ambientação cênica para uma presença humana. E dessa presença todos os momentos teatrais são articulados. Diversos gêneros, modalidades e tempos, são rotas para um percurso em direção teatral ao contexto apresentado: poema sobre nossa essência energética A perspectiva é sempre a realização técnica rigorosa e humorada. Trata-se de ensaio teatral em que se pretende elevar ainda que sísifamente a pedra de autoconfiança na auto-suficiência genuína da criação. A obstinação serena de que apenas a solidão assumida pode proporcionar ao criador de sua própria transformação, a chance. O lúcido encontro do real com o imaginário, que generosamente tem alimentado a literatura latino-americana atravessa a esquina. É transversal amistosa, visita bem vinda. Não só a lógica, não só a técnica, não só a defacetação. Mas a chama revolucionária, ardente não apenas em câmara teatral onde o espetáculo ocorre, mas incendiária em todos os seus vazamentos. Que atice fogo nas outonais folhas mortas dos diários estéticos artificiais. Que queime o campo infértil, ocioso dos parâmetros superficiais. Que então faz brotar, insurreto o fruto, o fruto de um "Teatro Essencial". (STOKLOS, 93, p.17,18)

espetáculo solos-monólogos com a temática: BRASIL, sob coordenação artística da atriz/performer Denise Stoklos, além da participação dos profissionais Gianni Ratto, Antônio Abujamra, Luis Fuganti, Hugo Rodas, Ricardo Napoleão e Luis Louis.

Esta encenação trata da história da criação do universo, seu processo de ciclos e de “evolução”. Baseado numa interseção de teorias científicas, cosmológicas, darwinianas, quânticas e sobre a doutrina do Eterno Retorno¹⁴. Este espetáculo se inicia antes do Big-Bang (15 bilhões de anos atrás) e se desenvolve até os dias atuais

É uma narrativa performática sobre a criação e evolução da vida, do homem e do espírito. Aborda questões múltiplas como memória, tempo, verdade, ordem, liberdade, discriminação, violência, ecologia, tecnologia - através de metáforas corporais e poesias cênicas.

Mostra um ERê (um mensageiro, um palhaço, um bufão, um super-herói, uma divindade) que vivência esse processo existencial marcado pelas contradições humanas que variam entre “*a delicia e a desgraça, o monstruoso e o sublime*”¹⁵, o trágico e o cômico, o infantil e o velho, o inédito e o padronizado, o caos e a ordem, a morte e a vida.

A doutrina do "Eterno Retorno" de Nietzsche; o conhecimento científico, cosmológico e evolucionário e a persona do Erê são as matrizes básicas para construção desta encenação.

Este trabalho é baseado no Teatro Essencial, que prevê o acontecimento teatral fundamentado no ator-performer, que abdica de

elementos assessoriais em prol de uma economia cênica. Ele configura o espaço, seus



FOTO 4

¹⁴ Doutrina Ética do Eterno Retorno: a ética de Nietzsche é uma ética imanente, diz respeito aos valores vitais (intensidade, força, potência) e não aos valores transcendentais e universais da moral (dever, Bem, Mal...). Nietzsche valoriza a vida vivida intensamente, vivida ao máximo das nossas capacidades. No sentido ético, a doutrina do Eterno Retorno diz respeito à vontade humana: Se em tudo o que quisermos fazer nos perguntarmos se queremos fazê-lo uma eternidade de vezes, isso será para nós o mais sólido centro de gravidade. Ou seja, tudo aquilo que quisermos, devemos querer que volte uma eternidade de vezes. Numa leitura do Zarathustra, este sentido ético deverá prevalecer sobre o sentido físico / cosmológico. Para Nietzsche é a Vontade de Poder que liberta o homem do niilismo passivo. O homem que é capaz de querer o eterno retorno de todas as coisas (das boas e das más) é o mais feliz dos homens, que já não vive atormentado pelo desespero do nada. Devemos, então, viver como se tudo voltasse eternamente. Assim, se cada momento voltar uma infinidade de vezes, devemos vivê-lo o mais intensamente e alegremente possível. Amar a vida com o máximo de intensidade é o que Nietzsche entende por Amor Fati. (Machado, 2004, in <http://viadaverdade.blogspot.com/2004/06/pedido-da-mnica.html>).

¹⁵ Caetano Veloso.

elementos são seu corpo, sua voz e sua intuição. Seu manancial é o invisível. Ele cria o acontecimento através da sua presença. Sua emoção preenche o espaço vazio de objetos, ele esculpe no nada a ilusão da vida, e dessa aparente simplicidade brota a poesia, é a força da arte que reconecta à vida existente e esquecida por trás da vigente “ordem humana”.

Maiores detalhes sobre a concepção das encenações citadas, usadas como pressupostos de trabalho são encontrados em anexo a esta dissertação (p.171).

Claramente nota-se que esses trabalhos foram possíveis por um ruminar, um retornar tal feitura artesanal, que afirmou um processo de lapidação usando o tempo como aliado para propiciar experimentos e transmutações, eles fornecem pistas de princípios, elementos e procedimentos recorrentes. Busca-se nesse novo trabalho, **Velôsidade Máxima**, propiciar uma leitura mais abrangente sobre o movimento criador a partir da leitura e análise desse trânsito constitutivo:

O olhar científico procura por explicações para o processo criativo que esses documentos guardam (documentos de processo). Daí sua simples descrição ser suficiente. Retira-se, da complexidade das informações que oferecem, o sistema através do qual esses dados estão organizados. Para chegar a esse sistema e suas explicações, descreve-se, classifica-se, percebe-se periodicidade e, assim, relações são estabelecidas. É feito, desse modo, um acompanhamento crítico interpretativo dos registros. O movimento do olhar nasce no estabelecimento de nexos entre os vestígios. O interesse não está em cada forma, mas na transformação de uma forma em outra. Por isso pode-se dizer que a obra entregue ao público é reintegrada na cadeia contínua do percurso criador. (SALLES, 2001, p.19)

3.4 - Identificações de princípios, elementos e operações

Para identificação dos princípios, elemento e operações componentes deste trabalho, de vertente criativa e técnica, a partir da escolha e comparação de fontes primárias (as encenações **Seu Bomfim** e **ERê Eterno Rêtorno**) foi estabelecida o quadro subsequente de matrizes de composição, características e especificidades com relação a todos os âmbitos artísticos do fazer teatral.

		Seu Bomfim	ERê – Eterno Rêtorno
1.	Gênero	Teatro	Teatro performático
2.	Modo de cena do ator – <i>performer</i>	Construção de Personagem. Busca um estado de concentração no ato cênico	Persona Cênica. Instaura um estado de percepção dilatada
3.	Dramaturgia da cena	<p>Estrutura dramática narrativa permeada de apartes. Continuidade com desvios.</p> <p>Relação indireta com público</p> <p>Utilização do elemento/estratégias de Hiato – que provoca estranhamento imbuído de criticidade que se processa subliminarmente</p> <p>Ambientação pré cênica e existência de prólogo cênico com música de abertura ritual.</p> <p>Imprime signos e os reconfigura pela repetição - diferenciação. (Elementos de Repetição – ER)</p> <p>Cada cena apresenta um ritmo característico. Ritmo do corpo e da voz utilizados com a articulação de gamas de ação</p> <p>Dramaturgia previamente estabelecida, mas aberta à improvisação</p> <p>Uso de elementos de humor, tragicomédia, e de crueza-escatologia (gritos, arrotos, flatulências, como elementos da <i>physis</i> que vem à superfície expressiva)</p> <p>Variação de gama de cena em 180° (cena de Juana) - “puxar tapete do público”</p>	<p>Estrutura dramática narrativa permeada de apartes. Desvios com continuidade.</p> <p>Relação direta com público</p> <p>Utilização do elemento/estratégias de Hiato – que provoca estranhamento imbuído de criticidade que se processa subliminarmente e diretamente</p> <p>Idem</p> <p>Idem</p> <p>Idem</p> <p>Dramaturgia em constante progressão e altamente aberta a improvisação</p> <p>Idem</p> <p>Variação de gama de cena em 180° (cena dos remédios) - “puxar tapete do público”</p>

		<p>Texto falado é muito presente.</p> <p>Possui peripécia cênica e arremate da história</p>	<p>Texto falado é muito presente se intercalando com coreografias</p> <p>Sai do edifício teatral e realiza a cena em outros espaços, não finaliza, retorna às cenas como principio de rebeldia</p>
4.	<p>Dramaturgia do corpo. Corpo – mídia Elementos usados</p>	<p>Isolamentos. Gamas de ação - variação rítmica Quedas espaciais Mudras (gestualidade com as mãos) Energia dilatada Hiatos Dinâmicas de movimento Prontidão Parado, concentrado no espaço</p>	<p>Idem Idem Idem Idem Idem Idem Idem Expandido no espaço</p>
5.	<p>Espaço</p>	<p>Teatro e adaptável a espaços alternativos. Ambientação que busca uma neutralidade.</p>	<p>Teatro e adaptável a espaços alternativos. Palco isento de objetos. Ambientação que busca uma neutralidade.</p>
6.	<p>Referências agenciadoras principais</p>	<p>Conto a 3ª Margem do Rio. (de Guimarães Rosa)</p>	<p>Teorias científicas com intersecção de relatos e ficções. Princípio do Eterno Retorno Persona do ERê</p>
7.	<p>Processo criativo</p>	<p>Duração de 3 anos</p> <p>Utilização de estímulos diversos indutores da criação: objetos, músicas, sonoridades, imagens cheiros, etc.)</p> <p>Criação de partituras que derivam cenas, articuladas em constelações que formam a encenação</p> <p>Busca um estado de devir e fabulação para criação</p> <p>Resultante da graduação da UFBA</p>	<p>Duração de 2,5 anos</p> <p>Idem</p> <p>Criação de partituras e coreografias que derivam cenas, articuladas em constelações que formam a encenação.</p> <p>Idem</p> <p>Resultante do projeto Solos do Brasil</p>
8.	<p>Tempo</p>	<p>Suspensão de tempo real e instauração de tempo cênico</p>	<p>Tempo real se intercala com tempo cênico</p>

9.	Trilhas sonoras e expressões vocais	Sem sonorização externa Utilização de expressividades vocais - onomatopéias, ruídos, gritos, sibilados, risos, arrotos. Utilização de canto	Com trilha sonora Utilização de expressividades vocais - onomatopéias, ruídos, gritos, sibilados, risos, arrotos. Utilização de canto
10.	Objetos	Garrafa de água em cena Bolsa Livro – bíblia. Muletas	Idem Caixas de remédio Bolsa Balas
11.	Assuntos citados	Multiplicidade de assuntos. Tempo Morte Vida Dualidade do ser Marginalidade Dores Sexualidade-masturbação Questionamentos filosóficos Referencias mítico-religiosas: Jesus, Virgem Maria, São Jorge, Deus. Solidão - Abandono Destino - Culpa	Idem Idem Idem Idem Multiplicidade do ser Idem Idem Idem Idem Idem Referencias mítico-religiosas: Jesus, Jeová, Japhe, Olorum, Tupã, Maíra, São Jorge, Deus, Cosme Damião, ERê. Desenvolvimento tecnológico Liberdade - poder de escolha
12.	Títulos	Títulos com erros e acentuações indevidas (Seu Bomfim), para propiciar leituras diferenciadas e gerar hiatos	Títulos com erros e acentuações indevidas (ERê – Eterno Rêtorno), para propiciar leituras diferenciadas e gerar hiatos
13.	Figurino	Caracteriza outro corpo, de um velho. Alto teor semântico e funcional	Caracteriza um corpo performático, feito para propiciar liberdade de movimento. Teor semântico
14.	Iluminação	Ganha status de interlocutor em determinados momentos Variação mínima com mudanças dependentes da dramaturgia, para criar um destaque em elementos de peripécia da cena	Idem Variação conforme cena do espetáculo. A iluminação gera ambientações e cria um desenho visual repetitivo e pontual.
15.	Maquiagem	Maquiagem naturalista de envelhecimento no rosto	Maquiagem nos braços, imprime signos como tatuagem

Tabela 2

Com o auxílio e observação dessas características expostas, podemos afirmar que este modo teatral está fundamentado no:

Movimento¹⁶, Ações e Gestos que organizados derivam Partituras, geradas a partir de processos criativos (em seções de criação), impulsionados por estímulos diversos, precedidas por um período de treinamento-agenciamento (onde se objetiva o desenvolvimento de um estado de cena).

Movimentos

Ações e

Gestos são aqui operacionalizadas em

Isolamentos,
Dinâmicas
Repetições (ER)
Gamas de ação e
Hiatos

Movimentos

Ações e

Gestos formam cenas, que são articuladas em encenações, que pretendem despertar no público:

Atenção
Simpatia
Questionamentos
Emoção
Criticidade
Humor e
Reflexão

Por essa exposição reafirma-se o teor corporal desta prática em identificar elementos matriciais que estão pertinentes na dramaturgia do corpo e da cena, derivantes de processos criativos. Onde a resultante cênica está pautada no princípio de working in progress.

¹⁶ Neste trabalho se valida todo tipo de movimento: ação, “ação física” (com suas considerações antropológico-teatrais, mímicas, grotowskiana ou stanislaviskiana); gestual; e movimentos periféricos. Aqui se englobam ações físicas e vocais. (NA)

Identificamos a partitura como o princípio básico de composição (sua arkhé¹⁷). “A ação, movimento, que é a base da arte que o ator persegue” (STANISLAVSKI, 2006, p. 66).

Dessa maneira determina-se categorias específicas de movimento, que é como chamamos todo deslocamento de partes do corpo ou do corpo inteiro. Os movimentos podem possuir qualidades específicas, passando a se configurar em ações e gestos. Quando o movimento tem um objetivo funcional chamar-se-a Ação. Quando o movimento tem um objetivo significativo ele será considerado um Gesto.

Movimento

Em Física, movimento é a variação de posição espacial de um objeto ou ponto material no decorrer do tempo.

A ciência física que estuda o movimento é a Mecânica. Ela se preocupa tanto com o movimento em si quanto com aquilo que o faz existir, inexistir ou cessar. Se abstraírem-se as causas do movimento e preocupar-se apenas com a descrição do movimento, ter-se-á estudos de uma parte da Mecânica chamada Cinemática (do grego *kinema*, movimento). Se, ao invés disso, buscar-se compreender as causas do movimento, as forças que movem ou cessam o movimento dos corpos, ter-se-á estudos da parte da Mecânica chamada Dinâmica (do grego *dynamis*, força). Existe ainda uma disciplina que estuda justamente o não-movimento, corpos parados: é a Estática (do grego *statikos*, ficar parado). (WIKIPÉDIA, 2007, In <http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Movimento&oldid=5517667>)

Ação¹⁸

De uma forma geral, é a mudança de um estado qualquer para outro. (WIKIPÉDIA, 2007, In <http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=A%C3%A7%C3%A3o&oldid=4026444>)

A ação portanto é a matéria básica do teatro e também do trabalho do ator. E podemos definir ação como todo e qualquer movimento (não necessariamente físico) que é fruto de uma vontade, e que visa um determinado objetivo (visualizado pela inteligência). Nem todo movimento realizado pelo homem é uma ação. Para que o seja, é necessário que esse movimento resulte de um querer alcançar determinado objetivo conhecido pelo sujeito. (MALLET, 1998, in http://www.filidis.com.br/tempo/textos_notas_sobre).

¹⁷Esta palavra de origem grega possui dois grandes significados principais: 1) O que está à frente e por isso é o começo ou o princípio de tudo; 2) O que está à frente e por isso tem o comando de todo o restante. No primeiro significado arkhé é fundamento, origem, princípio; o que está no princípio ou na origem; ponto de partida de um caminho; fundamento das ações e ponto final a que elas chegam ou retornam. No segundo significado, arkhé é comando, poder. (DUARTE, 2003, In <http://www.canalcontemporaneo.art.br/blog/archives/000014.html>)

¹⁸ Reafirmando: A ação pode ser vocal.(NA)

Gesto

É a forma do ser humano se expressar através do corpo. (WIKIPÉDIA, 2007, In <http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Gesto&oldid=4743424>)

Um gesto é um movimento que emite sinal visual a um assistente. Para se tornar gesto, um movimento tem que ser visto por algum outro ser e tem de comunicar alguma informação. (MORRIS, 1977, p.24)¹⁹

Após categorizar as possibilidades de movimento aqui tratar-se-a dos procedimentos efetuados por esse princípio de trabalho

conforme sua organização que são as **partituras**

conforme a parte corporal geradora que são os **isolamentos**

conforme os modos e qualidades de efetivação que são as **dinâmicas**

conforme seu reaparecimento e reprodução que são as **repetições**

conforme suas sucessões e variação que são as **gamas**

conforme suas interrupções que são os **hiatos**

- **Partitura** - Se constitui no tecido da cena, a articulação de conjuntos de movimentos, ações e gestos organizados e repetíveis, onde promovemos a lapidação e aperfeiçoamento de detalhes. A partitura não se constituirá de uma seqüência fechada, mas passível de modificações e edições futuras. A partitura é criada inicialmente com estabelecimento de uma estatuária, que é uma marca corporal onde se fixa uma posição (estabelecida rigorosamente em detalhes: de equilíbrio, modo de colocação das mãos, direção do olhar, vetores corporais...).

- **Isolamento** – São divisões do corpo, separações das partes constituintes do *bios cênico*²⁰ do ator-*performer* com objetivo de usá-los como metonímias (a parte tomada pelo todo). Divisões estabelecidas: cabeça (olhos, pálpebras, sobrancelhas, testa, língua, maxilar, nariz, lábios); pescoço (também chamado de martelo pela Mímica corporal

¹⁹ Fonte verídica: “Um gesto é uma ação que emite sinal visual a um assistente. Para se tornar gesto, um ato tem que ser visto por alguma outra pessoa e tem de comunicar alguma informação”. (MORRIS, 1977, p.24) ¹⁹
Esta afirmação foi modificada por ver que o autor não distinguia movimento de ação. Na segunda modificação o receptor que só incluía humanos, ganhou uma amplitude maior, por notar que o gesto pode ser lido por animais, como acontece no adestramento.

²⁰ Corpo considerado como Bios cênico. “O nível biológico do teatro sobre o qual se fundam as diversas técnicas, as utilizações particulares da presença cênica e do dinamismo do ator” (BARBA, 1994, p.24).

dramática, que inclui a cabeça); braços (ombro, cotovelo, pulso, dedos, falanges); peito-dorso; quadril; costas (omoplata, cervical e lombar); pernas (joelho, calcanhar, pé, dedos, falanges). Como elemento dramaturgico o isolamento tem a possibilidade de fazer a atenção publica transitar pelo corpo. Tecnicamente essa é uma das abordagens iniciais do método de treinamento aqui desenvolvido, usado para desenvolvimento de autopercepção (trabalho de dramaturgia do corpo). Os isolamentos são abordados com a concatenação de impulsos ou vetores corporais que geram movimentos de oposição ou confluência entre si, importantíssimos para criação e desenvolvimento de um *corpo dilatado*.

- **Dinâmicas** – Qualidades e modos possíveis de movimento, ação e gesto do *bios cênico*. Os fatores das dinâmicas de movimento são: peso, tempo, fluxo e espaço, abordadas nas técnicas de Laban/Bartiniéff (ações básicas de expressividade: flutuar, socar, deslizar, açoiar, pontuar, torcer, espanar e pressionar). A Mímica corporal dramática estabelece dinamoritmos básicos (toque, ressonância, foguinho e global), que juntamente com qualidades circulares e retas (yin e yang) são recorrências dos trabalhos pré e expressivos aqui estudados.

- **Repetição** – É um elemento usado na dramaturgia de cena com claros objetivos de criar sensações de reconhecimento de marcas significativas e na preparação técnica de forma pré-expressiva para liberar o movimento padronizado que capturado e levado a sua repetição máxima, propicia um novo movimento-ação-gesto.

A partir da repetição e apropriação (marcação) de um movimentoação-ação-gesto, desenvolvem-se ER(s) - Elementos de Repetição - que funcionam bem aos modos de um gesto psicológico (GP) ²¹, com o objetivo de servir como uma marca-síntese que será usada com o objetivo de reconhecimento - modificação de sentidos, que propiciam leituras diferenciadas e reconstrução de significados.

- **Gamas de ação** - São gradações da cena. A maneira como se efetuam as transições, em que se verificam aumento ou diminuição sucessiva de tensão (no corpo, na

²¹ O GP é originalmente utilizado dentro de uma perspectiva de construção de personagem e serve para codificar de forma corporal a essência ou essências deste. Desenvolvido por Michel Chekov que nos fala que: “Seu objetivo é influenciar, instigar, moldar e sintonizar toda a sua vida interior com seus fins e propósitos artísticos”. “O GP estimula nossa força de vontade, dá-lhe uma direção definida, desperta sentimentos e oferece-nos uma versão condensada da personagem. O GP deve ser arquetípico, forte, simples e bem formado, deve irradiar e ser desempenhado no ritmo correto”. (CHEKOV, 1996, p. 97)

ação, na trama) ou através de variações (de ritmo, de níveis, de velocidade e de dinâmicas) em um mesmo gesto, palavras ou código estabelecido, criando níveis de apreensão diferenciados, como o que acontece com o efeito do suspense. “... *gamas de ação, que são movimentos gerados a partir de uma necessidade, com um ritmo preciso e que funcionam como uma partitura*”²². Está intrinsecamente ligada a repetições gerando desconstruções e reconstruções de sentidos, onde vemos uma mesma ação, gesto, movimento retornar sucessivamente de modo diferenciado e sucessivo.

- **Hiatos** - Elemento usado para desconstrução da continuidade do movimento e do discurso, utilizado como princípio corporal, dramaturgico e filosófico. É a base para se criar estranhamento, subversão básica da organização que se propõe erigir. Tal elemento aguça a atenção do espectador para o que está sendo dito e feito, desconstrói a linearidade e dilata a atenção para o acontecer cênico. A ação do hiato na cena pretende criar linhas de fuga onde uma dobra de realidade se apresenta. Podemos efetuar hiatos em diferentes proporções. São os desvios, que promovem deslocamentos de significados e a geração de outros sentidos, adentrando em esferas críticas, humorísticas e irônicas.

3.5 - Dramaturgia do ator-performer e da cena.

*Meu ambiente é o que se instaura de repente
Onde quer que chegue, só por eu chegar
Como pessoa soberana nesse mundo
Eu vou fundo na existência
E para nossa convivência
Você também tem que saber se inventar.*

*Enquanto eu invento e desinvento moda
Minha roupa, minha roda
Brinco entre o que deve e o que não deve ser*

Caetano Veloso

3.5.1 - DRAMATURGIA

²² Ricardo Napoleão em programa das apresentações resultantes do projeto **Solos do Brasil**.

1º Dramaturgia é a arte de composição do drama e sua apresentação no palco. Algumas obras são escritas especificamente para a representação no palco, e outras são adaptadas por um profissional chamado *dramaturgo*. Difere da escrita comum literária por ser mais como uma estruturação da história dos elementos específicos do teatro. É característico da dramaturgia compor histórias para serem faladas no palco, pois trata-se do estudo do drama propriamente dito, onde o dramaturgo, ao escrever uma peça teatral, cria personagens e conflitos que, ao serem apresentados, dão a impressão de que aquilo está acontecendo "aqui e agora". Porém a dramaturgia não está relacionada somente ao texto teatral, ela está presente em toda obra escrita com o intuito de se contar uma história, como roteiros cinematográficos, romances, contos e telenovelas. Aristóteles definia dramaturgia como “*a organização de ações humanas de forma coerente provocando fortes emoções ou um estado irreprimível de gozo ou maravilhamento*” (WIKIPÉDIA, 2007, In <http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Dramaturgia&oldid=5222763>).

2º “Ações em trabalho”... “Tecendo junto”... – aquilo que diz respeito ao texto (*a tecitura*) da representação²³ pode ser definido como dramaturgia, isto é, *drama-ergon*, o “trabalho das ações” na representação. A maneira pela qual as ações trabalham é a trama... Numa representação, as ações (isto é, tudo o que tem a ver com a dramaturgia) não somente aquilo que é dito e feito, mas também os sons, as luzes e as mudanças no espaço. Num nível mais elevado de organização, as ações são os episódios da história ou as diferentes facetas de uma situação, os espaços de tempo entre dois clímax do espetáculo, entre duas mudanças no espaço – ou mesmo a evolução da contagem musical, a mudança da luz e as variações do ritmo e da intensidade que um fator desenvolve seguindo certos temas físicos precisos (maneiras de andar, de manejar bastões, de usar maquiagem, ou figurino). Os objetos usados na representação também são *ações*. Eles transformados, adquirem diferentes significados e colorações emotivas distintas. Todas as relações, todas as interações entre as personagens e as luzes, os sons, e o espaço são ações. Tudo o que trabalha diretamente com a atenção do espectador em sua compreensão, suas emoções, sua cinestesia é uma ação.

A lista poderia ser longa. Não é tão importante definir o que é uma ação ou quantas existem numa representação. Importante é observar que as ações só são operantes quando estão entrelaçadas, quando se tornam textura: “*texto*” (BARBA e SAVARERSE, 1995, p.68).

No modo teatral aqui desenvolvido, na perspectiva do corpo mídia, do ator-*performer* como fonte e manipulador de signos, se faz necessário estabelecer-lo como gerador dramaturgicamente do acontecimento teatral. O corpo é o constructor da tessitura do espetáculo, onde a articulação de outros elementos extra corpóreos ao ator (iluminação, cenário, figurino,

²³ Eugênio Barba se utiliza do conceito de representação para distinguir a situação extra cotidiana da cotidiana. A representação para ele é um estado de re-representação. (NA)

musicas incidentais...) serão complementares. Os procedimentos, as utilizações particulares dos textos cênicos é que definirá o estilo e a assinatura do atuante pois ele:

É o poeta da ação... O fato é que sua poesia estará em *como* ele faz, modela, articula, dá forma às suas *intenções*, a seus impulsos interiores, ou, ainda, em *como* esses impulsos e intenções tomam corpo e forma, em como se articulam transformando-se em *ações físicas*, em *informação* (racional, perceptiva ou estética). (BURNIER, 2001, p.35/36)

Como elementos/procedimentos técnicos passíveis de manipulação para construção dessa referida dramaturgia corporal/cênica aqui são utilizados: os isolamentos corporais - pensamento de metominização; as repetições; as gamas de ação; os hiatos; as dinâmicas de movimento: as direções no espaços (as 6 direções básicas e diagonais); as tensões (variantes entre relaxamentos e hipertensões); as variações de tempo (estaticidade, lentidão, acelerações e pausas); movimentos retos e circulares; movimentos controlados e descontrolados; expressividades vocais; o uso de humor e tragicomédia.

O corpo desenha no espaço, em deslocamento sempre parte de um ponto A para um ponto B, o trânsito estabelecido precisa ser medido e burilado pois nele se efetiva a personalidade e os textos do ator-*performer*, que precisa conter uma intensidade e intencionalidade, pois será lido em várias esferas sígnicas. O texto nesta formulação será tido como:

...um conjunto de mensagens ou de informações que ele e somente ele pode transmitir. Nesse sentido vale, distinguir, mais uma vez, *o texto do ator* do *texto do autor* (entendendo como “autor” o criador da literatura dramática). De fato, nos casos das montagens teatrais feitas a partir de textos dramáticos, a arte de ator não está em o que ele diz (parte pertencente à arte da literatura) mas *como* ele diz. Ele é “um autor de música dramática: a que ele compõe, mesmo sem tomar nota, para as palavras daquele que leva o nome de autor”. (DECROUX, 1963, p. 52 em BURNIER, 2001, p.35)

3.5.2 - TREINAMENTO

Como ser em cena? Como propiciar tal estado de despojamento público? Como estar à vontade e apto? Que caminhos apontar para uma tranquilidade cênica? Como apresentar um corpo crível²⁴, como prega a Antropologia Teatral? Que elemento apontar como possibilidade,

²⁴ Trata-se de uma qualidade extracotidiana de energia que torna o corpo teatralmente “decidido”, “vivo”, “crível”; desse modo a presença do ator, seu *bios cênico*, consegue manter a atenção do espectador antes de transmitir qualquer mensagem. Trata-se de um antes lógico, não cronológico. (BARBA, 1994, p.23)

ao invés de verdades, para formação de um *bios cênico* performático? E de que forma essa ação limitadora, sistemática e reativa, pode possibilitar campo propício para o “duplo da vida” existir e ganhar forma? Como unir a perspectiva de apuro técnico a uma pulsão nervosa? Qual grau de segurança e de marcas estabelecer nesse fazer? Como preparar-se para o imprevisto? Como assegurar tecnicamente uma apresentação que mantenha seu rigor e que seja plena de vida? Como retrabalhar a ansiedade presente no processo criativo gerada pelo medo, pela preguiça e pelo pânico?

Sats, corpo crível, corpo alerta, relaxamento ativo, espreita, estado de xamã, estado de jogo, estado de *jungler*, estado de devir, estado de rito, estado de guerreiro, todos esses conceitos dizem respeito a um modo de ser onde, o *bios cênico* do Atuante esteja atento ao momento, presentificação comparada ao felino em tocaia. Olho que olha, ouvido que ouve. Conceitos que falam de atenção, perspicácia e sagacidade ao mesmo tempo em que prevêm despojamento, onde a percepção está dilatada, os sentidos atentos e a ação interna pulsante.

Para adquirir esse estado de cena lapidam-se corpos, condicionados por um mundo padrão, onde o estado, a mídia, a família, as instâncias religiosas criam consumidores em série. Onde movimentos e comportamentos sofrem agenciamentos que levam a padronização cada vez mais sentida no meio social, como a realizada pela moda, pelos meios de comunicação, pela opinião pública, pelo senso comum e que promovem o reconhecimento, o sentido, as causas e conseqüências, o acúmulo e a segurança. Tudo que leva ao abafamento da vida, aos pecados capitais, à tendência à inércia, à morte em vida. Somos impregnados por padrões que fazemos nossos – alguns desses modos acabam por nos afastar “do que podemos”, num processo de atrofiamento de mentalidade idêntico à ferrugem em metal. Criam-se mentes e movimentos reduzidos, fixam-se barreiras fundadas em ficções, censores internos são desenvolvidos, e apresentamos o que é permitido ser revelado (uma mulher precisa agir de tal e de tal maneira, um homem necessita ser assim e assado...), a LER²⁵ urbana nos mutila a alma.

Na passagem do século XIX para o XX, o pensamento de que a vocação e talento podem manter o ator no teatro, foi abalado pelo surgimento de princípios da arte como técnica a ser apreendida, passível de ensino e aprendizagem. A partir de Stanislavski o ensino da arte dramática ocidental começou a desenvolver-se e a ganhar caráter cientificista.

“Usando os exercícios de treinamento, o ator testa a habilidade para adquirir uma condição de presença total, uma condição que terá de encontrar novamente no momento

²⁵ Sigla de Lesão por Esforço Repetitivo.

criativo da improvisação e da representação” (BARBA, 1995, p.246). Treinamento para geração e manutenção de um estado dilatado, que retransforme o tempo imanente, criar uma aura no ambiente que seja despertada pelo ator-*performer*, prepará-lo para permanecer durante seu ofício de um modo energizado, concentrado, atento e vivo.

Afinar o instrumento e usá-lo para criação, ação e liberdade, numa formação ininterrupta aprender a aprender. Ser o “*ser do devir, uno do múltiplo*”, “*propiciar a necessidade do acaso*”, como ditava Luis Fuganti. Dramaturgia do corpo e do espaço são articulados sobre o mesmo princípio formador, pois um é eco expressivo do outro. Deseja-se com o treinamento que qualidades e princípios cênicos sejam absorvidos como uma “*segunda natureza*”²⁶, onde o ator-*performer* possa mover-se cada vez com mais maestria, descobrindo suas particularidades, afirmando suas idiossincrasias e aumentando seu repertório de possibilidades. Despertar o Atuante para um comportamento de apreensão e roubo, trabalho de antropofagia, onde cada qual identifique o que interessa e desenvolva sua prática pessoal por esta identificação, sintonia e necessidade. Escolher formas de treinamento e assenhorear-se delas. O que mais importa nesta instância é o tratamento dos princípios, elementos e procedimentos.

Treinamento por uma perspectiva de que o tempo age sob o corpo, enferrujando-o ou lapidando-o, onde se prevê reciclagem ininterrupta: incorporação, transformação e apropriação dos estímulos e agenciamentos, que se dá nos treinamentos e processos criativos. Por uma superação de possibilidades físicas, que se reflita em voz, corpo, dinâmica e sentimento.

O ator através de uma longa prática e um treinamento contínuo fixa esta “incoerência” em um processo de inervação, desenvolve outros reflexos neuromusculares que desembocam em uma nova cultura do corpo, em “uma segunda natureza” em uma nova coerência, artificial, mas marcada pelo bios. (BARBA, 94, p.45)

Nesse espaço de laboratório²⁷ e pesquisa de expressão, desejamos propiciar momentos de criação e expressividade, onde se treine fabulação e fluxo livre de movimentos, palavras e sonoridades, através da utilização de estímulos os mais variados, na perspectiva que o criativo

²⁶ Termo desenvolvido e aplicado por Constantin Stanislavski, que se referencia a absorção domínio da técnica. Utilizado na preparação do ator. (NA)

²⁷ Laboratório: Termo desenvolvido por Jerzy Grotowski que concebeu a cena como um espaço de investigação sobre a figura do ator. Ele propôs a eliminação de elementos tradicionais (ligados a um teatro clássico) de cenário, iluminação e figurino para centrar o acontecimento cênico na figura do ator. (NA)

é passível de lapidação por treino. Etapa de **fabulação**, estados de devires que levam à criação de partituras, de cenas, números e coreografias.

Por uma fonte Deleuziana podemos definir este conceito como:

...**fabulação** é isso: composição de seres de sensação que excedem todo vivido, riscos de todos os campos de possível. Ela não tem outra finalidade a não ser a de suscitar percepções e paixões desconhecidas, de “tornar sensíveis às forças insensíveis que povoam o mundo, e que nos afetam, nos fazem devir” (DELEUZE, 1997, p.222).

A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é uma ficção pessoal: é uma palavra em acto, um acto de palavra pelo qual a personagem não para de ultrapassar a fronteira que separa a sua questão privada da política e produz ela própria enunciados colectivos. (DELEUZE, 2005, in http://aindanaoconhecamos.blogspot.com/2006_05_01_archive.html).

O corpo é o modo como concretizamos nossa existência. Corpo como mídia, meio. É o mundo se expressando através de nós, em nós. Onde o sentimento, a emoção e o pensamento encontram canal. Onde separamos para melhor entender o que é puramente integrado. Nosso fígado pensa, nosso braço pensa, tudo é reflexo e consequência de tudo. Estamos integrados – a separação é válida apenas quando podemos intensificar o estudo das partes, que está em completa relação com o todo. Na conformação deste sistema que é o resultado cênico. Aqui o *“paradoxo prevalece, pois o todo é mais que a soma das partes (possibilitam novas características geradas pela interação) e o todo é menos que as partes (pois existem inibições e contrições para as partes se conformarem)”* segundo Edgar Morin.

Prática disciplinar que possibilita o desenvolvimento das qualidades de beleza, integridade, forma e desenvoltura. Onde esteja imbuído o agenciamento de uma perspectiva de geração de afetos e de cuidado com seus corpos, sentimentos, mentes e com o espaço de treinamento (de devoção e ritualidade dele).

Por esses pressupostos encaminhamos e articulamos um modo de treinamento e prática que visa um condicionamento de descondicionamentos. Na busca de um jogo cênico que englobe o erro, o equívoco e o acaso, como motes de criação, *“por que a queda é uma conquista”*²⁸. Durante o desenvolvimento desta pesquisa os princípios, elementos e operações expostos foram aplicados e retrabalhados no curso **“Atuantes em solos”**²⁹ que por sua vez

²⁸ Caetano Veloso.

²⁹ Foram realizadas como campo de pesquisa e desenvolvimento desta prática metodológica de treinamento as seguintes atividades:

Disciplina **Técnica de Corpo para Cena I**, ministrada como tirocínio na Graduação da Escola de Teatro da UFBA, entre março a julho de 2005;

foi desenvolvido através do trabalho pré-expressivo e expressivo mobilizado para criação e circulação das encenações **Seu Bomfim, ERê - Eterno Rêtorno e Velôsidade Máxima**.

O objetivo desse trabalho de treinamento é o de desenvolver modos únicos e particulares de expressividade do atuante buscando uma autonomia cênica e um resultado de trabalho que condiga com seus anseios, vontades e urgências éticas, filosóficas e artísticas. Estimular o processo criativo do ator – dançarino – circense – *performer*, através da abordagem de diversas práticas para desenvolvimento e aprimoramento de princípios, técnicas e qualidades expressivas, potencializando-os para apresentação pública. Visa oferecer subsídios práticos para elaboração de um treinamento autônomo e criação de partituras/ cenas/ textos/ coreografias/ performances/ números que possam ser elementos básicos para desenvolvimento de encenações.

À medida que os signos afirmam-se, em precisão, em acento, em profundidade, à medida que tomam posse do corpo e de seus hábitos, eles estimulam por seu turno os sentimentos interiores que com uma realidade cada vez maior instalam-se na alma do ator, preenchem-na, suplantam-na. É nesse grau do trabalho que germina, amadurece e desenvolve-se uma sinceridade, uma espontaneidade conquistada, adquirida, da qual se pode dizer que age como uma segunda natureza, que inspira por seu lado as reações físicas e dá-lhes a autoridade, a eloquência, o natural e a liberdade. (COPEAU, 1974, p. 205-215).

3.6 - Processo de produção-administração

Trata-se de reconhecer a cultura como um fator central para o desenvolvimento. É preciso que, de um lado, o desenvolvimento tenha a face humana e, de outro, também se beneficie pelas áreas culturais economizadas pela economia da cultura.

Gilberto Gil

Oficina Atuantes em Solos no II Pará em Cena, Belém-Pará, de 31 de outubro a 02 de novembro de 2005. Realizado pela Secult – PA;

Oficina Atuantes em Solos no Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana, Fórum da Artes 2006, dia 16 de julho. Realizado pela Universidade Federal de Ouro Preto, entre os dias 17 a 21 de julho de 2006;

Aulas de teatro dentro do projeto **Domingueiras** nas cidades São Félix e Camacan nos meses de maio, junho, julho, novembro e dezembro de 2006, (estado da BAHIA), projeto realizado pela Platina Produções;

Oficina Atuantes em Solos no Projeto Circuladô Cultural, no CUCA - Feira de Santana – Bahia com 15 alunos. Entre os dias 11 e 15 de dezembro de 2006, realizado pela Fundação Cultural do Estado da Bahia.

No desenvolvimento do teatro Múltiplo Uno, o Atuante é o responsável por sua produção/administração. Trabalha-se numa perspectiva de gestão, de desenvolver a produção conjuntamente com a criação da encenação. Pois a conquista da resultante cênica é insuficiente para manutenção de uma trajetória artística. Faz-se necessário propiciar maneiras de geração de renda com a circulação e apresentação das encenações, descobrindo-se pragmaticamente as demandas, movendo-se pelo axioma de que “*problemas posteriores serão resolvidos posteriormente*” (como dizia a produtora Egla Monteiro), na certeza de que a cada dia uma nova solicitação aparecerá. Essa atividade constitui-se como qualquer empreendimento profissional de um ofício que demanda tempo, paciência, rigor, organização, capital inicial e inventividade – que precisam ser assumidos pelo Atuante como estratégias para possibilitar que o poder de realização esteja a serviço dos fazedores de arte. Desenvolver uma visão estratégica e tendenciar os impulsos criativos para o gerenciamento. Pensar de uma forma nacional e mundial, sair do isolamento do município e estar atento às oportunidades de trânsito e de trabalho. Mesmo sabendo que erros serão cometidos e acertos conquistados; lida-se com pressões diversas de tempo, surpresas-sustos, contingências e problemas. Num comportamento que vai exigir interatividade e sistemática de ação. A *internet* se efetiva como um meio fundamental de articulação e trânsito de informações e oportunidades, espaços de compartilhamento e pesquisa.

Abaixo tabela 3, sobre significados e objetivos que podem auxiliar aqueles que se arvoram a atuar nesse território, desenvolvida por Paulo Motta, que valida a gerência como atividade criativa e a define como:

A arte de pensar, decidir e de agir; é a arte de fazer acontecer, de obter resultados, resultados que podem ser definidos, previstos, analisados e avaliados, mas que tem que ser alcançados através das pessoas e numa interação humana constante.

De um lado pode se tratar a gerência como algo científico racional, enfatizando as análises e as relações de causa e efeito, para se prever e antecipar ações de forma mais conseqüente e eficiente. De outro, tem que se aceitar a existência, na gestão, de uma fase de imprevisibilidade e de interação humana que lhe conferem a dimensão do ilógico, do intuitivo, do emocional e espontâneo e do irracional.

A formação no lado racional e técnico da gerência permite dar aos indivíduos uma grande capacidade analítica. Eles entenderão melhor os problemas organizacionais, saberão analisá-los, ou seja, decompô-los em diferentes partes e reordená-los em busca de uma nova solução. (MOTTA, 1991, p.26)

TIPO DE HABILIDADE	SIGNIFICADO	OBJETIVO
COGNITIVA	Saber categorizar problemas administrativos e ver relações entre categorias. Compreender o particular através do conhecimento geral.	Aprender sobre administração a partir dos conhecimentos existentes sobre definição de objetivos e formulação de políticas e idéias sistematizadas sobre estrutura, processos, técnicas e comportamentos organizacionais.
ANALÍTICA	Saber a utilidade e a potencialidade das técnicas administrativas e adquirir mais realismo, profundidade e criatividade na solução de problemas.	Aprender a decompor problemas administrativos, identificar variáveis fundamentais, estabelecer relações de causa efeito na busca de novas soluções, objetivos, prioridades e alternativas de ação.
COMPORTAMENTAL	Comporta-se de forma diferente do anterior acostumado para obter respostas comportamentais mais consistentes com objetivos de eficiência, eficácia, satisfação e segurança no trabalho.	Aprender novas maneiras de interação humana dentre padrões alternativos conhecidos e validados socialmente, como novas formas de comunicação, de interação grupal ou de exercer ou lidar com poder e autoridade.
DE AÇÃO	Desenvolver capacidade de interferir intencionalmente no sistema organizacional, ou seja, transformar objetivo, valores e conhecimentos em formas efetivas de ação.	Aprender sobre si próprio, sobre a função e sobre os objetivos e condições operacionais de sua organização. Desenvolver comprometimento com a missão sócio-econômica da instituição em que trabalha.

Tabela 3

Abaixo citam-se as ações praticadas e as atividades para geração e manutenção de temporadas e apresentações, pertinentes a este trabalho gestor de administração — produção, tendo como campo de experiências a execução do repertório de trabalho (**Seu Bomfim, ERê-Eterno Rêtorno e Velôsidade Máxima**).

PRÉ - PRODUÇÃO

- Desenvolvimento e formatação de projetos.
- Captação de recursos.
- Adequação às leis de incentivo municipais, estaduais e federais.
- Venda de espetáculos.
- Comunicação e contatos. (telefonemas, postagens, e-mails).

- Atenção a oportunidades de circulação (em festivais, projetos e editais).
- Planejamento e realização de temporadas e apresentações.
- Contratação de profissionais prestadores de serviços (cenotécnico, operadores de luz e som, iluminadores, cenógrafos, assistentes, divulgadores, assessores de imprensa, fotógrafos, *designers* gráficos).

PRODUÇÃO

- Criação, transporte e montagem de cenário e luz.
- Criação e manutenção o figurino.
- Compra e preparação de material de cena (maquiagem, objetos perecíveis).
- Divulgação e *marketing* teatral.
- Formação de platéia.
- Intermediação da equipe.
- Recepção de público.
- Efetivação de apoios.
- Retiradas de licenças e autorizações.
- Fluxo de caixa e prestação de contas.
- Pagamentos de taxas e cachês.

PÓS - PRODUÇÃO

- Prestação de contas.
- Agradecimentos.
- Cobranças.
- Desmontagem.

Trata-se de funções de administração: planejar, organizar, dirigir e controlar esferas lógicas-sistemáticas-hierárquicas tão historicamente contrárias à feitura artística, mas que cada vez mais exigem um posicionamento e efetividade daqueles que escolhem as artes como modo profissional.

Como parte de um novo conceito mundial, a Economia Criativa é aquela que, independente de ter finalidade cultural, inclui a cultura, a criatividade e o conhecimento em seu processo de produção. Fazem parte da Economia Criativa, por exemplo, o artesanato, as publicações, a moda, a música, o audiovisual, o design, a web, o software, a fotografia, as

indústrias do lazer e entretenimento e as indústrias culturais, entre outras. (CATALÃO, 2005, In http://www.cultura.gov.br/noticias/noticias_do_minc/index.php?p=14081&more=1&c=1&pb=1).

O desenvolvimento das economias criativas, de caráter empresarial, impõe regras e modos de apresentação que levam a obra artística a ser considerada mercadoria e o fruidor da arte, o público, como cliente. Nesse âmbito, uma postura mais profissionalizada e agressiva é exigida para geração de recursos financeiros. A velha conversa de “viver de amor pela arte” é modificada por uma perspectiva de profissionalização artística que ganha um caráter prático e perde em poesia. Neste cenário é preciso manter-se ciente de que a sujeição a esse trabalho requer um posicionamento ético e criativo: propiciar meios inovadores, gerar modos mais humanizados para lidar com esse âmbito coisificante, afinado com ganâncias e ambições. Resgatar imanências de vida e gerar modos de devires no sistema, instaurando refrescamentos nesta máquina de fazer dinheiro, movida a divertimento, entretenimento e lazer, mas que pode ser subvertida por instaurações de arte.

Atualmente, movimentam um mercado gigantesco no mundo. Segundo dados da ONU, as indústrias criativas respondem por 10% do PIB mundial e apresentam um crescimento anual de 7% - muito superior à maioria dos setores da economia no mundo. Apenas no ano passado, movimentaram US\$ 1,3 trilhão. No Brasil, a cultura já responde por 5% dos empregos formais e por 5% do PIB Nacional. A cada ano, movimenta US\$ 30 bilhões no país. (CATALÃO, 2005, In http://www.cultura.gov.br/noticias/noticias_do_minc/index.php?p=14081&more=1&c=1&pb=1).

A política de edital cada vez mais se efetiva, num pensamento de investimento de recursos públicos e privados supostamente mais democráticos. Aprende-se a preencher formulários, formatar projetos, informando-se dos procedimentos burocráticos pertinentes à estrutura institucional. A figura do produtor, que ganhou destaque central no desenvolvimento teatral, nas últimas duas décadas, dá espaço para os emergentes grupos e artistas que imprimem uma nova postura fora da cena. E a roda movimenta-se a serviço da criação de melhores relações humanas e trabalhistas, considerando que artistas sejam capazes de elaborar projetos, proporcionando seu acesso aos programas públicos criados por lei, gerando trabalho e renda, e uma melhor qualidade de vida. Assegura-se com isso a importância das manifestações que vão de encontro ao *show bussiness* e à cultura de massa geral. Que o mercado sirva para assegurar que os artistas sejam melhores artistas.

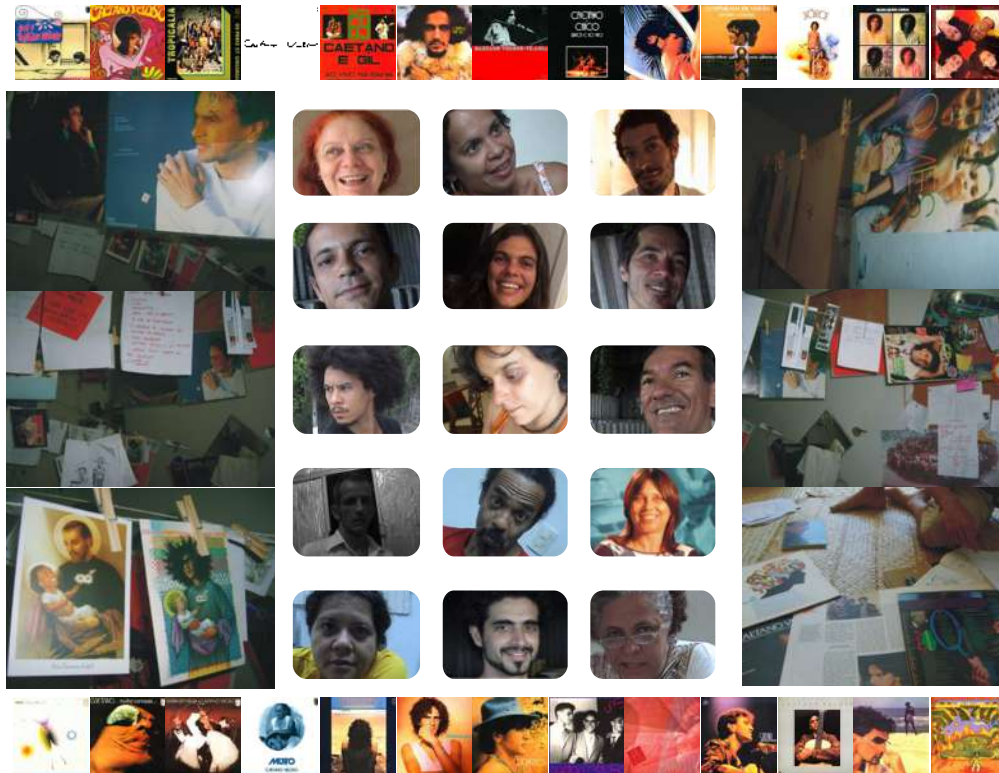


Figura 3

4.0 - PROCESSO CRIATIVO VELÔSIDADE MÁXIMA

Formas, figuras, ou então fulgurações, ou fabulações, e até devires e alucinações - por que não? - a partir de uma intensidade imanente que nos atravessa no corpo ou no nosso pensamento.

Luis Fuganti

Tenho a ambição que é a de mexer na estrutura subjacente à criação, no ambiente que possibilita a criação: não é o caso de criar uma peça dentro do mundo dado, mas mexer nesse mundo dado.

Caetano Veloso

4.1 - O mote: Caetano Veloso

Eu não sabia quem era o Caetano Veloso. Mais tarde, fiquei perplexo e fascinado pelos seus versos, que o Coiote repetia cantando, sabia de cor toda a obra do poeta. O que me fascinava e impressionava era a adequação dos pensamentos, iluminação, sentimentos, cintilações e, acima de tudo vidências do Caetano, com a figura, o jeito e o que eu sentia pelo Coiote. Quando me familiarizei com os versos, cheguei a pensar que o Caetano Veloso poderia ser o porta-voz poético, o evangelista dos Coiotes.

Roberto Freire

Eu gostaria de fazer uma canção de protesto, de estima e consideração, mas essa língua portuguesa me deixa louco-rouco, os acordes dissonantes já não bastam para cobrir nossas vergonhas, nossa nudez transatlântica.

*E que o mesmo signo que eu tento ler e ser
É apenas um possível ou impossível em mim em mim em mil em mil em mil
E a pergunta vinha: eu sou neguinha?*

*Minha identificação
Registro geral
Carece de revisão*

Caetano Veloso

4.1.1 - ARTISTA DA MULTIPLICIDADE

Ao “acaso” o universo criativo de Caetano Veloso já se insinuava nas criações da encenação anterior, **ERê - Eterno Rêtorno**, onde havia uma cena chamada **Todos os eus** onde o ator-*performer* transitava por uma série de composições da MPB que possuíam as partículas ‘Eu sou’ e ‘Sou’, com o objetivo de ilustrar a questão de uma esquizofrenia contemporânea social, onde somos plurais e perdemos o senso de identidade. Nesta cena as músicas utilizadas eram:

Eu sou a mosca que pousou em sua sopa, eu sou a mosca que voltou pra lhe atentar, eu sou a mosca que perturba o seu sono (**Mosca na Sopa**, de Raul Seixas)

Eu sou apenas um rapaz latino-americano sem dinheiro no banco, sem parentes importantes e vindo do interior (**Apenas um rapaz latino-americano**, de Belchior)

Eu sou do tipo que não gosta de casamento (**Lobo mau**, de Erasmo Carlos)

Eu sou terrível, vou lhe dizer, e ponho mesmo pra derreter (**Eu sou terrível**, de Erasmo Carlos)

Eu sou guerreiro, sou trabalhador e todo dia vou encarar com fé em Deus e na minha batalha (**Lado B Lado A**, letra, Marcelo Yuka e Falcão, música, **O Rappa**)

Eu sou um vampiro (**Vampiro**, de Jorge Mautner, interpretado por Caetano Veloso)

Eu sou homem com H (**Homem com h**, de Antônio Barros, interpretado por Ney Matogrosso)

Sou um homem comum, qualquer um, enganado entre a dor e o prazer hei de viver e morrer como um homem comum (**Peter Gast**, de Caetano Veloso)

Sou bandida, sou solta na vida, sou sob medida pros carinhos seus (**Sob medida**, de Chico Buarque)

Eu sou, eu sou, eu sou o amor da cabeça aos pés (**Dê um role**, de Moraes Moreira e Luís Galvão)

Eu sou apenas uma mulher (**Esse Cara**, de Caetano Veloso)

Eu sou a chuva que lança a areia do Saara pelos automóveis de Roma (**Reconvexo**, de Caetano Veloso)

Eu sou bonita e gostosa (**Perigosa**, de Rita Lee, Roberto de Carvalho e Nelson Motta)

Eu sou neguinha (**Eu sou neguinha**, de Caetano Veloso)

Eu sou negão (**Eu sou negão**, de Gerônimo)

Eu sou você, você me dá muita confusão e paz (**Muitos carnavais**, de Caetano Veloso)

Sou mandinga balaiada sou Malê, sou Búzios, sou revolta, arerê (**Revolta Olodum**, de José Olisson e Domingos Sérgio)

Sou Capibaribe no livro de João Cabral, **eu sou** mameluco, **sou** de Casa Forte, **sou** de Pernambuco, **eu sou** o Leão do Norte (**Leão do Norte**, de Lenine e Paulo César Pinheiro)

Eu sou da Bahia de São Salvador (**Marinheiro Só**, de domínio público, interpretada por Caetano Veloso)

Não sou Brasileiro, não sou estrangeiro, **eu não sou** de lugar nenhum, **sou** de lugar nenhum, **Eu não sou** de São Paulo, **não sou** Japonês (**Lugar Nenhum**, de Arnaldo Antunes / Charles Gavin / Marcelo Fromer / Sérgio Brito / Tony Bellotto)

Eu sou o início o fim e o meio (**Gita**, de Raul Seixas)

Eu sou aquele que nos passados anos cantei, na minha lira maldizente, torpezas do meu Brasil, vícios e enganos, de que vale calar (**Aos vícios**, de Gregório de Mattos)

O que chamou a atenção nessa *colage* musical foi a grande presença de músicas de Caetano Veloso. É possível que a partir desse momento, no ano de 2003, já houvesse uma sinalização/tendência a esse universo criativo. Quando foram iniciados os trabalhos de criação de **Velôsidade Máxima** (em 2005), a primeira providência criativa foi a de investir nessa cena/constelação temática fundante, separando as músicas de auto definição compostas por Caetano, que leva o título de **Eus Múltiplos de Caetano**. Chamo-a de cena célula *mater* de **Velôsidade Máxima**, um broto de **ERê - Eterno Rêtorno**.

Uma característica, nesse início de montagem, já ficava clara: Caetano não lança mão de uma identidade única e fixa, ele é uma legião, por sua mutabilidade física, seu trânsito por artes diferenciadas e sua multiplicidade temática e artística. Caetano autodefine-se num grande número de músicas e de escritos e é definido por outros zilhões de artigos.

Nesse quadro, sem qualquer dúvida, nenhum compositor ou cantor esteve, ou está, mais próximo da excelência multiforme exigida pela arte moderna que Caetano Veloso. Impossível não reconhecer em sua obra musical um êxito na mobilização de vários sortimentos de pesquisas formais da poesia e da música contemporânea tanto para a captação das modulações

cambiantes de sua expressão pessoal, quanto para a apreensão da multiplicidade avassaladora da vida urbana. E, dado fundamental, a síntese aí alcançada não abdica de sua origem e não deixa de retornar a ela: a música popular. (FERRAZ, 2005, p.9)

Simpatia e prazer levam a Caetano, pura identificação de ser. Motivos pessoais atraem a esse universo e tendenciam a expressão em primeira pessoa: escolho Caetano por tê-lo em mim. Por ver claramente sua influência que, num primeiro momento, vem como uma espécie de osmose social midiaticizada, propiciada pelas rádios e TVs, as quais ouvi e vi muito durante a infância (não havemos de negar sua influência sutil e subliminar sobre as mentalidades dos telespectadores). Seu trânsito por programas de TV serviram para veicular sua imagem e suas idéias, “*Caetano tem uma rara aptidão para discursos públicos*”, como cita Eucanaã Ferraz; é clara a importância desses mecanismos de comunicação de massa para construção de sua mitificação. Caetano, por suas composições, contribui para a formação de minha personalidade artística e humana e de meu mundo subjetivo. Consigo identificar palavras, modos de ser e pensamentos captados de suas muitas músicas, as quais sabia cantar no início da pesquisa (eram uma segunda natureza), ao mesmo tempo em que entrei em contato com uma imensidade de escritos, idéias e outras músicas até então desconhecidas. Com esse trabalho, percorro o rastro artístico por ele produzido nesses mais de 44 anos de atividade criativa, numa diversidade enorme de meios e mídias.

Atualmente, ao me deparar mais atentamente e intensamente com sua obra musical-literária e cinematográfica, afeiçoei-me e identifiquei-me com inúmeras experimentações, motes, signos, sonoridades e discursos que foram apropriados para transposição teatral. Foi percorrida através de sua discografia, cinematografia, literatura, críticas, *clips* e reportagens, sua produção de 1965 até 2007 (o que engloba os processos históricos nacionais de ditadura militar à abertura democrática); vê-se que sua história reflete um Brasil que ele percorreu, viu e viveu, sentindo suas mutabilidades e expressando-as em seu corpo, gesto, palavras e voz, percorrendo temas, modos, meios e estéticas diferenciadas, presentes na sua obra. E haja trânsito de vida!

O contato pessoal com sua produção teve um corte e uma retomada: iniciou-se com as rádios FMs na infância e adolescência (minha mãe sempre deixava o rádio ligado o dia inteiro), estabeleceu-se com o LP **Outras Palavras**, e foi desenvolvido pelas pessoas de teatro. O acompanhamento de seus passos teve um corte dos meus 22 aos 28 anos por ter desenvolvido interesse e gosto por outros sons. O retorno de atenção a sua obra foi impulsionado pela influência de um grande afeto em 2002 que trouxe o cd **Livro** para minha

casa-vida e renovou o interesse nas suas novas criações. Compactuava nesse período de afastamento, com uma idéia recorrente de que Caetano havia ficado para trás nas últimas duas décadas, por ter perdido seu teor de contestação, por seu envelhecimento e por seu aburguesamento nessa elite *do mainstream* do mundo da música brasileira. Com certeza seus focos de interesse modificaram-se durante seu percurso, mas sua maestria artística e seu poder de inventividade permanecem e comprovam-se até o recente trabalho, *Cê*.

Caetano gera vocabulário, incita a curiosidade, vivifica palavras e termos, reconstrói sentidos. A música se estabelece como meio mais intenso de efetivação e expressão de sua poesia, filosofia, estética e política, proporcionando rupturas, deslocamentos, desvios e digressões. Reconstrução de idéias refrescando as ordens da vida cotidiana, instaurando comportamentos, pensamentos e sentimentos.

Ela (a MPB) é a mais eficiente arma de afirmação da língua portuguesa no mundo, tantos insuspeitados amantes esta tem conquistado por meio da magia sonora da palavra cantada à moda brasileira. (VELOSO, 1997, p.17)

Caetano surge como um porta-voz dos novos tempos mundiais na década de 60, sua postura é uma ressonância do comportamento de resistência e contracultura que ocorria nos impérios dos Estados Unidos e da Europa, nossas matrizes colonizadoras – agenciadoras. Caetano é o resultado de sua época. Super homem, mutante pela própria natureza, és belo, és forte, impávido colosso, e seu futuro espelha essa grandeza e marca seu nome na história da cultura pop-musical brasileira, transitando entre mídias de massa. Um homem, um mito, uma história que se perfaz pelas composições e posicionamentos deste autor - cantor - cineasta - *performer* - escritor e, sobretudo, poeta: pensador de nossos costumes brasileiros, questionador da vigente ordem, criador e criatura de si mesmo.

Tudo isso faz parte da capacidade que Caetano Veloso tem para compor um estilo que se faz pela ausência do próprio estilo. Caetano Veloso foi tropicalista, foi contra-cultura, foi naturalista, foi pop, *hyppie* e outras tantas tendências durante o curso de sua carreira sem precisar pertencer a nenhum grupo de identidade fixo. Assim, o super-astro se transforma em “uns” dentro de sua capacidade de estabelecer personas estabelecidas no poder da interpretação de sua voz, de seu corpo, letra e música. Caetano intersecciona em sua música as linguagens e influências que compõem seu universo afetivo pessoal, para através de um exercício lúdico e sugestivo dá-las para o público, deglutidas, revestidas de seu toque pessoal e original. (GUIMARÃES, 2003, in, <http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/imagens/Art.%20da%20arte,%20sub.%20da%20voz.doc>)

Sempre com sua palavra certa, irônica, humorada, filosofando o dia-a-dia, desmistificando ou reterritorializando o lugar das artes, do Brasil, do mundo, da mulher, do homem e da política. Caetano reinventa-se, reinventando a cultura, reoxigenando-se de influências, numa tendência de constante superação, marcado por sua forte, verdadeira e contundente personalidade, afirmada em suas composições, declarações, escritas e jeitos de ser. Um objeto não identificado, plural, multidisciplinar, paradoxal e mutante.

A habilidade do cantor se prestaria a buscar soluções para não repetir tendências já esgotadas e fora de uso. Para utilizar a indústria, o cantor sabe verificar o rápido esgotamento de uma tendência artística, descobrir os novos acontecimentos, e recuperar outros. A capacidade do cantor está em dialogar e reciclar constantemente as novidades e o passado. Caetano Veloso é movido em sua trajetória pelo fascínio de ser o outro, no que o gesto artístico, a forma pessoal com que busca uma essência para a escolha dos elementos que compõem sua obra, vai pressupor a assinatura de um produto (sua música). (GUIMARÃES, 2003, in <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/imagens/Art.%20da%20arte,%20s ub.%20da%20voz.doc>)

Seria possível falar-se em *pedagogia*, já que esta fala – marcada, a um só tempo, por uma total naturalidade e por uma intensa reflexão sobre si mesma – como que procura instalar uma ciência do contato e do diálogo capaz de incorporar a intuição, o improviso, o deslizamento de conceitos; enfim como se inventasse a si mesma ao modo de uma educação transfiguradora. Estamos bem diante dos espetáculos vazios mitificadores. Ao contrário, nesta *fala* operam conceitos, métodos (por mais que pareçam fortuitos e contraditórios) que não buscam menos que o desenvolvimento intelectual e moral da imprensa, do público, do mercado, do país. (FERRAZ, 2003, p.11).

Participante do movimento Tropicalista³⁰, que influenciou o comportamento e pensamento das artes e da sociedade no Brasil, instaurou uma postura carnavalizante,

³⁰ Movimento cultural do fim da década de 60 que, usando deboche, irreverência e improvisação, revoluciona a música popular brasileira, até então dominada pela estética da Bossa Nova. Liderado pelos músicos Caetano Veloso e Gilberto Gil, o tropicalismo usa as idéias do **Manifesto Antropofágico** de Oswald de Andrade para aproveitar elementos estrangeiros que entram no país e, por meio de sua fusão com a cultura brasileira, criar um novo produto artístico. Também se baseia na contracultura, usando valores diferentes dos aceitos pela cultura dominante, incluindo referências consideradas cafonas, ultrapassadas ou subdesenvolvidas.

O movimento é lançado com a apresentação das músicas **Alegria, Alegria**, de Caetano, e **Domingo no Parque**, de Gil, no **Festival de MPB** da TV Record em 1967. Acompanhadas por guitarras elétricas, as canções causam polêmica em uma classe média universitária nacionalista, contrária às influências estrangeiras nas artes brasileiras. O disco **Tropicália ou Panis et Circensis** (1968), manifesto do movimento, vai da estética brega do tango-dramalhão, à influência dos *Beatles* e do rock. O refinamento da Bossa Nova está presente nos arranjos de Rogério Duprat, nos vocais de Caetano e na presença de Nara Leão.

O tropicalismo manifesta-se, ainda, em outras artes, como na escultura *Tropicália* (1965), do artista plástico Hélio Oiticica, e na encenação da peça **O Rei da Vela** (1967), do diretor José Celso Martinez Corrêa. O movimento acaba com a decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em dezembro de 1968. Caetano e Gil são presos e, depois, exilam-se na Inglaterra. (In http://www.artesbr.hpg.ig.com.br/Educacao/11/interna_hpg12.html)

trasmutando-se em figurinos diversos, afirmando uma condição teatralizante e antropofágica, estabelecendo uma atitude diversa da que era permitida socialmente, quebrando com paradigmas de masculinidade e sobriedade, tornando múltiplas as possibilidades de composições e influências: alimentando-se do passado, do folclórico, do regional, do internacional, da literatura, do poema, afirmando elementos que até então eram desprezados, combatidos e desconhecidos do poder.

O tropicalismo queria fazer misturas... Os tropicalistas queriam furar o cerco que separava aquilo que era considerado respeitável, de boa qualidade de bom gosto do resto da criação. “Esse resto nem sempre era considerado pela turma com quem a gente convivia”. (VELOSO, 2003, p.184)

Ele fala nesse artigo em ressaltar a força poética presente nas expressões ditas não eruditas, “*não tão respeitáveis*” (como Roberto Carlos) e completa:

Não queríamos representar aquilo – que considerávamos – a tradição de uma elite pequena e que queria permanecer pequena – queríamos quebrar com aquilo e trazer uma forma de expressão artística na música popular que contivesse violência: atitude, poética e sonora. (VELOSO, 2003, p.184)

Palavras prenhas de ecologia, de liberdade, de irreverência, de crítica, de afetos, percepções de nosso mundo que contribuem para o desenvolvimento da raça humana. Auto-afirmação: é o que se vê presente em seus posicionamentos. Seus pensamentos criam linhas de fuga neste mundo dualista, geram superação. Um poeta do amor e da vida, da transitoriedade e do devir.

Caetano traz somado à sua voz, uma proposta estética, política e filosófica, veiculada numa proposição artística (que se alastra por outros gêneros, no cinema, literatura, teatro, dança e artes plásticas) que ele insere nos mecanismos midiáticos brasileiros proliferando seus discursos e posicionamentos. A instauração de sua figura (ou suas figuras) e de sua música contribui para a afirmação e o registro de elementos culturais baianos, e auxiliam na construção de um *sentido de baianidade*³¹, que absorve elementos carnavalescos e sincréticos além de registro de feminilidade social, (segundo Sônia Rangel, Caetano juntamente com Gilberto Gil são modelos de feminilidade e de refrescamento do homem baiano).

³¹Os conceitos da baianidade referidos (a alegria, a familiaridade, a cordialidade, a hospitalidade, a sensualidade ou a sexualidade, a religiosidade, a primazia) são atribuídos a todos baianos e passam a ser algo como a marca registrada da Bahia.(ZRNÍKOVÁ, 2005, In <http://www.phil.muni.cz/rom/studenti/baianidade.doc>)

Mas não é só isso. Também é possível falar de uma predisposição à verve excessiva, inestancável (da prosódia barroca baiana), afiada pela incorporação criativa da imperfeição e do inacabamento (do *rock*, de Bob Dylan) e temperada, mais uma vez, pela economia minimalista da bossa nova. No entanto, a impressionante força empática de sua obra vai muito além da capacidade de estabelecer essas pontes. Ela está antes na habilidade de construir unidades novas e poderosamente orgânicas a partir desses estímulos, com uma fluência poucas vezes vistas na MPB. Há em suas canções, uma inteligência somada a uma intuição, que aqui podemos resumir em uma palavra: ambição. Uma ambição espontânea, espacial, guiada por uma vocação totalizante que “quis ser” a canção, e pode (e soube) apresentar-se com a simplicidade de um “ato mero”. (WISNIK, 2005, p.98/99).

4.1.2 - CAMPOS PRESENTES

Para o atual trabalho, foram considerados na leitura e na fruição dos estímulos dois campos característicos recorrentes na obra de Caetano Veloso:

Campo temático – que se refere aos temas abordados:

- Músicas de amor – endereçadas ao sujeito/objeto de desejo.
- Composições críticas e políticas.
- Autodefinições.
- Músicas-conselho.
- Músicas narrativas.
- Músicas biográficas.
- Músicas em homenagem a pessoas - nas quais ele cita nomes de pessoas.
- Referências a lugares.
- Músicas míticas.
- Metalinguagem – músicas que falam de músicas.

Onde foram verificadas as recorrências dos seguintes signos e arquétipos:

— Sol – lua - estrela

— Sonhos

— Santo Amaro - Bahia – Rio de Janeiro – São Paulo - Brasil

— Bicho - leão - camaleão - borboleta - cobra

— Mulher - homem

— Pai - mãe

- TV - vídeo
- Narciso
- São Jorge
- Cores – verde - azul
- Estrada
- Araçá azul
- Tempo
- Cinema
- Música
- Poemas - poesia - palavras - livros
- Semáforo
- Trem
- Coração
- Negro (raça)
- Meninos de rua
- Padre

Onde se observa uma grande recorrência dos verbos:

- Ser
- Querer
- Estar

Campo formal e de repertório – que diz respeito a especificidades na utilização musical:

- Utilização de sonoridades, polifonia.
- Variações de temas e ritmos em uma mesma música.
- Uso de estrofe (repetições).
- Músicas em língua estrangeira - principalmente inglês e espanhol.
- Músicas-Literatura – excerto de poemas e de narrações. Textos literários musicados.
- Músicas culturais / folclóricas – samba de roda, capoeira, candomblé.
- Regravações de músicas atuais e antigas.

As composições geralmente adequam-se a várias características sincronicamente. A separação se dá para geração de constelações temáticas.

4.2 - Etapas - Gênese e caminhos.

Do mirante da chegada observa-se o caminho: rastros e episódios percorridos e vividos, determinantes da conformação dessa multiplicidade cênica que desenvolveu cenas, espaços, dramaturgias, encontros, textos, figurinos e idéias. Sobre a mutabilidade e transmutação dessa passagem, contida no período compreendido ente abril de 2005 e março de 2007, é que se desenvolve o capítulo subsequente.

De um modo abrangente, podem-se dividir as etapas criativas deste processo em cinco atos que congregam o estudo temático, a criação e maturação criativa e sua efetivação cênica.

1. Estudo, agrupamento, estímulo e envolvimento.
2. Criação livre.
3. Maturação criativa: seleção, experimentações e conexão dramaturgias.
4. Adaptação dos elementos cênicos - ensaios abertos.
5. Apresentação pública.

Essas fases são conjuntos de ação que se interpenetram, desenvolvendo uma relação dialógica, onde se vêem recorrências de todas elas em todos os momentos - mesmo na fase de apresentação existe o processo de estímulos, com novas músicas ou textos lidos que influenciam a resultante cênica. A separação está sendo empregada para uma sistematização de ações que na prática desobedecem a esse esquema teórico e que efetivamente ocorrem fora de consequência direta.

O critério seletivo de excelência foi escolher as criações artísticas literárias em língua portuguesa (as letras de músicas), compostas por Caetano Veloso (mesmo que em parceria). Apesar de sua biografia, cinematografia, escritos e críticas terem sido percorridos, a seleção atem-se às letras como principal elemento agenciador. Afasta-se e abstem-se de tratar diretamente de seus posicionamentos e ensaios (por mais que concorde com a proposição defendida pela professora Evelina Hoisel segundo a qual *“toda obra artística é*

autobiográfica”, ainda que subliminarmente). Isso é feito para delimitar a produção exuberante desse “objeto complexo, esse mico leão”³², e para que haja uma preservação de suas antonomínias e polêmicas públicas, e de seus sinceros posicionamentos multidisciplinares.

Em todos os momentos, o registro de sensações, idéias, pensamentos, desenhos, *insights* e as gravações de vídeo e de som (documentos de processo) efetivaram-se, sabendo-se que esse material seria de fundamental importância para o desenvolvimento e a análise do processo criativo nesta fase dissertativa.

Esse percurso é articulado com a etapa de treinamento, onde se escolhem práticas pré-expressivas que oferecem qualidades expressivas potencializadoras da cena. Nesse trabalho, a prática de Yoga foi escolhida como suporte físico-mental de preparação cênica, além dos aquecimentos pré-cênicos, constituídos das técnicas formadoras desse modo teatral, expostas anteriormente no capítulo 3.5.2.

Apesar de a improvisação ser o foco em um primeiro momento da etapa de criação, sua recorrência verifica-se em todos os âmbitos, inclusive na própria apresentação que está sujeita aos acasos, erros e *insights* como elemento de refrescamento.

Paralelamente à fase artística, existe o tratamento de aspectos administrativos e de comunicação do empreendimento, através da formatação de projetos de montagem, onde se comunicam os interesses e discursos pertinentes à cena. Aqui são expostos pressupostos do acontecimento (suas datas, locais e seus objetivos), formata-se a identidade visual do espetáculo (que será veiculada no material de divulgação) e escolhem-se os mecanismos de mídias e modos de ação e de distribuição desse material informativo. Pode ser feito um paralelo desses atos criativos com o quadro de seis atividades básicas propostas pela Professora Leda Muhana Iannitelli, que consiste em: geração, interpretação, exploração, seleção, avaliação e estruturação do material artístico - fases que estão presentes nesta sistemática, mas que aqui foram reunidas de um modo distinto. Importante ressaltar as duas áreas de consideração ressaltadas por ela em seu trabalho, como “*pré-condição significativa para ignição e maior êxito criativo, respectivamente*”, que são motivação e atitude criativa:

Motivação – raiz latina motive que significa “acionando movimento”. O dicionário *Webster* a define como “uma emoção, desejo, necessidade psicológica, ou impulso semelhante que induzem à ação”. Teóricos da criatividade discordam no que consiste a motivação artística: para Freud seriam conflitos internos, para Jung impulsos autônomos; para Rogers e Maslow, uma tendência à expressão integral e potencial do ser humano; e

³² Caetano Veloso.

para Finke e Ward & Smith, o mero prazer de descobrir. Um aspecto de consenso acerca da motivação artística refere-se a uma motivação intrínseca, aquela que envolve percepção de um sentido de relevância, um desejo interior responsável pelo engajamento artístico. (IANITELLI, 1998, p.3)

Atitude Criativa – possuir no deflagrar do processo criativo é o que Rogers chama de extencionalidade ou uma abertura para experiência. Segundo Rogers, isso significa ausência de rigidez e permeabilidade de fronteiras em conceitos, crenças, percepções e hipóteses. Significa “uma tolerância à ambigüidade” (David Sapp, 1992, p.23). Observa-se grande importância das qualidades positivas de abertura, espontaneidade, tolerância à ambigüidade, capacidade de correr riscos, curiosidade, aceitação do caos e da indeterminação. Psicologicamente, o artista pode adotar uma atitude receptiva, ativa ou inter-relativa (oscilando entre receptividade e intencionalidade). (IANITELLI, 1998, p.3)

Sob influência do encontro com Denise Stoklos, emprega-se nesta prática, somando-se aos teóricos expostos, a noção de urgência (que é a pulsão que mobiliza para a ação): desejos, vontades e necessidades, o manancial da criação que propulsiona à ação.

A seguir, tratar-se-á dos atos criativos supra-citados:

4.2.1 - ESTUDO, AGRUPAMENTO, ESTÍMULO E ENVOLVIMENTO

Coleta e estudo do manancial Caetano Veloso: numa primeira etapa foram levantadas várias produções relacionadas e desenvolvidas por e sobre Caetano: letras de músicas, livros, revistas, LPs, CDs, DVDs, filme, desenhos, videoclipes, imagens, fotos, artigos, entrevistas e depoimentos. Nesta etapa abriu-se uma perspectiva de apreender os signos ligados ao objeto/sujeito de estudo. Inicia-se desse modo a criação de um aparente amontoado de referências, chamado de **mangue**.

A partir do contato direto com as composições, (letras e músicas) é que se iniciou o processo de gestação detonado por esses estímulos. A partir de um primeiro contato, iniciou-se um trabalho de separação de canções e composições, seguido da eleição desse material, com claro objetivo de coleta.

Dando prosseguimento a essa eleição, realiza-se um processo de junção/ajuntamento temático ou categorização das composições. As músicas em língua portuguesa foram separadas e associadas por suas características de sonoridades, signos, temas, datas, palavras, discos e afinidades. Aqui está contida uma parte da etapa de **geração**

proposta pela professora Leda Muhama, no tocante aos estímulos. Desse modo foram geradas as constelações a seguir:

1.	EUS DE CAETANO - PERSONAS MÚLTIPLAS
2.	VOCÊ
3.	A MULHER - O FEMININO - ELA
4.	SOBRE O AMOR
5.	TEMPO
6.	NUMERAIS
7.	LUGARES DE CAETANO
8.	CAETANO NEGRO
9.	ESTARES
10.	SONORIDADES
11.	MÚSICAS DE AGRADECIMENTO
12.	MÚSICAS DE BOAS VINDAS E CHAMADAS
13.	MÚSICAS NARRATIVAS DE CAETANO:
14.	MITOS E SIGNOS RECORRENTES
15.	E SE
16.	ASTROS – LUA E SOL
17.	NOMES
18.	RELIGIOSIDADE - DEMONSTRANDO A MINHA FÉ.
19.	NEGAÇÃO
20.	BICHO
21.	MÃE E PAI.
22.	CONSELHOS
23.	FOLCLORE
24.	CORES
25.	AMERICANOS
26.	EU VOU
27.	QUERERES
28.	LUGARES
29.	BAHIA
30.	ROMANTISMO – OBJETO DE DESEJO.

Tabela 4

Exemplo: As músicas de Caetano que falam sobre religiosidade e mitos foram colocadas numa mesma constelação denominada:

RELIGIOSIDADE - DEMONSTRANDO A MINHA FÉ

- Ajoelha e não reza. Deus não quer que eu fique mudo por isso eu grito essa queixa **(Queixa)**
- Eu tava rezado ali completamente um crente, uma lente era uma visão **(Eu sou neguinha)**
- Apenas alguns santos, se tantos e sozinhos. O fato é que há um istmo entre meu Deus e seus Deuses **(Ele me deu um beijo na boca)**
- O Deus que você sente é o Deus de todos os santos a superfície iridescente da bola oca. Meus Deuses são cabeças de bebês sem touca **(Ele me deu um beijo na boca)**
- Com fé em Deus eu não vou morrer tão cedo **(Araçá azul)**
- Eu canto pra Deus proteger-te **(Menino do rio)**
- Que Deus te guie porque eu não posso guiar, eviva quem já me deu **(Circuladô de Fulô)**
- Santa Clara padroeira da televisão **(Santa Clara, padroeira da televisão)**
- Com a espada de Ogum. Doce Bárbaro Jesus **(Os mais doces bárbaros)**
- Nossa Senhora da Penha, minha voz talvez não tenha o poder de te exaltar **(Baião da Penha)**
- Cavaleiro de Jorge **(Cavaleiro de Jorge)**
- O Deus que mora na proximidade do haver avencas. Esse Deus das avencas é a luz saindo pelos olhos. **(Pelos olhos)**
- Dai-nos senhor a poesia de cada dia **(Escapulário)**
- Peço salamaleikum, carinho, benção, axé, shalom **(Nú com a minha música)**
- Deusa de assombrosas tetas **(Vaca profana)**
- É o que em Deus nos fiz **(Itapuã)**
- Deusa Pagã dos relâmpagos das chuvas de todo ano, dentro de mim **(Iansã)**
- Divindade do duro totem futuro total **(Acrílico)**
- Pena de pavão de Krishna, maravilha, vixe Maria mãe de Deus **(Trilhos rbanos)**
- Ai, Xangô, Xangô menino. Da fogueira de São João **(São João, Xangô menino)**
- Laia ladaia sabadana ave Maria **(You don't know me)**

Ou como no episódio EUS DE CAETANO:

- Eu sou neguinha/ Eu não sou deputado baiano e como dizia o outro não sou de reclamar (**Eu sou neguinha**)
- Eu sou a chuva que lança a areia do Saara sobre os automóveis de Roma. Eu sou um preto norte-americano forte com um brinco de ouro na orelha. Eu sou a flor da primeira música a mais velha a mais nova estrada e seu corte. Sou o cheiro dos livros desesperados. Sou Gitá Gogóia (**Reconvexo**)
- Eu sou a filha da Chiquita Bacana (**A filha da Chiquita Bacana**)
- Eu sou apenas uma mulher (**Esse cara**)
- Eu sou quem não morre nunca. (**Zera a reza**)
- Sou o super bacana. Super bacana. Super-homem. Super lit (**Super bacana**)
- Por que sou poeta e ansiava o futuro (**Ressucita-me**)
- E agora nisso eu sou justo (**A little more blue**)
- Eu sou você; Eu sou o sol (**Muitos carnavais**)
- Sou madeira beira boa da vau triz-triz risca a certa (**A terceira margem do rio**)
- Sou tímido e espalhafatoso (**Vaca profana**)
- Porque eu sou tímido e teve um negócio (**Da maior importância**)
- Eu sou bonitinho com muito carinho é o que diz minha voz de cantor (**Love**)
- Sou um mulato nato no sentido lato mulato democrático do litoral. (**Sugar cane fields**)
- Eu sou do clã do Djavan. (**Ele me deu um beijo na boca**)
- E eu sou só eu só eu só eu (**O ciúme**)
- Eu sou um Rei que não tem fim/ Eu sou um homem tão sozinho/Sou triste, quase um bicho triste (**Mãe**)
- E eu, e eu, e eu, e eu, e eu, e eu, e eu, e eu, e eu, e eu, e eu, e eu, e eu sem ela (**Neide Candolina**)
- E eu e eu e eu sou (**Sorvete**)
- Sou cego de tanto tê-la de tanto vê-la estrela, o que é uma coisa bela. (**Estrangeiro**)
- Sou um homem comum. Qualquer um. Enganando entre a dor e o prazer (**Peter Gast**)
- Eu sou apenas um velho baiano, um Caetano, um fulano um mano qualquer. (**Branquinha**)
- Eu sou alegre. Eu sou contente. Eu sou cigana. Eu sou terrível. Eu sou o samba (**A voz do morro**)

- Onde queres revólver sou coqueiro, onde queres dinheiro sou paixão. Onde queres descanso sou desejo, e onde sou só desejo queres não. (**Quereres**)
- Eu sou você, você me dá muita confusão e paz. Eu sou o sol você o mar, somos muitos carnavais (**Muitos carnavais**)
- Onde o que eu sou se afoga (**Meu bem meu mal**)
- Eu sou um leão de fogo, sem ti me consumiria (**Terra**)
- Eu sou o céu para as tuas tempestades (**Iansã**)

4.2.2 - CRIAÇÃO LIVRE

A partir da excitação gerada pelo material formador do **mangue**, efetivou-se a criação de cenas: danças, performances, roteiros, coreografias, falas, textos, tudo ao mesmo tempo agora, configurando uma etapa do SIM, pura potência de afirmação em que todo o material criado é validado e aceito, livre de críticas e de erros; deixar-se permeável e acolhedor. Os critérios são afastados e permite-se, desta forma, gerar material cênico diverso e múltiplo que pode conter uma porta, uma chave, uma faísca. Papéis preenchidos de palavras, idéias, letras de músicas, associações, desenhos, organogramas, listas de afazeres, imagens, “por entre fotos e nomes”³³ cria-se um banco de idéias, um manancial de fertilidade que deriva banco de cenas. Geram-se documentos de processo como registro de experimentos.

Nessa seara ocorre o momento de fabulação em seções de improvisação livre, baseadas nos estímulos expostos anteriormente, sempre acompanhadas de registros em fotos, vídeos, gravações de voz, anotações diversas, desenhos, esquemas, tabelas e transcrição das cenas e falas. As anotações desempenham papel de destaque sendo que elas variam de modos poéticos, narrativos, descritivos, memoriais, sistemático e diálogos íntimos - obsessão de escrita em folhas soltas, papéis de rascunho, cadernos, bloco, nas paredes, nas portas e no corpo. Escreve-se, escreve-se muito, escreve-se disperso: bilhetes auto-endereçáveis, roteiro, idéias, pensamentos, frase soltas, comentários, observações, conselhos, palpites, análises, cogitações, dúvidas, afirmações, que possibilitam desenvolver o “olhar para o fenômeno artístico na perspectiva de processo” (SALLES). O processo de fabulação-imaginação, derivador das cenas, é instaurado fantasiando-se ambientes e reagindo a eles, colocando

³³ Caetano Veloso.

código (gestos e reações) para que seja identificado e lido pela platéia em um jogo referencial de leitura poética.

Gesta-se um espaço criativo onde os documentos de processo estão à mostra, influenciando o cotidiano de vida do criador, espaço denominado de *casatelier*, expostos a seguir (fotos 5 a 10). Nesta pesquisa o local de moradia transformou-se no espaço de trabalho. Existe muito tempo dedicado ao processamento de um mesmo ponto/assunto/cena, num movimento às vezes cansativo devido ao seu grau de reprocessamento. Comparando-se com o esquema proposto pela Professora Leda Muhama, aqui estariam contidas as etapas de geração e interpretação.



Foto 5



Foto 6



Foto 7



Foto 8



Foto 9



Foto 10

Nessa fase se dá a criação de Banco de Idéias, onde as criações são organizadas em tabelas.

Exemplo:

BANCO DE IDÉIAS CÊNICAS

	TÍTULO	DESCRIÇÃO	COMENTÁRIOS E AFINS
1.	DANÇAR	Dançar, realizando gestos antônimos e sinônimos com o sentido da música. Músicas possíveis: Eu Sou Neguinha, A mãe, O querer, Odara.	Músicas que tenham a palavra dança e suas variações (dançando, dançar): Deixa eu dançar pro meu corpo ficar odara (Odara) O certo é ser gente linda e dançar, dançar (Two naira fifty kobo) E a gente dança venerando a noite (Canto de um povo de um lugar) Os meninos dançam todos eles dançam, dança-moenda, dança desenho, dança-trapézio, dança-oração moenda-redenção (Os meninos dançam)
2.	TEMPO	Com relógios despertadores, fazer malabares ao som de <i>tic-tac</i> que vai aumentando o ritmo até virar uma música.	Quando uma hora é grande e bonita assim, quer se multiplicar (Sete mil vezes) O tempo espicha mas ouço o eco /Qual será o Egito que se esconde no futuro (José) Desanoitece e amanhã tudo mudou (Pipoca moderna) O melhor o tempo esconde, longe, muito longe (Trilhos urbanos) Tempo, tempo, tempo, tempo (Oração ao tempo)
3.	MÚSICAS DE DESPEDIDA	Na porta de saída falar ao público que sai.	Eu agradeço ao povo brasileiro Norte, centro, Sul inteiro, Onde reinou o baião (You dont now me) Adeus meu tempo de chorar, adeus eu vou pra bahia (Adeus meu Santo Amaro) Thank you, Martinica/ E Suriname/ Belém do grão-pará/ Y gracias, puerto/ Gracias Puerto Rico ô ô ô / Merci beaucoup/ Merci beaucoup, Bahia/ Arigatô/ Arigatô, Jamaica/ E Trinidad/ e Trinidad-tobago ô ô ô ô/ Brigado Cuba (Vamo cumê) Ê, vamo-nos embora, ê vamo-nos embora camará/ê, pelo mundo afora, ê pelo mundo afora camará (Triste Bahia)
4.	NOMES	Quadro colagem com todos os nomes.	O pintor Paul Gauguin / O compositor Cole / O antropólogo Cole Levi Strauss/ Ray

		Pegar modelo de Doideca e fazer uma música de nomes e lugares, e dançar muito rápido. Anotar nome do público presente.	Charles/ Steven Wonder é cego/ E o Albino Hermeto (O estrangeiro) Peter Gast (Peter Gast) Carmem Miranda/ Iracema (Tropicália) Jamelão no Rio Vermelho (Onde o rio é mais baiano) Arrigo, Maria da Fé (Língua) Tom Zé (Doideca) Picassos movem-se por Londres/ Steven Wonder Andaluz (Vaca profana) Anjo torto de Carlos, só fúria e alegria pra que titia Jagger (Noite de hotel) Nana /Tim Maia/ Bethânia/ Djavan/ Chico/ Paulinho/ Gal / Elis/ Elba/ Sílvio/ Elisete/ Carmen/ Gilberto/ Cauby/ Orlando/ Milton/ Roberto/ Bosco/ Dalva/ Nara/ Marisa/ Aracy/ Amélia/ Max/ Nora/ Dolores (Pra ninguém)
5.	NEGAÇÃO	Balançando a cabeça lateralmente, em sinal de negação primeiro , ir entrando em movimento de afirmação mantendo a negação.	Não me diga nunca não/Não valham dramáticos efeitos/ Não vamos fuçar nossos defeitos (Nosso estranho amor) Não te quero e não queres como és (O querereres) Não devias ter despertado/ Não sou o único culpado, disso eu tenho a certeza; (Queixa) Não sei o que dizer a esta mulher potente e iluminada. E não me entende (Noite de hotel) Não me venha falar da malícia de toda mulher/ Não me olhe como se a polícia andasse atrás de mim (Dom de iludir)
6.	SONORIDADES VOZ	Na rua atrair atenção de paletó e gravata imóvel como estátua produzindo sons.	Ê Ê, ê, ê, ê, ê. (Vaca profana) Meio dia, dia, dia, dia. Guinhiiianha (Eu sou neguinha). Urba Imensa (Aboio) Palmas como em Doideca Ae em na janela (De conversa) Ô,Ô,Ô,Ô, Ô,Ô,Ô,Ô (Vamo comer) Ô, Ô, Ô, Ô, Ô, Ô, Ô (It's a long way) Hummmm (Ele me deu um beijo na boca)
7.	TODAS AS MÚSICAS	Cena de leitura de toda a obra estudada.	Retira de uma caixa papéis com títulos de música e as lê e canta, usando de diversas estratégias improvisacionais.
8.	CORES QUADROS	Pintar um quadro e ir pegando as cores e falando delas.	Captasse a cor das cores da razão do sal da vida...Talvez chegasse a ler o que este amor tem como lei (Este amor) E eu vou e amo o azul, o púrpura e o amarelo (O estrangeiro) Amarelo Anil (De conversa) Em verde de novo (Luz do sol) As casas tão verde e rosa (Trem das cores)

			Araçá azul (Araça Azul) Se ultrapassar esse negro azul (Bahia minha preta) Para a folha: verde/Para o céu: azul/Para a rosa: rosa/Para o mar: azul Para a cinza: cinza/Para a areia: ouro/Para a terra: pardo/Para a terra: azul (Rai das cores)
9.	OUTRAS PALAVRAS	Fazer um discurso político com palavras sem sentidos.	Parafins, gatins, alphas, sexonhei da guerrapaz/Ouraxé, palávoras, driz, okê, cris, espacial/Projeitinho, imanso, ciu mortevida, vivavid/Lambetelho, frútufo, orgasmaravalhame Logun/Homenina nel paraís de felicidadania (Outras palavras)
10.	ESTUDIOSO DE CAETANO	Ler ou memorizar uma e explicar de um modo "complicante" a música/obra de Caetano.	Se tomarmos a relação entre o primeiro e segundo versos, percebe-se que o artista põe em destaque a brutal oposição entre o trabalho (povo oprimido) e o capital (força da grana) numa cidade como São Paulo. Do ponto de vista sonoro, o primeiro verso é dividido em duas seções que se entrecruzam: "do povo oprimido nas filas" e "nas filas, nas vilas, favelas". Na primeira seção sobressai a dureza pela aliteração de fonemas oclusivos ("d", "p", "p", "m" e "d") combinados com as modulações em "i", passando a idéia de opressão, a pequenamento massacrante e acumulação de gente apinhada no mesmo espaço, as filas: "Do POvo OPRIMIDO nas Filas...".
11.	CANTAR.	Cantar da pior forma possível. Ter <i>playback</i> ou vídeokê.	Alguém cantando/ Odara/ Divino maravilhoso/ It's a long way/ Língua/ Reconvexo/ Vamo comer/ Rock'n'raul/ Asa-asa/ O quereres/ Outras palavras/ Sina/
12.	QUAL É A MÚSICA	Como em um programa de adivinhação de música, colocar público para disputar. A música é colocada e a pessoa tem que acertar o nome dela ou cantá-la.	

Tabela 5

A partir deste *Banco de Idéias* começou-se a gerar pragmaticamente *partituras* e *coreografias* que então foram registradas em um *Banco de Cenas* exemplificadas a seguir. Algumas destas cenas foram aproveitadas na encenação. Várias possibilidades de utilização das composições foram testadas: criação de personagens, recriação de canções, fusão de

letras, danças, cantos, exploração de expressividades vocais, contação de histórias, relatos, leituras, pinturas no espaço, percussão com o corpo.

BANCO DE CENAS

1.	EUS DE CAETANO - PERSONAS MÚLTIPLAS - EUS MEUS
2.	VOCÊ - LAVOURA
3.	DANÇAR - AÇÃO E TEMA
4.	GESTOS DE CAETANO
5.	VÍDEO
6.	TEMPO
7.	NUMERAIS - SETE
8.	MÚSICAS HISTORICAMENTE IMPORTANTES
9.	BRASIL
10.	CAETANO POR OUTRO
11.	CAETANO NEGRO
12.	ESTARES DE CAETANO
13.	MÚSICAS DE AGRADECIMENTO/ DESPEDIDA
14.	MÚSICAS DE BOAS VINDAS E CHAMADAS
15.	IMAGENS
16.	DEPOIMENTOS
17.	E SE...
18.	CAETANO E ASTROS
19.	NOMES
20.	TAPETE MÁGICO
21.	MEU BEM MEU MAL
22.	NEGAÇÃO
23.	BICHOS
24.	MÃE E PAI
25.	PEDINTE
26.	CONSELHOS
27.	CORES
28.	AMERICANOS
29.	EU VOU
30.	LIVRO DE CABECEIRA
31.	QUERERES
32.	SARAU - RECITAL VELOSO
33.	CENAS NO ESCURO
34.	VÁRIAS GRAVAÇÕES SIMULTÂNEAS
35.	A MULHER - O FEMININO - ELA
36.	RITMO - PERCUSSÃO - BARBATUQUE
37.	MEMÓRIA MUSICAL - ELISÃO MUSICAL
38.	SONORIDADES

39.	CANTAR NO CHUVEIRO
40.	ESTRADA
41.	PROCURO - BUSCO
42.	SOBRE SONHO - PESADELO - SONO - INSÔNIA
43.	TODAS AS MÚSICAS
44.	FRASES SOLTAS
45.	OUTRAS PALAVRAS
46.	INTERROGAÇÕES E PERGUNTAS
47.	A CARTA
48.	CENA ACRÍLICO - INTERAÇÃO COM SONORIDADES PROPOSTAS
49.	CENA DE SONHO - GUERNICA
50.	RAP POP CONCRETO - QUEM
51.	CENA DE TRENS DAS CORES - IMAGENS
52.	O QUE É ...?
53.	CENA HAITI
54.	PERGUNTAS
55.	TRISTEZA - LAMENTO - COMO VALDETE
56.	PARTICIPAÇÕES ESPECIAIS
57.	APARTES - RELATO BIOGRÁFICO
58.	VISIONÁRIO DO FUTURO - PREVISÃO
59.	CIGANA
60.	GAY
61.	ESPELHO
62.	VEJO - OUÇO - CHEIRO
63.	ROTOR CAETANO - HELDER VASCONCELOS
64.	SOCANDO CAETANO
65.	CARRO DE SOM: SAIR PELAS RUAS FAZENDO <i>PERFORMANCE</i> E DIZENDO PALAVRAS DE ORDEM
66.	BRAU - CARRINHO DE CAFÉ - AMBULANTE.
67.	CAE-CAE VELOSO - CONQUISTA DO EQUILÍBRIO
68.	ESCRITURA NO ESPAÇO
69.	SAÍDA DE SANTO AMARO - O CORTE UMBILICAL
70.	VENTILADORES - VENTILAMORES
71.	PIPOCA AQUI ALI, PIPOCA ALÉM
72.	EU E ÁGUA

Tabela 6

Paralelamente ao trabalho artístico, houve o investimento na metodologia de organização da informação teórico-prática, no computador, onde foi estabelecida uma pasta geral chamada de **Velôsidade Máxima** e dentro dela criadas várias subpastas compondo um complexo universo de registro artístico e teórico. O computador, como ferramenta, foi de

importância vital: o *copy-cole* e o procurar palavras no texto (ferramentas da *Microsoft Word*) facilitaram a seleção e o agrupamento de referências musicais. As buscas pela *internet* agilizaram o processo de pesquisa e processamento de informações.

4.2.3 - MATURAÇÃO CRIATIVA: SELEÇÃO, EXPERIMENTAÇÕES E CONEXÕES DRAMATÚRGICAS

Em prosseguimento à etapa do SIM, adentramos em um momento de escolha desse manancial excessivo produzido. Nesta fase, isolam-se e destacam-se os tecidos e órgãos formadores da encenação, uma espécie de peneira criativa. Os critérios de seleção são variados, sendo a *recorrência* e a *simpatia* os motes mais determinantes.

A partir do *Banco de Cenas*, nota-se qual o material expressivo que ganhou uma conformação mais intensa. Algumas cenas se efetivam independentes, elas começam a retornar ao cotidiano de vida e trabalho do ator-*performer*: quando se percebe, um texto trabalhado está sendo dito displicentemente na vida cotidiana, ou reescreve-se uma cena várias vezes, ou, em outros momentos sonha-se a criação, ou ainda, os signos referentes a determinadas idéias aparecem “sem querer” (músicas são ecoadas em lugares diversos que remetem à temática de trabalho, ou às cenas em criação; pessoas falam sobre assuntos tratados no ensaio do dia anterior; personagens em filmes ou em livros falam frases que se encaixam perfeitamente na trama criada). O “acaso” se efetiva para tendenciar e consolidar a criação.

Aqui uma coreografia começa a ser esgarçada a partir dos elementos que a formam, ainda por uma prática improvisacional; marcas cênicas são efetuadas, e, cada vez, mais elas são apreendidas e desenvolvidas para outras marcas, a partitura ganha conformação cada vez mais minuciosa e detalhes são criados. Uma constelação começa a influenciar a outra, e são gerados paralelismos e identificados ou criados elementos de repetição. O processo de ensaio começa a ser marcado pela repetição e lapidação. Mantêm-se registros das cenas. Novas criações surgem nesses territórios.

Nesse momento, ensaios abertos, *performances* e intervenções são efetivadas. Constituem-se de testes públicos de possibilidades expressivas que até então se mantiveram em sala de ensaio. As constelações são apresentadas separadamente, em *performances*, com o intuito de experimentação, onde o medo, a vergonha e a insegurança são trabalhados.

Um tratamento de direção de cena, mais elaborado, é desenvolvido, onde a observação das gravações de ensaio propicia um novo outro “olhar-ouvir-entender de fora”, para desenvolver uma ótica do expectador, esse afastamento da percepção possibilita um trato mais

racional da cena. As filmagens são de fundamental importância para que se possa ver o acontecimento; a função de encenador cada vez mais se apresenta no processo para conformação das necessidades de encenação.

Estratégias dramáticas são desenvolvidas, ocorre coalizão, liga, desenvolvimento e *colage* das cenas. São desenvolvidos seqüenciamentos das partituras, coreografias, ações, movimentos e gestos. Aqui o processo criativo é marcado pela pesquisa de trânsito de uma cena à outra. Novas criações são efetuadas e retorna-se ao banco de cenas e idéias para reaproveitamento de matéria expressiva que foi descartada em momentos anteriores e que pode servir como ponte dramática.

O movimento entre a sala de ensaio e o computador é intenso: momento de recolher os papéis escritos e os documentos de processo e sentar-se em frente ao computador para descobrir e tecer conexões entre as músicas, rearrumar o pensamento e fazer *links* históricos e temáticos, nessa pangéia teórica de idéias e criações - tudo ao mesmo tempo agora. Pelas janelas abertas do *Microsoft Word*, criam-se ligações, algumas que se afirmam, outras que perecem.

Da escolha e estabelecimento de algumas cenas, notando uma capacidade plural de modos de atuação e organização, foram iniciadas duas linhas criativas independentes denominadas de Performance e Tradicional.

A primeira linha, Performance, possui filiações ao movimento da *performance art*, prevê uma persona cênica que gera o acontecimento em espaços alternativos e diferenciados, feitos com cenas em *colage*, promovendo discurso descontínuo, com objetivo de desconstrução da ordem estabelecida. Como resultados desta primeira linha, foram realizadas duas intervenções cênicas denominadas **Caetano Negro** e **Transitando no tempo por Caetano**.

CAETANO NEGRO (fotos 11 a 13 abaixo)

Realizada em maio de 2005, no Passeio Público, em frente ao Teatro Vila Velha, durante o **Fórum de Performance Negra**, numa abordagem livre das músicas **Two naira fifty kobo, Sugar cane fields forever, Noites do norte, 13 de maio, Zumbi e Haiti**, de Caetano Veloso, que versam sobre o tema “Raça Negra”.

.Esse trabalho foi resultado de uma pesquisa de trânsito e intervenção urbana, através da qual foram realizados testes de coreografias e modos de discursos, cenas anteriormente

ensaiadas foram trazidas a público, em situação de improvisação, determinada pelos acasos do percurso cênico. Foram testadas neste acontecimento cênico, possibilidades de figurino e de objetos de cena.



Fotos 11



Fotos 12



Fotos 13

TRANSITANDO NO TEMPO POR CAETANO (fotos 14 a 17 abaixo)

Apresentado em dezembro de 2005, experimentação realizada na disciplina Seminários Avançados I, ministrada pelos professores Daniel Marques e Ivani Santana, na Escola de Dança da UFBA, constitui-se de passagem pela obra de Caetano Veloso (LPS E CDS), tomando como referência toda sua discografia, de 1965 a 2005. Neste experimento, tempo cronológico, foi o fio condutor dramático.

Trabalho de improviso em que se pesquisam estratégias dramáticas da cena, utilizadas sob uma ação clara e repetitiva: cantar as músicas da obra, mostrando seus encartes e utilizando performances diferenciadas (contação de histórias, comentários, apartes, relatos, cantos, brincadeiras). Utilização do material de pesquisa como elemento cênico.



Foto 14



Foto 15



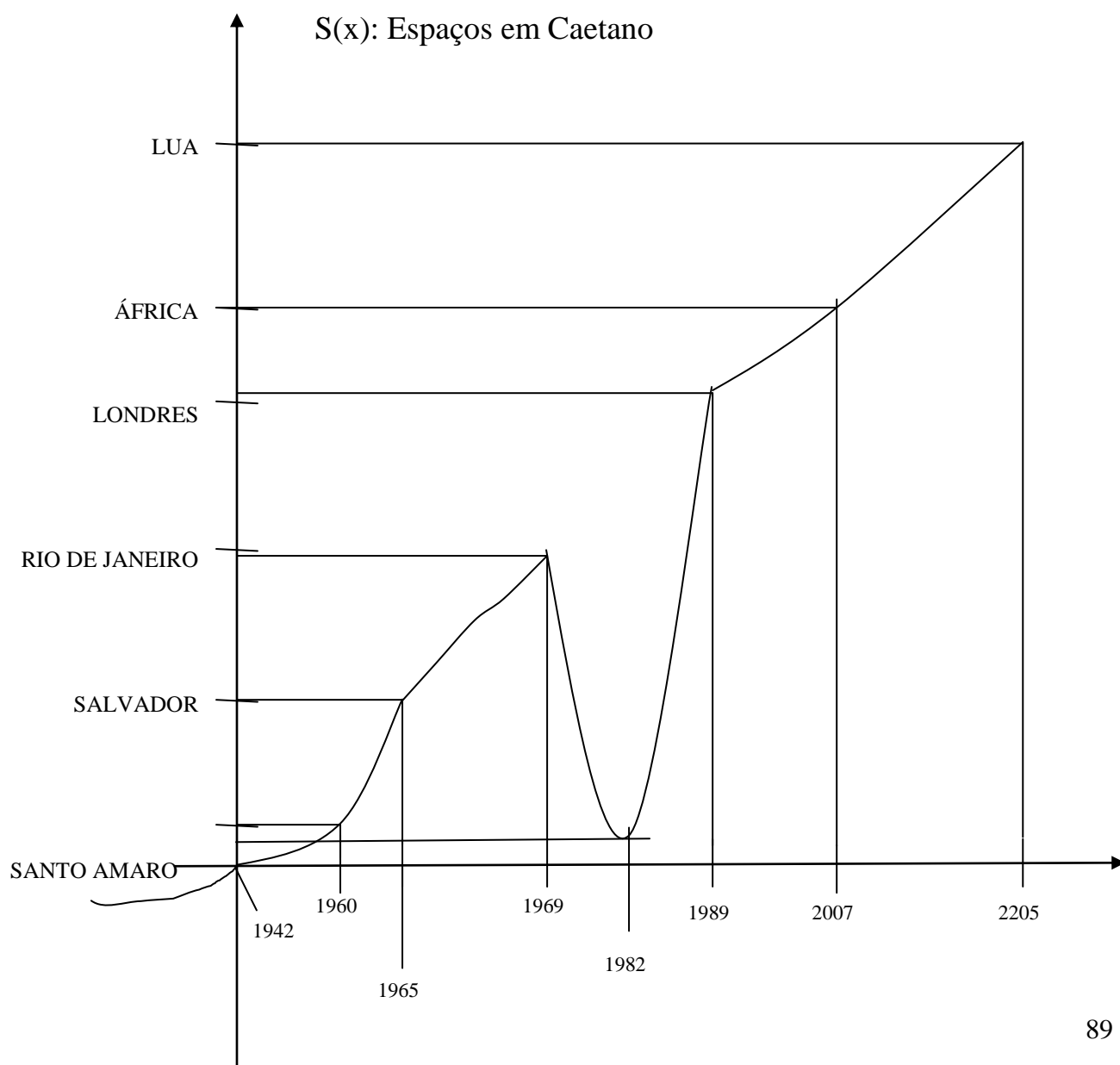
Foto 16



Foto 17

A segunda linha de construção, Tradicional, apreende um roteiro de encenação causal, conseqüente, com personagens construídos em tempos e espaços determinados, com intuito de ser realizado no edifício teatral, objetivando a criação de uma narrativa que obedece ao desenvolvimento de apresentação, conflito e desenlace. Para esse âmbito foi criado um roteiro que tendeu para um desenvolvimento geográfico e temporal; a idéia cênica que se estabelece aqui é criar uma epopéia ou um *road movie*, onde um personagem central transita pelos espaços abordados nas letras de Caetano, partindo de Santo Amaro e chegando à Lua.

Da confluência dessas duas linhas, foi gerado um modelo de função de interseção tempo X espaço, que foi o modo de encaminhamento da pesquisa por um longo período.



T(x): Tempos em Caetano

Figura 4

A linha gerada pela ligação dos pontos de interseção T(x) X S(x), é a linha dramática da encenação, sujeita a apartes, relatos, hiatos, desconstruções, fusão de realidade e ficção; gerando acontecimentos inexistentes, como a morte de Caetano no ano de 2019 nos EUA e sua chegada pós-morte à lua, em 2205; inclui-se nessa linha criativa a interferência de relatos de outras pessoas e textos pessoais (como primeiro contato com a obra de Caetano do ator-performer da pesquisa, com o disco **Outras Palavras** em 1982).

Desenvolvida essa conformação “cartesiana”, vários roteiros foram criados como tramas internas dentre os quais:

1. Uma viagem pelo imaginário de Caetano Veloso, onde o protagonista se depara com seus fluxos de pensamentos.
2. Passagem pelo carnaval da Bahia, fantasiado de Super-homem ou de Super-bacana, onde haveria uma chegada no Pelourinho, com o carnaval antigo (músicas do disco **Muitos carnavais** seriam usadas), encontro com grupo carnavalesco *womens liberation front* e com uma mulher que se apresenta como “a filha da Chiquita Bacana” (descrevê-la com a música **Qual é baiana**). Após esse encontro ele se maqueia e se perde, passa pelo percurso Dodô – Osmar e chega à Barra – Ondina (com o carnaval dos dias atuais).
3. Saída de Santo Amaro para ir embora para o Rio de Janeiro ou São Paulo, começar uma espécie de saga. Criar uma história de passagem que reflita sua biografia.
4. Leitura de um livro que conte histórias, que são referências às músicas de Caetano.
5. Decifrar algum tipo de enigma que tem a ver com o “Vicente que contou que no ano que inicia que sete astros se alinharão em escorpião como só no dia da bomba de Hiroshima”.³⁴

³⁴ Excerto da música “Ele me deu um beijo na Boca” de Caetano Veloso

6. Em um espaço desarrumado, com livros, papéis e móveis diversos, ter a ação de arrumar esse lugar e revelar paredes e chão brancos, que ele pinta e marca no decorrer da peça. Aqui haveria um grafiteiro que desenharia no espaço. Odara é dançada com tintas que riscam o espaço.

Em qualquer dos roteiros criados, existiam as seguintes possibilidades de acontecimentos, que foram desenvolvidas para a encenação resultante: dançar, cantar, recitar, escrever no corpo, escrever no espaço, trocar de roupa em cena, pegar um trem e ir a lugares diferenciados, falar com pessoas amadas e desafetos, falar sobre política, entrar num quarto de hotel, ir a uma igreja e terreiro de candomblé, beijar a boca de alguém que pode estar no público, encontrar uma cobra verde que o persegue, brigar, correr no mesmo lugar com velocidades diferentes, percorrer uma estrada, morrer, ressucitar, comer, encontrar repentista cantando **Circuladô de Fulô**, conversar com alguém da platéia, falar sobre a origem da vida, entrar num delírio (falando letras de músicas), dormir e sonhar.

O processo manteve-se por algum tempo nesse movimento cronológico, tentando criar um encadeamento, até que foi percebido que esta conjunção impedia de adentrar em outras esferas rituais-cênicas desejadas. Além de que, o atrelamento a essa tradição clássica seria incondizente com a filosofia da imanência (e tratamento de multiplicidade proposta pela pesquisa-prática que aqui se desenvolve) e com os trabalhos experimentais propostos por Caetano Veloso, que exigem um tratamento cênico mais ousado. O contato com o filme **Cinema Falado**, dirigido por Caetano Veloso, afirmou a possibilidade de construção de uma encenação que usa do recorte, da fragmentação, do experimentalismo, imbuída de interconexões atemporais e a-espaciais. Cada vez mais, a idéia de palco italiano foi sendo abandonada, em detrimento do investimento em lugares alternativos de apresentação, territórios mais aconchegantes e participativos.

Neste período, surgiu a ligação com a imagem da estrela de cinco pontas (O PENTAGRAMA), que apareceu como um símbolo-ícone síntese, e foi desenvolvendo uma importância cada vez mais sentida no processo (foi visível sua recorrência nos desenhos e esquemas dramaturgicos desenvolvidos). As resultantes criativas das etapas PERFORMANCE e TRADICIONAL interagiram nessa organização PENTAGRAMAL, que prevê a ação de personagens e personas, zonas de devires-improviso e ritualidade das cenas.

A partir de então as criações foram articuladas em constelações simbolizadas pelas pontas do pentagrama, como em realidades paralelas. O meio (o pentágono central do

pentagrama) seria uma zona plural de encenação. Toda estrela estaria interconectada por um mundo de sonho, como uma ponte entre realidades. Aqui as personagens sempre acordam, dormem, entram em surto, em estado de inconsciência ou de morte. Elas apresentam ligações indiretas, uma derivando a outra, numa perspectiva de estar adentrando nos “sonhos de Caetano”, ou, ainda, elaborando uma proposição cênica de transformar “a vida em sonho”. Ao “acaso”, nesse período apareceu uma música de Caetano e Milton Nascimento, desconhecida até então: **As várias pontas de uma estrela.**

Estrela de cinco pontas
Cinco estrelas no cruzeiro
Trilhões de estrelas no céu
Três pontas. Mil corações
E o menino brasileiro

Com os olhos duas contas
Atravessa o imenso véu
De brilhos e escuridões

Que Deus segue esse menino
Que Deuses o seguirão
Meu verso de sete patas
Notas desta melodia
Que me ensina essa lição
Quem me explica esse destino
Que grito dentro das matas
Agora responderia

Não sei mas ando com ele
Às vezes voamos juntos
Pedras super preciosas
De aves nas alturas tontas

Tocamos vários assuntos
Às vezes roço-lhe a pele
Que somos estrelas rosas
Três, quatro, cinco mil pontas
Pontas, pontas, pontas...

A recorrência é um dos critérios para a escolha. Quando se nota a maturação de determinado elemento que retorna nas criações, sente-se que o processo criativo escolheu “por si”; a ação, neste caso, é a de apropriação e validação desses elementos. Desse modo, foi eleita a estrutura pentagramal, como base para tessitura dinâmica da encenação, contorno e território, que conteria todo o manancial de idéias efetivadas no processo até então.

As pontas da estrela foram desenvolvidas com os seguintes elementos:

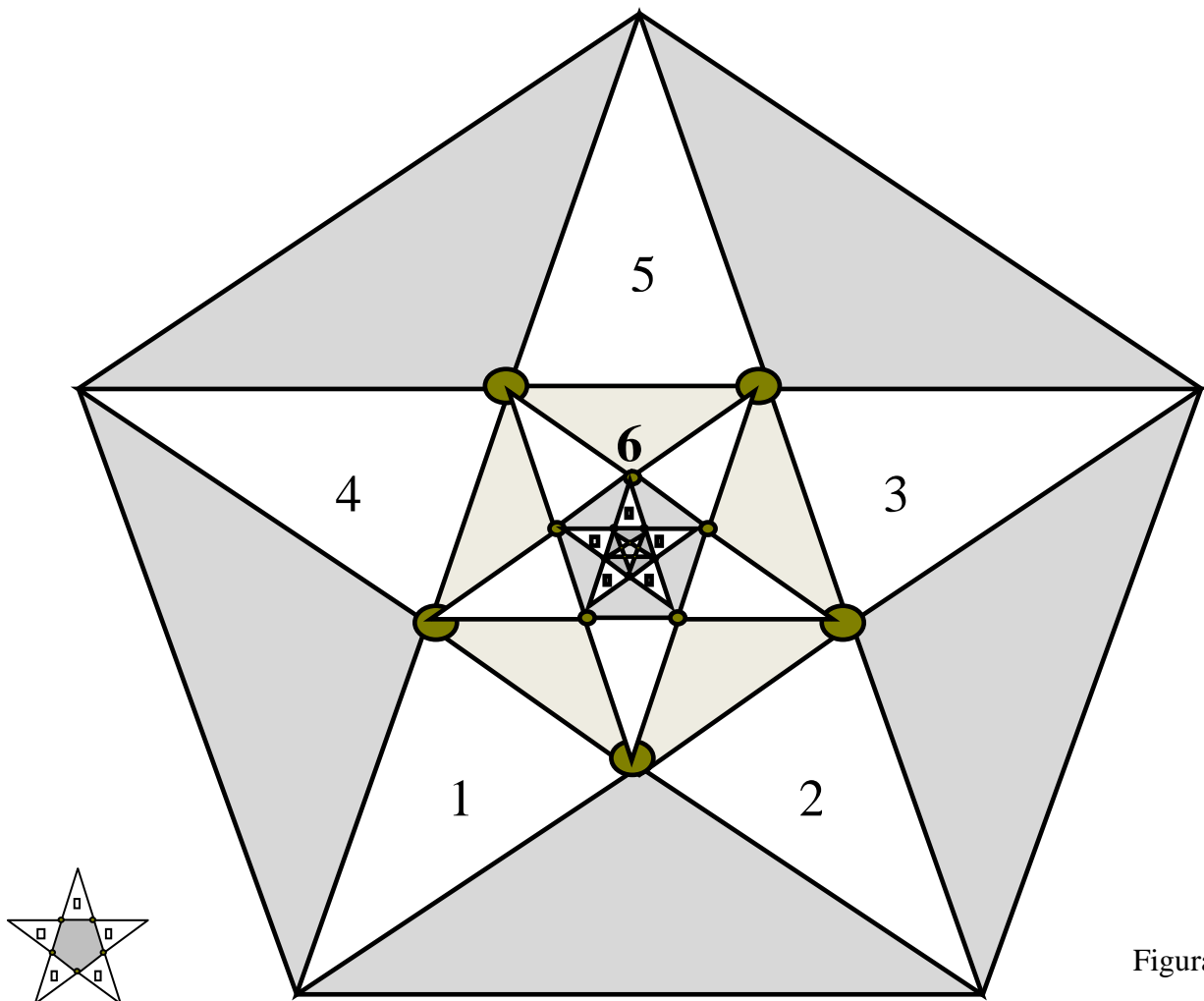


Figura 5

Abaixo seguem relações e características das constelações com seus temas e suas ambientações:

PONTA 1 - CONSTELAÇÃO CRIANÇA - Território de imaginário infantil e animal, ligados à *physis*. O fechamento desse episódio se dá quando a personagem se encaminha para sair de Santo Amaro, simbolizando o corte umbilical.

PONTA 2 - EU ROMÂNTICO – LAVOURA ARCAICA - É uma cena que mostra variações de estados de paixão (*pathos*), mostra inconstâncias emocionais por perdas amorosas. Passa por fases distintas baseadas no abandono e no luto amoroso. Essa constelação apreende as músicas feitas para o objeto de desejo na obra de Caetano Veloso.

PONTA 3 - STOPÔ - EU CRÍTICO - Esta constelação temática está desenvolvida sobre as composições que possuem uma crítica social, ou que possuam teor “sombrio”; cena marcada pela agressão e pela revolta. Sua ótica para com o mundo é de desprezo e de raiva, seu desejo de vingança e seu ressentimento são expressos.

PONTA 4 - SUPER HOMEM - Momento em que se fala mais diretamente com o público. O teor dos textos ressalta a vida, a transmutação e a afirmação; momentos de devires; potências imanentes em forma de palavras.

PONTA 5 - VELÔSIDADE MÁXIMA – Fusão de todas as personas e personagens vistas na encenação. Passagem pelas fases da peça, nessa cena vê-se um estado de variação constante de modos, discursos, posturas físicas, que se intercalam e se fundem, até entrarem num processo de **Velôsidade Máxima**.

CENTRO DAS ESTRELA - PENTÁGONO DE FUGA - Zona de potências múltiplas, lugar de quebras, onde desembocarão várias criações. Aqui serão efetivadas as cenas de passagem entre os mundos existentes nas pontas da estrela. O pentágono representa a memória em devir.

Depois de efetivada essa territorialização, iniciou-se o trabalho de retorno às composições matrizes dessa pesquisa: toda a discografia de Caetano foi assim revista e adaptada à cena, repassados todos os discos, música por música. De um modo quase que mágico, encontrou-se ligações e afirmações dessa construção. Neste retorno às idéias já desenvolvidas, percebeu-se mais atentamente as sonoridades das músicas e os modos de expressão de Caetano; realizou-se análise dos discos e das características mais marcantes da obra. Também aqui, repassou-se todos os documentos de processo para seleção de pensamentos e de material expressivo possíveis de serem resgatadas para dissertação e cena. A feitura desse teor discursivo se desenvolvia com o transcorrer da criação.

As músicas e idéias deram pistas de características possíveis de cada uma das constelações, definindo-as. A sensação foi a de que se havia seguido o caminho correto. A constelação 1, porém, mantinha-se estacionada, sem acréscimos nem desenvolvimentos.

Neste ínterim, especificamente no dia 24 de março de 2006, a efetivação de uma “ESTÉTICA DO SONHO” na encenação se afirmou, por conta da leitura do livro **Alegria, Alegria**, de Caetano, com a leitura do sonho que segue, relatado por Caetano Veloso.

É uma coisa que veio a ser o nome do disco, que é o negócio do sonho. Que um sonho que tive, e que simbolicamente eu botei como nome do disco. Eu nem sonhava que eu queria colher um araquá, num araçazeiro, e eu via de repente um araquá azul, diferente de todos os outros, e eu sentia que ele era meu, e que ele era lindo, eu queria tirar aquele Araquá para mim. Era uma emoção muito linda durante o sonho, e eu achava que o Araquá era como se fosse assim a minha expressão mais verdadeira, entendeu, simbolizando um pouco... quer dizer, eu usava um pouco de símbolo. (VELOSO, 1977, p.193/194)

Essa idéia já perdurava desde a leitura do manifesto homônimo, de Glauber Rocha, de alto teor político e conceitual-libertário, que flerta com conceitos do **Teatro da crueldade**, onde ele afirma “que a verdadeira libertação está na “desrazão”, porque é só na quebra dos paradigmas do próprio pensar que se pode ser independente, porque é apenas no sonho que somos livres”. Fome e sonho, política e poesia. “Esses serão os nortes em que Glauber irá basear toda a sua obra”, como cita Aristeu Araújo, no artigo a **Idade da Terra**.

O sonho é o único direito que não se pode proibir. A Estética da Fome era a medida da minha compreensão racional da pobreza, em 1965. Hoje recuso falar em qualquer estética. A plena vivência não pode se sujeitar a conceitos filosóficos. Arte revolucionária deve ser uma magia capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nessa realidade absurda. (ROCHA, 1997, p. 603, 604)

Na “Estética do Sonho” o cineasta deixava de lado a violência em favor da defesa da irracionalidade como saída libertária: "quando o sonho irrompe na realidade, ele se transforma numa máquina estranha àquela realidade, uma máquina tremendamente libertadora. Nas entrelinhas, Glauber reivindicava a autonomia da arte e afirmava seu papel de vanguarda, uma vez que o artista, em sua opinião, poderia criar uma linguagem que antecipasse a realidade, ao constatar que "a arte marcha diante da política, seu poder é mais forte e livre". (VILLAÇA, 2002, In: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010201882002000200011&lng=en&nrm=iso)

De uma forma sutil, percebe-se que a criação foi envolvida, também, por essa possibilidade onírica, através da influência dos filmes: **Waking life**, **Cidade dos sonhos**, **A máscara da ilusão**, **Vanilla Sky**, **Alice no país das maravilhas** e **Cinema falado**; e dos textos presentes no romance **Sonhos de Einstein** e de variados textos de Jorge Luis Borges, além da utilização de material escrito sobre sonhos de teor holístico-místico-religioso, conjuntamente a reportagens de revistas científicas. O sonho como fronteira de mundos, onde se efetiva alteração de tempo e espaço, passível de inverossimilhanças internas, “numa noção

de que a vida e a morte estão envoltas em um sonho e que, depois da morte, a vida consciente continua em um corpo sonhador que nunca mais vai acordar³⁵.

Cada vez mais, a idéia do sonho como utopia na arte e vida fixou-se como o arcabouço dramaturgico: trânsito por sonhos dentro de sonhos, dentro de sonhos, contidos em sonhos sucessivos e infinitos, tendo como substância formadora a obra poética de Caetano Veloso. A possibilidade da dobra e a cada dobra um novo universo.

Outro acaso do destino se configurou com o aparecimento da música **Cais**, que sintetiza este trabalho em desenvolvimento, composta por Milton Nascimento em parceria com Ronaldo Bastos:

Para quem quer se soltar, invento o cais
Invento mais que a solidão me dá
Invento lua nova a clarear
Invento o amor e sei a dor de me lançar
Eu queria ser feliz
Invento o mar
Invento em mim o sonhador
Para quem quer me seguir eu quero mais
Tenho o caminho do que sempre quis
E um saveiro pronto pra partir
Invento o cais
E sei a vez de me lançar

Nesse período, a influência do disco **Araçá Azul**, que possui uma proposta experimental explícita e uma ligação com o mundo onírico, se fez presente. Começou-se a realizar experimentos performáticos com o intuito de testar possibilidades cênicas. Através dessas intervenções públicas, o plano da idéia, desejo e vontade se concretizou com os experimentos: **EUS ESCRITOS DE CAETANO** e **TODOS OS SANTOS ENCANTOS EM AXÉS EM CAETANO**,

EUS ESCRITOS DE CAETANO (fotos 18 a 20)

Em setembro de 2006 no Teatro Espaço Xisto Bahia, durante o show **Cantando Veloso** da cantora Sandra Simões, realizou-se uma *Performance* participativa, onde o público escrevia, no corpo do ator-performer, letras de Caetano que falam de um Eu. Numa cama, ninho formado por múltiplas referências “caetânicas”, o público se deita e encontra posições para sua escritura. O ator-performer, aos poucos, tem seu corpo tomado por esses escritos. Ele, que no início do show está de cueca, dorme durante a saída do público, no término do

³⁵ Transcrição do filme *Waking Life*

show. É testado aqui um modo de interação muito personalizado e cotidiano, com a audiência que adentra no espaço cênico e o compõe.



Foto 18



Foto 19



Foto 20

TODOS OS SANTOS ENCANTOS EM AXÉS EM CAETANO (fotos 21 a 23)

Trata-se de uma intervenção e *performance* que se constitui de uma colage – elisão de diversas músicas de Caetano que se referem a citações mítico-religiosas, realizada durante o festival **Lá Vem a Cooperativa – ano 3**, em novembro de 2006. Foi gerado um espaço-ritual cênico, composto de elementos próprios do sincretismo baiano, marcado por profusão de imagens, credos e objetos que, juntamente com o figurino, foram validados e transmutados para a encenação final.



Foto 21



Foto 22



Foto 23

A idealização espacial se desenvolvia no plano virtual: o vislumbre de vários móveis pendurados num espaço, dispostos com CDs, livros, aparelhos de som, composto por papéis de conformações diferentes, letras de música preenchendo o espaço, espelhos, gramas e flores, a presença das cores verde e azul, habitavam essa esfera imagética. Os elementos criativos buscam coesão nessa *pangéia*, reterritorializando esse corpo sem órgão em lapidação.

Neste âmbito foram realizados os primeiros contatos com os futuros aliados de cena para desenvolvimento de cenografia (Zuarte Jr.), iluminação (Fernanda Paquelet), figurino (Rino de Carvalho), produção (Ilma Nascimento e Fátima Fróes), arte final (Vivi Freitas) e trilha sonora (Emerson Cabral). Com eles foram realizados encontros onde foi exposto o teor e o conceito da encenação. Foi desenvolvida, a partir daqui, uma relação mais coletiva no trabalho, onde é buscado um diálogo mais especializado para criação e desenvolvimento desses campos.

Outros estímulos paralelos contribuíram para a feitura de **Velôsidade Máxima**: o contato, no **Festival de artes do Cariri** (no Ceará) e no festival **II Pará em Cena** (no Pará), com as encenações: **Espiral brinquedo meu**, de Helder Vasconcelos, que reavivou a estrutura do espetáculo; **Café com queijo** (do grupo **Lume**); **Arena conta Danton** (Direção da Cibele Forjaz, com o grupo **Arena**); e **Comoção** (Direção da Ana Kfourri). Essas encenações apresentavam estruturas rituais que permitiam alcançar relações agregadoras com o público. Outra grande influência foram os experimentos e resultados teatrais do diretor, autor e ator Ricardo Guilherme (de Fortaleza – CE), com seus espetáculos **Flor de Obsessão** e **A divina comédia de Dante a Moacir**, onde se entrou em contato com o **Teatro Radical** e com o estado despojado e intenso de atuação. Importante, também, a ida ao **Museu da Língua Portuguesa** (foto 24 e 25), em São Paulo, onde se pôde ver uma idealização: as letras e textos dispostos no ambiente, como rastros e caminhos, os modos diversificados de criação de um templo de literatura. Essas influências foram estímulos pertinentes para o desenvolvimento do processo criativo.

Foto 24



Foto 25



4.2.4 - ETAPA ZANZIBAR - ADAPTAÇÃO DOS ELEMENTOS CÊNICOS E ENSAIOS

A encenação foi e é gerada para apresentar metamorfoses constantes, que variam inicialmente pelas adaptações espaciais. A partir da simbiose com o espaço a dramaturgia e a seqüência da encenação serão efetivadas. O Zanzibar foi o local escolhido para realização desta temporada de estréia. Nos anos 80, quando se localizava no bairro do Garcia, foi ponto de encontro de estudantes, artistas e intelectuais e virou referência cultural na cidade, freqüentado pelos integrantes do movimento Tropicalista, entre eles Caetano Veloso, que o referendou na música **Sim/Não**³⁶.

No badauê (badauê)
Vira menina, macumba, beleza, escravidão
No badauê (badauê)
Toda grandeza da vida no sim/não
No Zanzibar (Zanzibar)
Essa menina bonita botou amor em mim
No Zanzibar (Zanzibar)
Os orixás acenaram com o não/sim
Afoxé, jeje, nagô
Viva a princesa menina, uma estrela
Riqueza primeira de Salvador
No Ilê Ayê (Ilê Ayê)
Uma menina fugindo beleza amor em vão
No Ilê Ayê (Ilê Ayê)
Toda tristeza do mundo no não/não
No badauê (badauê)
Gira princesa, primeira beleza, amor em mim
No badauê (badauê)
Os orixás nos saudaram com o sim/sim
Afoxé, jeje, nagô
Viva a princesa menina, uma estrela
Riqueza primeira de Salvador

Trata-se de um espaço desenvolvido pela arquiteta Lina Bo Bardi, caracterizado por uma interação com a natureza, em um ambiente histórico, tendo como horizonte a Baía de Todos os Santos. Um espaço aconchegante, de janelas irregulares, que apresenta ambientes diferenciados: teto baixo no salão principal e um palco circular que envolve uma árvore (mangueira) que atravessa os andares. Um local que oferece a possibilidade de encontro pessoalizado com a platéia.

³⁶ Composição de Bolão & Caetano Veloso. (NA)

Na sua localização atual, o Centro Histórico, dá a sensação de que a cidade (Salvador) contém portais que levam a outras dimensões históricas e temáticas. O objetivo inicial neste local foi o de utilizá-lo externa e internamente, realizar uma atividade itinerante, englobando a Ladeira da Misericórdia, iniciando a encenação com uma *performance* de rua que atravessaria o Centro Histórico, parando em vários lugares, até chegar ao Zanzibar. Abaixo, de 0 a 9, estão demonstradas as etapas dramatúrgicas da encenação e as cenas previstas, sendo, de 0 a 6, os espaços externos ao Zanzibar.

Houve uma primeira intenção de aproveitamento desse cenário urbano como possibilidade de encenação. Cada espaço determinado: garagem, portão, muro, janelas e praça, foram testados/habitados com cenas adaptadas a eles.

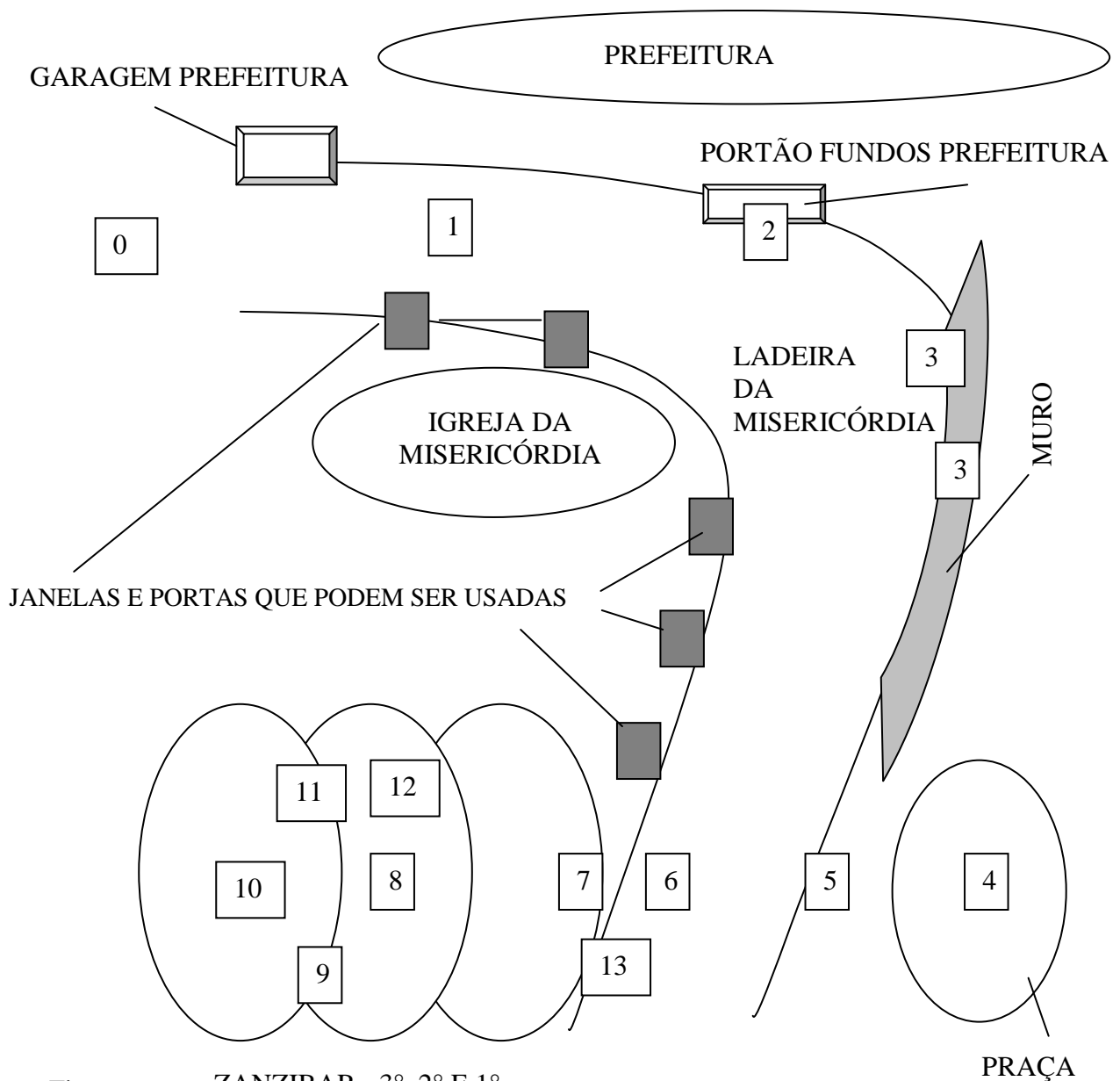


Figura 6 ZANZIBAR - 3°, 2° E 1° ANDARES

Com o passar do tempo, adentrando a esfera do possível, percebeu-se que se tratava de um pensamento megalomaniaco que precisava de edições subseqüentes, para derivar uma operação cênica mais econômica e concentrada. A variável real da vida, que envolveu recursos financeiros, infra-estrutura de mobilidade, licenças públicas, produções espaciais e indisponibilidade da equipe técnica, foi determinante para a configuração da resultante cênica.

Após esta última seleção espacial, quando se definiu que a encenação se desenvolveria nas dependências do Zanzibar, deu-se a derradeira construção dramática. As várias cenas externas e os cenários desenvolvidos até então começaram a ser adaptados para o espaço interno, com exceção da cena de abertura: *TODOS OS SANTOS ENCANTOS E AXÉS*. O fator cenográfico, muito maturado nesta pesquisa, foi aqui configurado tendo como premissa o axioma de que “o espaço revela tanto o processo como o ambiente da cena, ele reflete a obra sendo a própria obra”.

Todo o desenvolvimento espacial da encenação está atrelado à configuração de um ambiente virtual, materializado primeiramente na *casatelier* (local de ensaio e testes da pesquisa) e transposto à cena. Ele foi desenvolvido para criar um local aconchegante (um quarto), que demonstrasse as transmutações visuais apresentadas por Caetano Veloso em seu percurso artístico, e também para explicitar o processo criativo de **Velôsidade Máxima**, dando destaque aos rastros desse percurso criativo. Concomitantemente, o espaço revela os signos eleitos para sintetizar a obra de Caetano Veloso. Aqui se configura uma estética de ruídos e imperfeições, as referências múltiplas são apenas um índice do excesso do processo. Transformar o local cênico em um lugar de pistas e senhas. A conformação do ambiente utiliza espaços alternativos, como validação de outros territórios, fora os permitidos pelas instâncias de poder, como os teatros institucionalizados.

Expõe-se, a seguir, a planta do espaço (*p.102*) com descrição dos territórios cênicos estabelecidos na encenação; e imagens da *casatelier* (*p. 104 a 108*) e seu processo de tratamento - transposição para o Zanzibar, identificando-se os signos materiais usados.

Todas essas referências signícas se efetivaram durante o processo de ensaio, desenvolvido de novembro de 2006 até janeiro de 2007 (quando foram testadas, no espaço de apresentação); nesse momento, o processo de partituração e marcação de cena, ocorreram mais intensamente, a adaptação ao espaço modificou algumas cenas que, de um modo geral, tiveram que reduzir sua extensão (física e temporal) por conta do concentrado e pequeno espaço. Mostram-se, nas páginas 109 e 110, momentos de ensaio dessa resultante cênica.

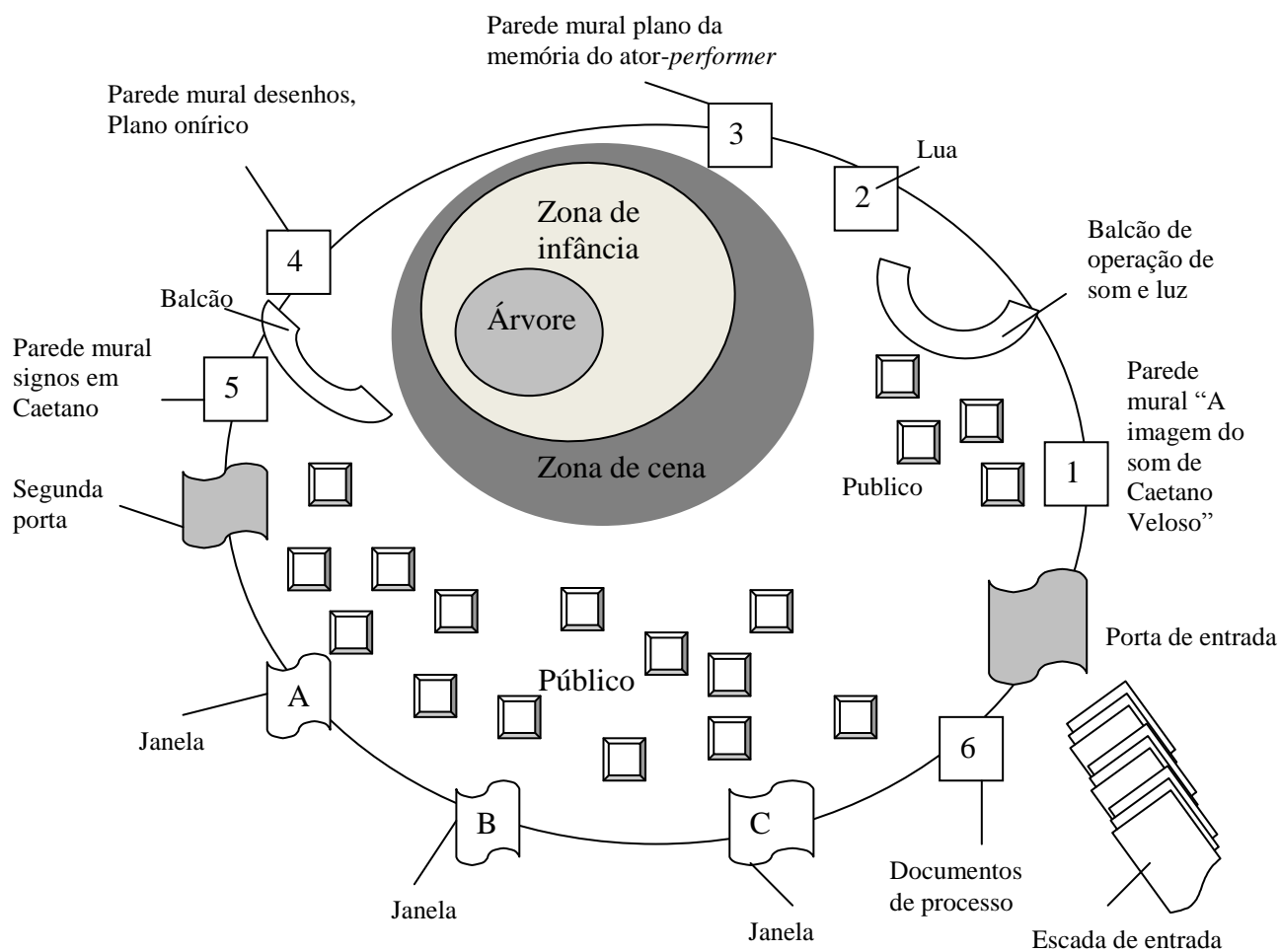








Figura 7



Escada de entrada – Capas de LPs, CDs, DVDs e revistas – rastros de produções visuais de Caetano Veloso.

- 1** Parede mural "A imagem do som de Caetano Veloso" - Colagem com criações de variados artistas plásticos a partir das canções de Caetano Veloso, retirados do livro **A imagem do som, de Caetano Veloso**.
- 2** Parede lua – Tela circular com imagem de uma lua cheia, de 2 m. de diâmetro.
- 3** Parede mural plano da memória do ator-performer. Fotos pessoais diversas de afetos, personas e personagens assumidas em outras encenações pelo ator- performer.
- 4** Parede mural desenhos – Representação do plano onírico. Rascunhos e desenhos de Sanzio Marden e de Rafael, que os criaram como representação de personagens oníricos que funcionam como portais entre mundos.

-  **5 Parede mural signos em Caetano** - Imagens de signos recorrentes na obra de Caetano Veloso. Imagens de sol, lua, estrela, leão, santos, pessoas por ele citadas, árvores, cores e nomes.
-  **6 Parede documentos de processo** - Registros, anotações, fotos, rascunhos, imagens e desenhos que marcaram o processo criativo.
-  **Janelas** - As janelas A e B permanecem abertas durante toda a encenação. A janela C está fechada no início e é aberta durante a encenação.
-  **Portas** – Portas do espaço. A porta de entrada é utilizada como objeto – cenário.
-  **Zona de infância** - Espaço central, onde se vêem livros e revistas, uma luminária, uma garrafa de água e um travesseiro, objetos usados em cena.
-  **Zona de cena** - Espaço elevado e de destaque da encenação, forrado por carpete azul, onde ocorrem as cenas iniciais.

Na zona de infância, o espaço foi delimitado por trepadeiras (jibóias) que caem formando uma cortina de folhas, complementadas com móveis de espelhos partidos. Nas mesas onde o público se acomoda, vêem-se letras de músicas de outros autores que falam sobre Caetano Veloso, citados no desenvolvimento da encenação (a música-crítica **Par mano Caetano**, de Lobão, e as músicas-homenagem: **Mano Caetano**, de Jorge Ben, **Sina**, de Djavan e **Vamos comer Caetano**, de Adriana Calcanhoto), além de espelhos e contracapas de vinis expostos no ambiente da escada. Temos ainda, jogados pelo espaço, pequenos papéis com títulos de canções de Caetano Veloso, os mesmos usados para o banho de pipoca ritual, no episódio 1 - **Todos os santos encantos e axés**, **Abertura de oratório**, e no Episódio 4 - **Todas as músicas**.

TRATAMENTO - TRANSPOSIÇÃO DO ESPAÇO CÊNICO ZANZIBAR

Identificação de signos materiais usados

Matriz
Casatelier

Pesquisa de Possibilidades



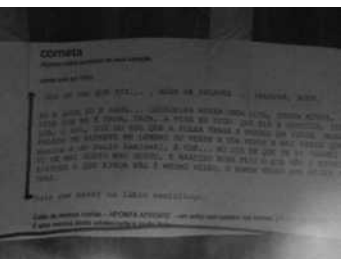
26



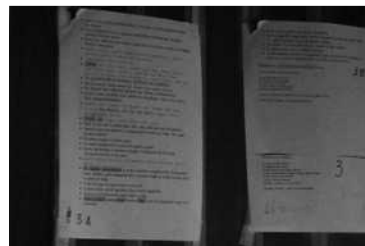
27



28



29



30

Documentos de
processo:
Fotos anotações
Textos



34



39



31

Nas mesas onde
publico senta, letras
de música, espelhos
e contracapas



35

Rastro de papéis:
idéia testada mas
não concretizada



39

Espelhos



32



36



40



33



37

Rastro de
palavras



41

TRATAMENTO - TRANSPOSIÇÃO DO ESPAÇO CÊNICO - ZANZIBAR

Identificação de signos materiais usados na escada de entrada

Matriz
Casatelier



42



Exposição do
manancial estímulo
da pesquisa:
Produção artística
de Caetano Veloso

46



50



54



43

Explicita-se a
variação visual de
metamorfose de
Caetano Veloso
pelo tempo



47



51

Lps
Cds
Dvds
Livros
Revistas
Fotos
Imagens.



55



44



48



52

Rastos do
sujeito
objeto
matriz
criativa



56



45



49



53



57

TRATAMENTO - TRANSPOSIÇÃO DO ESPAÇO CÊNICO - ZANZIBAR

Identificação de signos materiais usados em ordem de progressão

Matriz
Casatelier

Resultante cênica e
cenográfica

1

2

58



1



Na parede mural “a imagem do som de caetano veloso” ”: Diversas leituras de variadas musicas

62



65



68

59



A lua

2



63



66



70

69

60



Mural plano da memoria do ator-performer
Fotos pessoais

3



64



67



61



TRATAMENTO - TRANSPOSIÇÃO DO ESPAÇO CÊNICO - ZANZIBAR

Identificação de signos materiais usados em ordem de progressão

Matriz
Casatelier



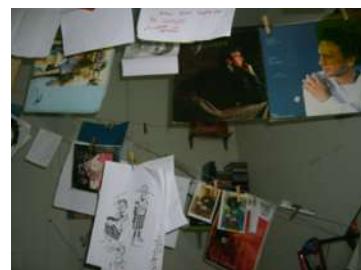
71



72



73



74

1



4

75

2



76

Parede mural de
desenhos
diversos.
Signos de mundo
de sonhos.
Imagens oníricas.

5

Mural colagem de
imagens de signos
presentes na obra
de caetano



79



80

77



78



6

Mural de documentos de
processo da pesquisa
organogramas, anotações,
recados, etc

Resultante cênica e
cenográfica



81



82



83

TRATAMENTO - TRANSPOSIÇÃO DO ESPAÇO CÊNICO - ZANZIBAR

Identificação de signos materiais usados

Espaço Base



84



88

Relógio - presença da referência temporal



92

Resultante cênica e cenográfica



96



85



89



93

Livros como reunião de palavras e poemas



97

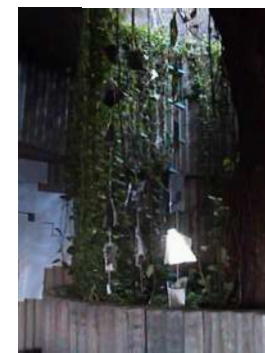


86



90

Papéis e espelhos palavras como folhas que brotam



94



98



87

Árvore Mangueira
Zona de infância



91



95



99

13-12-2006



100



101



102



103

17-12-2006



104



105



106



107



108



109



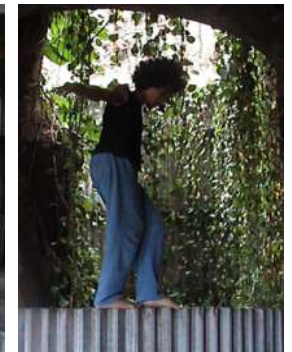
110



111



112



113

22-12-2006



114



115

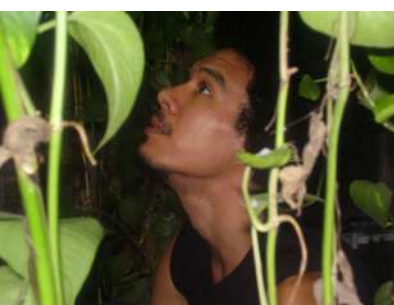


116



117

26-12-2006



118



119



120

109

28-12-2006



121



122



123



124



125

29-12-2006



126



127



128



129



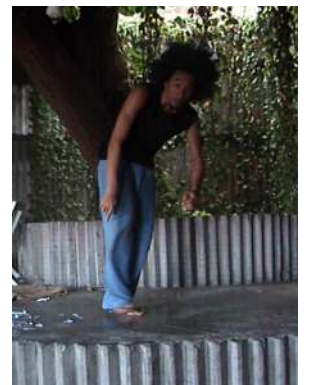
130



131



132



133

30-12-2006



134



135



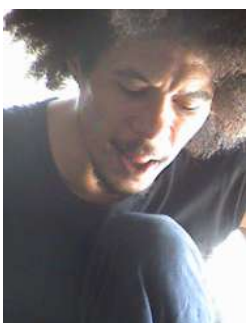
136



137



138



139



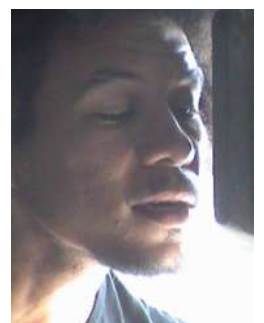
140



141



142



143

110

A idéia de utilização dos versos de Fernando Pessoa, presentes na encenação, surgiu ao assistir a encenação **Persona Pessoa**, do ator - diretor Ghil Brandão, durante o **Festival de Artes do Cariri**, onde foram identificados teores poéticos e informativos que se aproximavam das idéias e das cenas até então desenvolvidas para **Velôsidade Máxima**. Quando a necessidade dramática de gerar uma ligação entre os sonhos se deu, numa proposição que resumisse ou introduzisse as cenas que viriam, as palavras de Fernando Pessoa apareceram como uma resposta. Ao receber do ator Ghil Brandão uma seleção de poemas que versavam sobre sonhos, eus partidos e tempo, houve a certeza de que era esse o encaixe necessário. Desse modo somou-se à poesia de Caetano, entre os sonhos-episódios, na introdução da encenação e na sua finalização, uma colagem dos textos de Pessoa.

Neste momento de acabamento da encenação, efetivaram-se os trabalhos gerenciais e de concepção e confecção de figurino, cenário, iluminação, licenças públicas, direitos autorais, trilhas sonoras, divulgação e comunicação geral.

Sobre caracterização (figurino, maquiagem e cabelo), a primeira proposição tida foi a de utilizar roupas que fizessem referência histórica a Caetano em seu percurso de vida; que num momento inicial estivessem dissociadas da cena. Para isso algumas vestimentas foram selecionadas.

Figuras 8 a 15



8



9



10



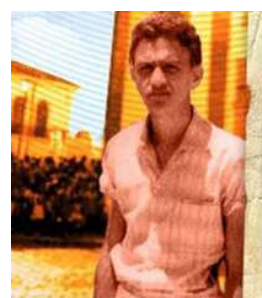
11



12



13



14



15

Com o desenvolvimento das cenas e do roteiro dramaturgico que exigiram uma vestimenta específica, começou-se a pensar também de um modo funcional (e não somente

histórico e artístico). A primeira proposição de figurino articulada ao roteiro se deu na etapa pentagramal em que se vislumbrava a utilização de quatro figurinos básicos representativos de cada um das personagens temáticas descritas abaixo.

- CRIANÇA - variando da nudez (estado de *physis*) a uma sunga vermelha (fator histórico que simbolizaria um primeiro processo de influência cultural, *ethos*)
- EU ROMÂNTICO – parangolé, referência a Hélio Oiticica, fundador do termo Tropicália. Roupas que possui um discurso libertário e teor histórico (figura E).
- STOPÔ - Paletós, sisudez como signo (figura H).
- SUPER-HOMEM - “*calças vermelhas um casaco de general, cheio de anéis*” como dito na música **Vapor Barato**, de Jards Macalé e Wally Salomão. “*Trazendo no peito a estrela do norte*” (canção *It’s a long way*), ou camisa *tshirt* com símbolo de super-homem (como na performance **Transitando no tempo por Caetano**, p. 88).

O resultado final do figurino foi determinado em encontros com o figurinista Rino de Carvalho que veio assistir aos ensaios e, a partir das cenas propostas e do roteiro em construção, lançou sugestões e possibilidades que validavam as idéias já desenvolvidas nas performances realizadas, levando em conta: a seqüência dramática estabelecida na resultante cênica; as condições espaciais; e as necessidades de mobilidade e conforto cênico. Ele incrementou as idéias até então maturadas, sugeriu outras possibilidades, como a calça pantalonada de cetim, exposta na figura A, acima; casacos de pele, como na imagem B; terno com espelhos customizados, fazendo referência a esse signo cenográfico, e saia com imagens de santos. Junto a Marco Antônio Conceição (responsável pela confecção do figurino), ele escolheu os tipos de corte, de tecido/ material. Dessa maneira chegou-se às quatro vestimentas expostas a seguir, utilizadas na trama: mortalha de santos, pijama, roupa de super-homem verde amarelo e terno de letras, como se podem ver nas imagens subsequentes (p. 113 e 114).

SIGNOS MATERIAIS USADOS FIGURINO



144



145

O figurinista Rino de Carvalho maturou, adaptou e fundiu várias idéias da encenação no figurino.

Transformou o paletó da performance **Caetano Negro** numa roupa transparente de letras de músicas de Caetano.

Gerou ainda uma referência histórica ao adotar a sunga vermelha. Sob essa mesma idéia de paletó foi desenvolvida a roupa básica: um pijama, que remete ao sono, ao dormir, sendo que seu corte faz lembrar uma roupa de hospício, de louco.

Feita para facilitar o movimento



146 a148



149



150



151



152



153



154

LETRAS - PALAVRAS - FRASES- VERSOS

Contidos em folhas de papeis, revistas, livros, no figurino. Distribuídos pelo espaço, no chão, nas paredes, no teto.

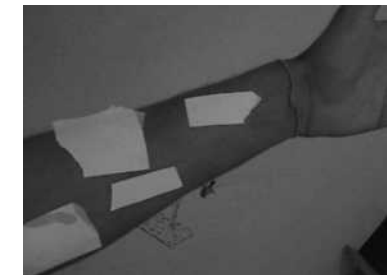
Rastro de palavras como meio de poesia.



155



156



157



158



159

113

SIGNOS MATERIAIS USADOS FIGURINO

CENA DE ABERTURA Todos os santos encantos e axés

Propiciar uma multiplicidade mítica ressaltando sincretismo cultural proposto nas letras de Caetano Veloso. Num primeiro momento na *performance Todos os Santos Encantos e Axés* a roupa possuía apenas imagens católicas, no seu desenvolvimento incorporou-se imagens afro-brasileiras e hinduísta, coligados com objetos sacros depositados no cesto: colares, terços, imagens

Esfera olfativa incorrida com o uso de perfume alfazema.



160



161



163



162



164

SUPER HOMEM

Caetano como o porta voz do super homem, de Nietzsche, a superação da espécie .

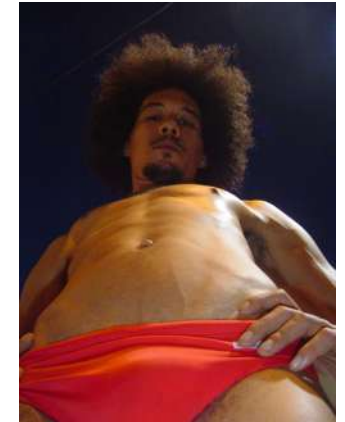
Super homem verde-amarelo nacionalista.
Palavras de potência

165



167

1662



168



114

Com relação ao cabelo, decidiu-se fazer uma clara referência à fase tropicalista de Caetano (figura 9, p. 112), mantendo os cabelos do ator-*performer* soltos, instaurando um modo descomportado socialmente. No que diz respeito à maquiagem, a decisão tomada foi a de manter essa encenação isenta dessa interferência.

O indicativo da trilha sonora, realizada por Emerson Cabral, era propiciar interferências que indicassem e citassem a obra de Caetano, mas de um modo recortado e reeditado. Em encontros, deu-se o processo de edição das músicas, foram esmiuçados os desejos e querereres e repassadas várias introduções de músicas e partes sonoras. Elas sofreram processos de adição, repetição e colagens, conformando outra obra *patchwork*, que indicava sonoramente a ambientação ou o ritmo necessário para cena.

Algumas idéias foram excluídas ou transmutadas, como a inclusão de frases gravadas que seriam ditas por pessoas diferentes e foi substituída apenas por uma música (**Rap Popcreto**) que se somou muito bem aos objetivos e ao teor da cena proposta.

Ao todo foram desenvolvidas as seguintes intervenções sonoras como trilhas musicais:

1. **Episódio 1 - Todos os santos encantos e axés - Abertura de oratório.** Elisão de extratos das canções: **Gênese, Baião da Penha, Canto da bola de neve, Santa Clara padroeira da televisão, Pelos olhos, Ia omi bum, Guá, Bat macumba, Escapulário, Zera reza, Milagres do povo, Jorge de Capadócia, São João Xangô Menino, Hino do Senhor do Bomfim.** Músicas colocadas como som ambiente e interrompidas pelo próprio ator-*performer*, quando este se aproxima do altar para iniciar sua cena-rito.
2. **Episódio 2 - Abertura – Pessoa 1** – Na entrada de público é utilizada a música **Vamos comer Caetano**, de Adriana Calcanhoto. A música preenche o espaço, enquanto ator-*performer* realiza ações cotidianas.
3. **Episódio 3 - Áudio mídia** - Áudio mídia da encenação constando de créditos, apoios e solicitações. Ele possui uma base musical e uma introdução feita com elisão de parte das músicas *Sugar cane fields* e **Irene**. No momento em que irrompe a cena, a luz é apagada e só se ouve a trilha sonora.
4. **Episódio 5 – Sonho 1 - A Partida 4 – A estrada.** Edição da introdução e de partes instrumentais da música **Outros românticos**, somadas à frase cantada da mesma música “*e foi e era e será assim*”. Ator – *performer* fala por sobre a trilha sonora.
5. **Episódio 5 – Sonho 1 - A Partida 5 – Delírios oníricos interrogativos.** Utilização, sem edições, da música **Rap popcreto**, havendo uma fusão com a voz do ator-*performer* que é encoberta pela música.

6. **Episódio 7 – Sonho 2 - Coreografia – partitura.** *Colage* musical com introduções e partes instrumentais das músicas **Tão pequeno, Baby, Outro, Milagres do povo, Outro retrato, Uns, Badauê, Fora da ordem e Cajuína.** Aqui, interessa a sonoridade gerada em conjunção com as ações da cena. O ator – *performer* realiza coreografia durante a execução.
7. **Episódio 11 – Sonho 6 - Outras palavras – Som de despertador.** Serve para cindir a cena e instaurar uma interferência no silêncio que se estabelece.

A seguir, em complementação à explanação sobre o processo criativo da trilha sonora, segue depoimento de Emerson Cabral.

Meu processo de criação foi mais tecnológico que musical, obviamente que demandou conhecimento teórico musical, mas foi principalmente baseado no uso de softwares de edição de áudio, tipo *sound forge, protools e autotune.*

A partir do amplo repertório de Caetano Veloso, fizemos juntos, eu e Fábio Vidal, uma ampla pesquisa das músicas que tinham a ver com cada uma das cenas, com ambientação sonora, e editamos todas em faixas únicas, com os devidos cortes, colagens, alterações de tons, cortes de frequência, remasterização...

Por exemplo, na abertura da peça (*overture*), a personagem saúda os santos e pede benção para iniciar seus trabalhos. São diversas as canções de Caetano em que ele fala de santos (Penha, São João Xangô Menino, Zera a Reza, Jorge de Capadócia, Milagres do Povo, Escapulário, Santa Clara, Hino do Senhor do Bomfim...), cortei partes significativas de cada uma dessas canções, alterei tons, buscando deixar todas dentro de um mesmo campo harmônico, e saí colando cada uma destas faixas numa ordem que fosse fidedigna ao desenvolvimento da cena. Ouvimos algumas vezes, cortamos mais aqui, aumentamos mais a duração de determinadas partes com o uso de *loops*, até chegarmos numa faixa única, que soasse como uma única música, quase um *pout-pouri.*

Este trabalho repetiu-se mais ainda nas trilhas instrumentais, com trechos de introduções e solos, com cortes de frequência para apagar a voz do cantor, e com uso de frases melódicas em *loop*, construindo bases para outros efeitos sonoros. Sempre privilegiando as emoções sugeridas pela música, em concordância com o texto da peça, construído anteriormente.

Assim sendo, foi um trabalho mais de editor que de compositor, ou, como pude denominar posteriormente, de Arranjador Tecnológico. Um trabalho relativamente fácil de ser desenvolvido, uma vez que não demanda “queima de pestana” em processos criativos, ademais que Fábio já me passava a pesquisa quase terminada; mas deveras trabalhoso e cansativo, uma vez que foram necessárias várias horas de estúdio, em frente ao computador, ouvindo cada trecho infinitas vezes até sair uniforme, como numa única canção: VELÔSIDADE MÁXIMA.

A produção deste espetáculo foi iniciada com a formatação do projeto de montagem, objetivando captação de recursos e apoios, que se desenvolveu com argumentos coletados dos

documentos de processos. Uma primeira formatação (rascunho) foi desenvolvida e entregue criada a Viviane Freitas, criadora da identidade visual do projeto que acabou servindo como matriz para desenvolvimento do material gráfico da encenação. Esse âmbito de produção diz respeito a todas as ações de infra-estrutura necessárias para a efetivação do acontecimento. Como na parte artística, sua organização e efetivação estão sujeitas à tabela de afazeres, onde se definem e organizam paulatinamente as ações necessárias; como em todas as etapas criativas, são colocadas todas as possibilidades que vão sendo resolvidas ou descartadas, a depender do desenvolvimento dos meios e modos.

Em um primeiro momento, foi realizada a parceria com a produtora Fátima Fróes que não conseguiu progredir com a encenação, sendo necessária a presença de Ilma Nascimento, grande responsável por trazer à cena, **Velôsidade Máxima**. Diversos apoios foram estabelecidos, impulsionados pelas necessidades da encenação, com empresas fornecedoras de matéria prima (Alumividros), de espaços para apresentação (Zanzibar), impressão e divulgação (Multigraf, Sindicato dos Bancários), além dos apoios da: Cooperativa Baiana de Teatro, Prefeitura Municipal de Salvador e Restaurante Govinda.

Com a aproximação das semanas de apresentação, o período de acompanhamento das atividades se tornou mais minucioso. A cada semana, durante a temporada, foi feito um novo plano estratégico para atração de público e divulgação da cena. Abaixo, exemplo de tabela organizativa para realização da referida temporada. Após a determinação das atividades necessárias (que são expostas e discutidas), há a distribuição de responsabilidades para a equipe, onde são estabelecidos prazos. Existe na coordenação deste método de trabalho a utilização de cores para identificar a prioridade de realização das necessidades previstas.

Tabela de produção

APOIOS:	Escola de Teatro UFBA Fapesb Coelba Vidraçaria Restaurantes Coquetel Mídia Espaços Sonorização Fundação Cultural
GERAL	Desenvolver release e tirar fotos profissionais. Captação de Imagens para VT e possível <i>clip</i> no <i>youtube</i> .

Providenciar	Planilha orçamentária: Acertar valores com Equipe.. Quantidade de pessoas por apresentação. Direito autoral – Ilma Computador para cena. Fátima tem disponibilidade. Retroprojektor ou <i>Data show</i> . Jardinagem para recepção de público. Espaço para guardar material.
COMUNICAÇÃO Sandra Simões - responsável pela comunicação	INTERNET Divulgação com <i>flyer</i> eletrônico, lançar dois diferentes: um a cada semana. Orkut Blog-site <i>Multiply</i> Fazer e-mail Velôsidade.
	MATERIAL GRÁFICO Cartazes, programas e panfletos Viviane Freitas ficará encarregada de confecção e impressão. Distribuição? (Sandra). Panfletos personalizados para divulgar, vários modelos com capas de discos e imagens de Caetano.
	RÁDIO, TV E JORNAL Divulgação – Assessor de imprensa – Pedro Encaminhar divulgação para TVs, jornais e rádios
	ESTRATÉGIAS: Lançar divulgação virtual falando sobre o Zanzibar (história do Zanzibar + construção de Lina Bo Bardi). Torpedos em celulares - com Fátima. Divulgação direta extrato bancário. Bicicleta sonora - dias de sexta feira. <i>Performances</i> para comunicar sobre o espetáculo em eventos Contactar diretamente com formadores de opinião.
AÇÕES PARALELAS	Lual Louvor à Lua para 2 ou 3 de fevereiro. 11 de janeiro é dia da lavagem do Bomfim - fazer algum tipo de atividade. Recital Caetano Veloso – Sarau Caetano. Karaokê Caetano. Vários cantam Caetano. Show Cantando Veloso. Palestra sobre projeto de pesquisa. Criatividades durante a semana. Sobre Tropicália e Caetano Veloso
ESPAÇO	Zanzibar – Segurança - acertar valores e quem. (Ilma). Permissão da prefeitura para grafiteagem no muro Utilização da praça Utilização da garagem – para cena Utilização das janelas da Igreja da Misericórdia – para cena Utilização do espaço atrás da prefeitura. – para cena Utilização do dormitório da Polícia Militar- como camarim
ILUMINAÇÃO.	Conseguir todo material que produz luz Coelba - mexer na fiação pública Providenciar gambiarras

	Refletores, lanternas, luminárias, ribalta, <i>abajour</i> . Contratar electricista
--	--

Cronograma geral nas últimas semanas de apresentação

Tabela 7

SEMANA	PERÍODO	DESCRIÇÃO
1.	11 a 17 dez	Ensaio todas as manhãs; tardes: estudos dos ensaios gravados e encontros com equipe criativa; noite: produção e organização geral. Definição de roteiro Definição da concepção de cenário e figurino Trilha sonora - Emerson Fechar jornal - cobrar artigo de Sérgio Farias e Sônia Rangel. Testar cenas com microfone Ter outros aparelhos de som Providenciar 2 TVs e um telão
2.	18 a 24 dez	Comprar material de iluminação Correção do material por parte de Alex Enviar jornal para impressão
3.	25 a 31 dez	Finalização de confecção de cenário e figurino Blog-site e Orkut Testar telão e projetor Filmar cena Stopô, com Genilson – à noite – usar câmera com captação noturna Vivi desenvolver panfleto eletrônico
4.	01 a 07 jan	Material gráfico - distribuição – já providenciar trabalho de formação de platéia. Usar telefone Iniciar divulgação via Net. (Sandra) Intervenção nos muros e postes – imagens e letras urbanas
5.	08 a 14 jan	Gravações e finalização de gravação de vídeo e áudio. Áudio mídia Semana de testes de iluminação.
6.	15 a 21 jan	Estréia e apresentação

Tabela 8

Para divulgação da encenação resultante, foram usados o “Jornal Programa” (3000 exemplares), o *site-blog* www.velosidademaxima.multiply.org, entrevistas em jornais impressos de Salvador e espaços cedidos na mídia televisiva e radiofônica.

O processo de formatação e desenvolvimento do material gráfico parte do princípio de que os símbolos visuais estabelecidos precisam refletir o trabalho expressivo, dessa maneira, Viviane Freitas desenvolveu a concepção visual com o material recolhido trazendo à tona os signos e as referências que foram levados à cena. Esse âmbito é o responsável pela criação/

confecção e distribuição de meios e materiais de comunicação e propõe estratégias que fortaleça a interface público–teatro.

Essa seara se desenvolve visando o planejamento estratégico do acontecimento, objetivando resultados mais assertivos e econômicos, que leve em conta: o número de apresentações, público-alvo, localização, quantidade de público esperado e possível, temática da encenação, numa perspectiva clara de que é preciso informar e lembrar do acontecimento que se desenvolve, gerando, dessa maneira, modos de divulgação em diversidade de mídias.

De 19 de janeiro a 11 de fevereiro de 2007, aconteceu, no Zanzibar, em Salvador – Bahia, sempre de sexta a domingo, a temporada de 12 apresentações da encenação **Velôsidade Máxima** que se denomina uma encenação mutante, por possuir uma dramaturgia e um desenvolvimento *working in progress*, ou seja, trabalho sempre em processo e desenvolvida para ser apresentada em espaços diversificados (teatros e espaços alternativos). O trabalho apresenta uma narrativa descontínua, variante no tempo e no espaço, adentrando em planos/dobras de fantasia e memória, propiciando uma fusão de realidades e ficções, a proposta possui uma ordenação aberta a improvisos e participações especiais que podem modificar sua seqüência articulada. Quatorze profissionais de notório reconhecimento no mercado teatral baiano participaram desta montagem, agregando valor técnico e artístico à realização cênica, neste projeto de motes e efetivações teatrais.

Cerca de 700 pessoas assistiram à temporada que recebeu diariamente uma média de 43 pessoas, capacidade máxima do espaço. Indiretamente foi atingido um público de 2000 pessoas através do jornal-programa, e pelas entrevistas de TV e rádio, matérias de jornal e divulgação pela internet. Os ingressos foram vendidos ao preço de R\$ 7,50 (meia) e R\$ 15,00 (inteira). Vinte e quatro pessoas, dois a cada dia, fizeram participações especiais. Outros desdobramentos artísticos ocorreram, atrelados diretamente ao projeto: duas apresentações do show **Cantando Veloso**, nos dias 26 de janeiro e 10 de fevereiro e a realização do **Lual louvor à lua**, no dia 04 de fevereiro. Ocorreram também dois ensaios abertos e apresentações especiais para classe artística e para os participantes do Programa de Pós-graduação em artes Cênicas. Durante a realização do processo criativo, também foram realizadas quatro *performances-intervenções* (**Transitando no tempo por Caetano, Caetano negro, Todos os santos encantos e axés e Eus escritos de Caetano**) que se constituíram em eventos públicos de alcance social. A encenação contou com o patrocínio do Banco do Nordeste, através do Programa BNB de Cultura - edição 2006.

Na encenação, acompanha-se o trânsito de um “corpo sonhador” que transita entre mundos formados por referências presentes na obra de Veloso. O modo escolhido para apresentar / reunir a obra de Caetano é através de uma estética de sonho que contém uma gama de possibilidades, onde foram apropriados mitos e signos identificados na obra de estímulo, e onde se deu a articulação das criações derivadas propiciando tratamento de assuntos múltiplos: um grande *patchwork* de matéria onírica que deriva mobilidade expressiva.

Acredita-se que a encenação abriu um *topos* de possibilidades dramáticas e dramaturgicas, a partir das quais foram gerados questionamentos e experimentos relativos a espaço, interpretação, ritmo, treinamento, produção e estados de cena. Durante as apresentações, realizaram-se encontros artísticos e teóricos, dos quais diversos atores, dançarinos, filósofos, pesquisadores e cantores participaram com apresentações diversas: leituras, cantos, danças e movimentos, etc. O refrescamento, a mutabilidade da encenação proporcionada pelo acaso, pelo erro e pelas circunstâncias perceptivas, é articulada a cenas de grande rigor vocal e físico. Uma encenação extremamente verborrágica, seguindo o rastro da produção cinematográfica de Caetano Veloso, o filme **Cinema Falado**.

Na etapa final, a ação dos aliados de cena se fez presente, definindo a resultante. A criação e efetivação da cenografia, da iluminação, da trilha sonora e do figurino deram-se nesta inter-relação com o espaço. Verificou-se uma transmutação do organismo cênico criado nas etapas anteriores. Fatores arquitetônicos, econômicos, burocráticos, temporais (prazos), ecológicos e de teor prático e funcional (como a disponibilidade dos aliados de cena, seus atrasos e faltas) foram determinantes para as escolhas que definiram e a resultante cênica.

O espaço cênico recria um quarto de dormir, cada parede reflete universos diferenciados, cada objeto é um elo dessas dimensões. As imagens, espelhos, letras, livros, janelas, poemas, portas e escadas são portais de mundos, como se o Zanzibar contivesse mundos dentro de mundo, constituindo-se um labirinto sem paredes. Pretende-se ainda estabelecer uma fusão e incremento de personalidade do ator-*performer*, criando espaços onde registros pessoais (em fotos) são apresentados. O espaço ainda tem o objetivo de ser transmutado em ambientes diferenciados no percurso narrativo da cena, com a ação e a mímica do ator-*performer*. Um mesmo princípio é estabelecido tanto no espaço, como nas cadeias semióticas presentes no corpo do ator (figurino, adereços, penteados) e extracorpóreas a ele (como nos objetos de cena e trilha sonora).

O espaço é o habitat cênico, onde agimos, “*Apenas uma experiência bem-sucedida de novo habitat individual e coletivo traria conseqüências imensas para estimular uma vontade geral de mudança*”³⁷, com isso propiciar o local que envolva e se incruste nos níveis subjetivos da audiência e que provoque significados diretos e subliminares.

Não podemos esquecer é que o atuante só existe se houver um espaço de encenação. Esse espaço é responsável pela produção dele enquanto signo. Porém esse lugar para a “encenação” é muito mais que um espaço e sim uma ambiência gerada pelas mídias na sua relação com os processos

³⁷ Guatarri, FELIX - in Caosmose.

culturais. Tanto o atuante é criado pela ambiência como ele interfere no *design* dessa ambiência. O conceito de ambiente vem da ecologia. O fato é que quando falamos de ambiência, estamos falando de um espaço gerado pelas relações de diversidades entre sistemas que convivem de forma a estabelecer um equilíbrio. A ecosemiótica retoma essas relações de diversidades entre sistemas e códigos. O que lhe interessa são as conexões que existem entre elas. Nessas conexões há ordenações de diferentes códigos por meio da troca de informações, o que é permitido pelo trânsito que há entre elas. (SILVA, 2003, p.8)

Expõe-se a seguir a intencionalidade dos signos materializados e presentes na encenação ou / e expostos na narrativa. “*Atravessar o sentido do sinal*”³⁸.

- Lua – representa o feminino, o mundo onírico, o devir, o inalcançável.
- Árvore – representa a origem, a natureza, a *physis*, a mãe.
- Documentos de processo – rastros do percurso gerador, elementos de ligação temporal de gestação desse processo.
- Espelhos partidos – portais para outras dimensões, lago do Narciso, onde os Eus expostos se refletem.
- Livros – simbolizam o lugar de reunião das letras, das frases, da poesia, do poema.
- Desenhos – portais de mundos que simbolizam dimensões paralelas, de sonhos criados pela fabulação.
- Fotos – portais de mundos da memória, do passado, representam ligações temporais.
- TV – referência à onipresença do poder, maior meio de agenciamento de mentalidades.
- Capas de LPs, CDs, DVDs e revistas – rastros de produções e de caminhos de Caetano Veloso pelo tempo.
- Letras de músicas - manancial matriz e motriz de desenvolvimento desta pesquisa. As letras constituem o DNA básico de criação desta encenação, portadores de vida e poesia.

Fazem-se nesta encenação algumas escolhas como:

1. Utilizar espaços alternativos;
2. Agrupar referências motrizes em mundos de sonhos;
3. Pesquisar formas de adaptação cênica a um espaço alternativo;
4. Lidar com variações vocais;
5. Realizar performances e intervenções para testagens de possibilidades cênicas;

³⁸ Caetano Veloso.

6. Reunir artistas para desenvolvimentos cênicos no momento expressivo;
7. Estudar a mímica como elemento de configuração de espaços;
8. Estruturar uma dramaturgia de recortes na forma de *colage*;
9. Trazer à tona as proposições de Caetano com relação à vida, origem, caminho, amor, liberdade, crítica social e ao mito;
10. Ressaltar elementos e procedimentos usados por Caetano em suas criações musicais;
11. Gerar uma dramaturgia de cena marcada pelo despojamento – rito – riso – tensão – sentimento;
12. Gerar encontros públicos, permeados de zona de criação e improviso.

O acontecimento é gerado através do jogo/relação que se estabelece com o público; aqui o papel do observador é ativo, pois é solicitada sua atenção para realizar relações, adequar, destituir e recriar sentidos. O *performer* é um gerador de signos, oferece material para estimular o mundo subjetivo/onírico, sentimental, lógico e sensorial da audiência. Criar códigos e estabelecer metáforas, possibilitar leituras e sensações. Pretendem-se agregar atenções para trabalhar com o sentido, as sensações, os sonhos, os pensamentos e os devaneios. De mãos dadas com a poesia, propõem-se relações subjetivas, retransformam-se as referências e os objetos, atrelados ou completamente compactuados com o material cênico explicitado.

Energia de simpatia, de comunhão (energia de amor), é a que se pretende gerar, como elemento primordial de nosso encontro com a platéia: “*é a Energia de simpatia universal que mantém a Criação unida em um Todo, é o princípio aglutinador que impede que o Criado (o objeto criado) fragmente-se definitivamente em um alienante Caos*”.³⁹ Como solicitava Fernando Pessoa aos seus intérpretes, para poderem adentrar no seu mundo simbólico: “*a atitude cauta, a irônica, a deslocada - todas elas privam o intérprete da primeira condição para poder interpretar*”⁴⁰ e para poder envolver-se. Ainda utilizando das notas de Pessoa: *ativar no intérprete (naquele que nos interpreta) “a intuição, a inteligência, a compreensão e a graça”* e, acrescenta-se, a crítica e a sensação de imprevisto.

Descreve-se, a seguir, como se deu e quais os objetivos da resultante cênica apresentada em **Velôsidade Máxima**, para ter um acompanhamento do discurso, pode-se acompanhar essa dissertação com o texto da encenação exposto no anexo deste trabalho.

³⁹ N. Carneiro da Cunha, MATEUS - O Jardim Hermético.

⁴⁰ Pessoa, FERNANDO.

Episódio 1

Todos os santos encantos e axés – Abertura de oratório

O trabalho inicia-se antes de seu começo, na rua, do lado de fora do espaço de cena, tendo a Baía de Todos os Santos como cenário, mais especificamente na Ladeira da Misericórdia. O ator-*performer* chega vestido com uma mortalha com imagens divinas sincréticas.

São Jorge, Iemanjá, Buda, Jesus, Cosme Damião, Fitas do Bomfim, são as imagens numa roupa de colagens e referências míticas diversas. Cabelo *Black power*, um cesto de palha cheio de papéis com anotações de processo e letras de músicas de Caetano, compõem a primeira imagem do ator performer. Ele se banha nesse manancial. Passa-os no corpo, nessa parada profere as primeiras palavras: “*Todo corpo em movimento está cheio de inferno e céu...* O rito cênico é iniciado nesta cena, chamada de **Abertura de Oratório** ou **Todos os santos encantos e axés**. O ator-*performer* é o Ator-xamã, porta voz das entidades citadas por Caetano em suas canções. Invocando energias sutis⁴¹ e canalizando a atenções do público presente, que aguardava ao som de uma trilha musical (um grande *pout-pouri* de músicas de Caetano Veloso que possuem referências e ligações míticas).

Dessa maneira, instaura-se o encontro entre público e ator, a cena começa a escoar e efetivar canal, invocando proteção aos deuses e deixando clara sua filiação performática e sua estratégia de construção do discurso baseada na *colage*, na reconstrução e na apropriação. O ator-*performer* aproxima-se de um altar-totem onde se vê uma TV desintonizada, chega falando textos introdutórios: *zera a reza/ reza o rio/ córrego do rio/ do rio pro mar...* Deposita o cesto no chão, interrompe a música ambiente, e realiza uma coreografia desenvolvida com gestual católico-afro-brasileiro e hinduísta (presentes muitos movimentos de Yoga, prática pré-expressiva deste trabalho). Ele movimentava muito os braços e mãos (realiza movimentos sinuosos e retos), deita-se em reverência diante do altar, prostra-se de joelhos; o público já o rodeia, ele prossegue o culto ecumênico-sincrético como um feiticeiro-bruxo-macumbeiro, manipulando objetos virtuais com a utilização da mímica, bate palmas, lança raios pelo espaço, sacode o corpo, varia a fala para causar sensações variadas de torpor, insanidade, conclamação, pedido e invocação. Para tanto, modificam-se volumes, intensidades, focos e ritmos. Alguns momentos estão partiturizados, outros à mercê de improviso, com o passar do tempo o teor improvisacional diminui, apesar de se manter, pois

⁴¹ Chamo de energias sutis ao duplo da vida presente e imanente a vida, ao que não é visto mas sentido, a dados metafísicos e virtuais, intocáveis. Imateriais mas reais, plano abstrato de subjetividades.

se configuram modos de cena que, pela repetição se afirmam. Estabelece-se aqui um exato momento de ligação direta com o público, quando fala “*todos esses frutos que aqui juntos vêm / eu em cada um deles/ e em mim todos os teus fiéis/ ponho a teus pés*”. Ao final da cena, retira a mortalha de Santo, e apresenta-se descalço e de calça branca. Afasta-se do altar, aproxima-se da entrada do espaço cantando: “*onde pode acolher-se um fraco humano/ onde estará segura a curta vida/ que não se arme e se indigne o céu sereno/ contra um bicho da terra tão pequeno*”. E fala: “*está aberto o meu oratório com todos os Santos encanto e Axés*”. Abre a porta de um modo abrupto e sobe correndo os degraus da entrada falando “*e seja o que Deus quiser, aí meu Deus!*”

Episódio 1 - Todos os Santos Encantos e Axés – Abertura de Oratório



169



170



171



172



173



174



175



176



177

Episódio 2

Abertura – Pessoa 1

O rito de iniciação está realizado. O público adentra o espaço. Na entrada está escrito:

V - **s. m.** Vigésima primeira letra do alfabeto e a décima sexta das consoantes; consoante labiodental fricativa sonora. / **Quím.** Símbolo do vanádio. / **Abrev.** Você; vosso; vossa; veja-se; vide / **Num.** Vigésimo - primeiro, numa série; designação de cinco em numeração romana.

Vê - **v.** 3ª pess. sing. pres. ind. de ver, 2ª pess. sing. imp. de ver; **s.f.** Designação da letra V.

Ver - **v.** Conhecer, perceber por meio da vista; olhar para; contemplar; avistar; divisar; distinguir; ser espectador ou testemunha de; assistir a; percorrer; visitar; viajar; avistar-se; encontrar-se com; reconhecer; alumiar; prestar serviços médicos (como em: ver um doente, falando-se do médico); observar; inferir; concluir; atestar em; imaginar; fantasiar; tomar cuidado em; examinar; investigar; deduzir; calcular; prever; ler; ponderar. **V. lig.** Considerar; julgar; reputar; saber; reconhecer. / **V.i.** Perceber as coisas pelo sentido da vista. / **v.p.** Reconhecer-se; contemplar-se; achar-se; mirar-se.

Vê-lo - **v.** Sinônimo de olhá-lo.

Velo - **v.** 1ª pess. sing. pres. ind. de velar; **sm.** Pêlo ou lã dos carneiros, cordeiros ou ovelha; lã carcada; pele de uma rês lanígera com a respectiva lã.

Vela - **s.f.** Ação de velar de viajar, de passar sem dormir; peça cilíndrica de substância gordurosa e combustível, com uma torcida no centro e em todo o seu comprimento; peça que produz a ignição nos motores de explosão; pano forte que se prende e desfralda ao longo dos mastros de certas embarcações, para fazê-las andar; peça análoga que se prende aos braços dos moinhos de vento e imprime movimento à mó; qualquer embarcação movida à vela.

Velox - **s.m.** Serviço de banda larga da empresa de telecomunicações Oi.

Veloz - **adj. gên.** Que anda ou corre com rapidez; rápido; ligeiro, célere; que decorre com presteza ou rapidez (como em anos velozes).

Veloce - **adj.** - Desus. Veloz.

Veloso - (**Ô**), **adj.** Que tem velo; que tem pêlo ou cabelo comprido; felpudo; cabeludo; lanoso.

Velosiano - **adj. e s. m.**, Relativo ao planeta Veloso.

Velocidade - **s.f.** - Qualidade do que é veloz; movimento rápido; rapidez; celeridade; relação entre um espaço percorrido e a unidade de tempo.

Vê-lo cidade - Equivalente a expressão “olhá-lo cidade”.

Veloz cidade - Equivalente a expressão “rápida cidad e”.

Vilosidade - do Lat. villosu, s. f., qualidade de viloso; saliência filiforme das mucosas; lanugem vegetal.

Velosidade - s. f. qualidade de Veloso, derivante de Veloso.

Velosiáceas - **s.f. pl.** – **Bot.** família de plantas dicotiledôneas.

Velosiáceo - **adj.** concernente às velociáceas.

Velocino - *s.m.* *Pele de carneiro, ovelha ou cordeiro, com lã. / Mit. carneiro fabuloso que tinha velo de ouro.*

Velocípede - *s.m.* *Aparelho com três rodas, forma original da bicicleta movida por meio de pedais que a pessoa, nele montada faz girar com os pés (hoje exclusivamente brinquedo de meninos, ou, de feitiços especiais, usado por exibicionistas em circos, etc).*

Na escada de entrada, estão pendurados móveis com imagens diversas: discografia de Caetano em Vinil e CD, imagens de revistas com Caetano na capa, imagem de carteiras de identidade, letras de músicas cifradas, imagens de Gilberto Gil, Maria Bethânia, Gal Costa, João Gilberto e Lobão (personalidades referendadas na biografia de Caetano). A idéia é criar um labirinto Veloso e expor o manancial criativo, em suas transmutações físicas desde seu primeiro disco, em 1942, até o último, em 2006.

Dois quadros brancos foram colocados na porta de entrada do salão principal, eles foram preenchidos de diversas maneiras no decorrer da temporada, com letras de músicas, criações poéticas gráficas, objetos e com fotos. Zona de transmutação visual constante.

O público entra no salão principal e depara-se com espaço onde estão presentes os signos usados na encenação: lua, documentos de processo, já citados nesta dissertação.

Ouve-se a música **Vamos comer Caetano**, uma síntese da artista Adriana Calcanhoto, prenda de referências à vida e obra de Caetano. Uma feliz criação sobre o movimento antropofágico que Caetano realiza, utilizando várias referências de músicas, aludindo ao símbolo tropicalista Chacrinha, citando motes pessoais como sua ex-esposa, Paula Lavigne, e o episódio de nudez na peça **As bacantes**, de Zé Celso, continuando com trocadilho semântico-literário, promovendo uma fusão-elisão de músicas de Caetano que são ouvidas incidentalmente:

Vamos comer Caetano
Vamos desfrutá-lo
Vamos comer Caetano
Vamos começá-lo
Vamos comer Caetano
Vamos devorá-lo
Degluti-lo, mastigá-lo
Vamos lamber a língua
Nós queremos bacalhau
A gente quer sardinha
O homem do pau-brasil
O homem da Paulinha
Pelado por bacantes
Num espetáculo
Banqueteemo-nos
Ordem e orgia

Na super bacanal
Carne e carnaval
Pelo óbvio
Pelo incesto
Vamos comer Caetano
Pela frente
Pelo verso
Vamos comê-lo cru
Vamos comer Caetano
Vamos começá-lo
Vamos comer Caetano.
Vamos revelarmo-nos.

No desenvolvimento da música, o ator-*performer* se arruma para dormir. Contrastando com a energia anterior, agora ele está comedido, como se estivesse em casa, indo dormir. Ele deita-se, mexe nos livros, folheia um, escolhe outro que começa a ler ao final da música; ele fala um texto de Fernando Pessoa: uma introdução poética. Termina a leitura, fecha o livro, deita-se e apaga a luz.

Episódio 3

Áudio mídia

No escuro, ouve-se a áudio-mídia, uma colagem das músicas **Sugar cane field forever** e **Irene**, a voz gravada de Evelin Buchegger ressoa, proferindo textos feitos de recortes de músicas de Caetano, com os quais ela dá as boas vindas ao público e dá informações sobre a encenação

Episódio 2 - Abertura – Pessoa 1 e Episódio 3 - Audio mídia (última imagem)



178



181



179



182

180



183



132

Episódio 4

Todas as músicas

Quando termina a inserção do áudio mídia, a luz se acende sobre o ator-*performer* que está sentado olhando a platéia, neste momento ele fala o início da música **Apenas um rapaz latino-americano**, do cantor e compositor Belchior, que faz referência a Caetano Veloso. A letra é modificada e recriada para trazer referências biográficas pessoais do ator-*performer*. Dessa forma, a letra:

Eu sou apenas um rapaz latino-americano sem dinheiro no banco

Sem parentes importantes e vindo do interior

Mas trago na cabeça uma canção do rádio

Em que um antigo compositor baiano dizia que

Tudo é divino, tudo é maravilhoso

Transforma-se em:

*Eu sou apenas um rapaz latino-americano, sem dinheiro no banco, nos bolsos ou nas mãos,
Sem parentes importantes e vindo do interior da Ribeira.*

E trago na cabeça 347 canções do rádio, da TV, do LP, do K7, do CD, do DVD, do MP3, do MP4, do ipod, do chip

Em que um antigo compositor baiano me dizia que tudo é divino tudo é maravilhoso.

A partir de então, ele começa a tirar do travesseiro, diversos papéis com letras de músicas como falas e discurso desse “antigo compositor baiano”. O objetivo é o de passar por toda a obra em um momento comprimido, um processo que referenda esse universo criativo de base motriz-matriz, criado a partir da performance **Transitando no tempo por Caetano**. Cena estruturada pelo improviso em que se utilizam gamas de ação e estratégias diversificadas de modos vocais, com intuito de criar identificação e humor; possibilitar uma estrutura de jogo e comunhão com o público; e começar a lidar com o erro como propulsor de cena. Busca-se, para feitura desse episódio, uma energia inicial de relaxamento que vai aumentando sua intensidade e velocidade. Esse turbilhão finaliza-se com um momento de pausa, quando se dá destaque ao último papel tirado do travesseiro que diz:

→ *O Luar, estrela-do-mar, o sol e o dom, quiça um dia a fúria desse front, vira, lapidar o sonho até gerar o som como querer Caetanear...*

Episódio 4 - Todas as musicas



184



188



185



189



186



190



187



191

Episódio 5

Sonho 1 - A Partida - a mãe - o pai - a estrada - delírios onírico interrogativos

Utiliza-se essa música-homenagem de Djavan para Caetano, **Sina**, para arrematar essa cena discursivo-histórico-musical; a partir dela passa-se para outro episódio: o ator-*performer* muda de ambiente e vai para a zona de cena, calça um sapato, de costas para o público, ao mesmo tempo em que fala um texto sobre sonhos que referenda Glauber Rocha. Deseja-se, com essa inserção, discorrer sobre o tema “sonhos” e gerar pistas de que essa matéria onírica esta presente como arcabouço da encenação.

A partir de então se inicia a idéia de partida e despedida, onde se proferem palavras de adeus, reunião de letras de músicas de despedida, recolhidas do banco de cenas. A cena se desenvolve com variação de volumes de voz, partindo de uma base sussurrada, chegando ao grito.

Propõe-se, na cena seguinte, uma relação com a mãe-árvore e com o pai imaginário. O trânsito por essas cenas ocorre com auxílio da mímica, numa movimentação entre dimensões diferenciadas de portas, janelas, cortinas, teias de aranha e alçapões.

Com a mãe-árvore-mangueira que existe no espaço, estabelece-se a relação materna, amorosa e infantil, carinhosa e cuidadosa. A árvore simboliza a raiz, o feminino, a natureza, dos quais ele se desprende para se relacionar com o mundo da cultura, dos livros, da razão, do pai.

Na relação, se propicia uma contação de história, com estabelecimento de um narrador-filho que estabelece um diálogo com o pai. Essa parte termina com a reunião/exposição de diversos querereres (reunião de partes de música com o verbo querer), coletados das composições de Caetano, que são expressos com a variação de gamas de velocidade, numa profusão rítmica que vai aumentando e finaliza com um arqueamento exagerado de coluna – uso da virtuosidade física para pontuar momento específico.

Na seqüência temos a primeira utilização da idéia de estrada, de caminho, onde se percorrem ambientes que são propostos pelas reações físicas do personagem que começa a criar modos distintos de deslocamentos, permeados de referências e sonoridades, como assobios e citações de partes de músicas, além de deslocamentos silenciosos. A cena é completada por uma parte coreográfica-instrumental, a partir da qual se desenvolve uma partitura em que há passagem por lugares diferenciados: mata, precipício, caverna, montanha, buracos, riacho, onde se adentra numa cena de corrida, em que são ditos textos que mudam de

intensidade com o aumento de velocidade. Essa cena é uma síntese de todo o trabalho em que se usa um texto formado de colagens, adentrando numa velocidade máxima de exaustão. Na conclusão da cena, adentra-se numa movimentação em câmera lenta, retornando para o local de início dos sonhos. Tem-se a intenção de estabelecer uma idéia de **riturnelo** para esse ponto inicial. Dessa maneira, o primeiro sonho é concluído. Sua continuidade se dá com o personagem, corpo sonhador, falando frases desconexas, como se estivesse num estado de alucinação, deixando escapar frases soltas que são várias interrogações presentes na obra motriz. Essas perguntas colam com a trilha sonora, **Rap popcreto**, que é uma sucessão de QUEM(S), uma colagem de várias músicas com essa partícula interrogativa, retirada do disco **Tropicália 2**.

Episódio 5 – Sonho 1. A Partida - a mãe - o pai



192



196



193



197



194



198



195



199

Episódio 5 – Sonho 1. a estrada - delírios onírico interrogativos.



200



205



201



206



202



207



203



208



204



209

Episódio 6

Intermezzo – Pessoa 2

Dessa vez, reinicia-se a trama com a personagem acordando, acendendo a luz do *abajour* e realizando uma segunda leitura de Fernando Pessoa, um texto que fala sobre realidades e eus múltiplos, assunto tratado neste segundo sonho. As palavras de Pessoa são uma síntese do que virá.

Episódio 7

Sonho 2 - Coreografia – Partitura - Eus múltiplos, Gita Gogóia, Super-homem, Stopô, Romântico, Brau, Stopô 2.

O segundo sonho inicia-se com uma trilha sonora feita de introduções de músicas e de partes sonoras presentes na obra de estímulo. O início da movimentação é realizado com os papéis utilizados no **Episódio 4, Todas as músicas**: o ator-*performer* os recolhe e banha-se neles, como se fossem água. Existe um retorno à referência materna, com brincadeiras de se pendurar na árvore, simulando quedas, que finalizam com uma menção de coito. Essa seqüência desdobra-se numa quebra de 4ª parede e prossegue numa saga em direção à lua.

Esse caminho é interrompido por uma queda, quando o ator estende a mão para tocar a lua e desaparece em um fosso, de onde retorna de gravata e cheio de pesados papéis a processar, menção a um cotidiano de trabalho burocrático, a partir daqui a personagem desenvolve uma esquizofrenia de eus. Antes ele se depara com o lago do Narciso, um local do espaço cênico pontuado anteriormente, onde ele assume uma posição e gestualidade pré-determinada.

A personagem instaura um discurso que passa por vários eus constituintes onde assume posturas diferenciadas. Cena marcada pelo trânsito por personagens diferenciados. Para sua construção foram estabelecidos gestos psicológicos (GPS), partituras corporais e variados modos de falas. Esses personagens são:

GITA GOGÓIA – eu mulher, falas de uma personagem feminina

SUPER-HOMEM – falas de afirmações de potência

STOPÔ – eu crítico, reclamação e contestação

ANDRÉ – eu romântico, discurso amoroso

BRAU – afirmações da raça negra, derivantes da *performance*, **Caetano Negro**

O objetivo aqui é criar um corpo-passagem, um corpo-objeto passível de ocupação de diferentes Ânimas. O início da cena é marcado por uma profusão e uma confusão de gestual, formas de falar e posturas que, em seguida, entram em ordenação, momento em que se vê cada personagem vir à superfície e mostrar-se com movimento, gesto, ritmos e falas características. Na transição entre essas personagens, são ressaltadas sonoridades, frases, palavras e movimentos característicos da cena expressiva. Essa cena finaliza-se com o retorno da personagem Stopô, numa última intervenção sujeita a variações diárias de textos.

Na encenação, existe uma estratégia dramaturgic recurrente nas encenações anteriores (Seu Bomfim e ERÊ - Eterno Rêtorno), é estabelecido um local e/ou uma movimentação específica que retorna em outros momentos da encenação, algumas dessas posturas criam, no espectador, dúvidas e apreensões que são respondidas no decorrer da trama, gerando uma superposição de significados que ganham contextos e leituras diferenciadas.

Episódio 6 – Intermezzo – Pessoa 2 + Episódio 7 – Sonho 2. Coreografia – Partitura



210



211



212



213



214



215



216



217



218



219

Episódio 7 – Sonho 2. Coreografia – Partitura - Eus múltiplos, Gita Gogóia, Super homem, Stopô, Romântico, Brau, Stopô 2.



220



221



222



223



224



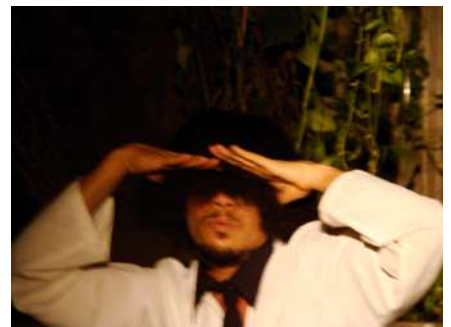
225



226



227



228



229

Episódio 7 – Sonho 2. Coreografia – Partitura - Eus múltiplos, Gita Gogóia, Super homem, Stopô, Romântico, Brau, Stopô 2.



230



235



231



236



232



237



233



238



234



239

Episódio 8

Sonho 3 - Primeira visita

Nesse episódio, ocorre a primeira quebra direta da 4ª parede, com proposição de desvelar esse tempo X espaço social do público, transportando-o ao mundo dos sonhos, como se a vida fosse um sonho. Objetiva-se também surpreender e criar outro código de apresentação. Aqui o ator - *performer* conversa com uma pessoa do público, que é um convidado especial - essa participação cria linhas de fuga na cena, são quebras de previsibilidade. Pede-se previamente aos convidados que desenvolvam um jogo de cena, respondendo perguntas pré-estabelecidas que são:

¬ *Olá, qual seu nome? Você é real? Você se lembra de algum sonho seu?*

O indicativo dado ao convidado, é o de narrar um sonho-historia, que contenha uma descrição do espaço onde todos se encontram, o Zanzibar. A partir daí, fala-se e descreve-se pessoas presentes na platéia. O convidado depois de instaurar sua contação, propõe movimentos e ações que o ator - *performer* realiza, e por fim retira-o de cena (Exemplo: *Havia um ator que olhava para mim e ele começava a correr pelo espaço e a gritar, daí ele entrava no jardim e sumia*). Estando o espaço sem o ator-*performer*, ele é assumido pelo convidado que realiza sua cena solo, que, indiretamente, deve relacionar-se com Caetano Veloso. Durante as apresentações participaram os atores – dançarinos e performers: Caio Rodrigo, Leonardo Mineiro, Líria Morays, Mônica Santana, Martha Bezerra, Evelyn Buchegger, Amós Heber, Manhã Ortiz, Thaís Bandeira, Cláudio Machado e Deusi de Magalhães, que performaram de modos variados: dançando, cantando, lendo, representando e apresentando. Eles propiciaram refrescamento à encenação, criando espaços e influências diversas. Neste espaço, o convidado desenvolve sua performance num tempo médio de 5 minutos, e finalizava com a frase:

- *Então eu acordei.*

Episódio 9

Sonho 4 - O amor.

A partir da última frase do episódio anterior (- *Então eu acordei*), ouve-se, através da janela que esta fechada, às costas do público, uma voz que irrompe narrando a história de “*um velho com cabelos nas narinas e uma menina ainda adolescente e muito linda*”. Constitui-se

de um modelo narrativo-descritivo, no qual serão usadas músicas feitas por Caetano Veloso endereçadas aos seus objetos de desejo. O objetivo dessa cena é o potencializar a idéia de que “*qualquer forma de amor vale a pena*”⁴². Percorrer a temática de encontros amorosos, gerando trânsito por essa zona de emoção e paixão (*pathos*), adentrando estados de desmedida, propiciados pelas faltas e perdas. O ator-*performer* está vestido de super-homem em cores verde amarelo. A contraposição do discurso com a indumentária pretende criar uma justaposição semiótica, identificando esse super-homem como um homem-mortal, apaixonado e sofredor. Sua vinda pela janela e sua saída em queda dão a idéia que ele se jogou no precipício, disposto a amar.

⁴² Caetano Veloso

Episódio 8 – Sonho 3. Primeira visita + Episódio 9 – Sonho 4. O amor.



240



245



241



246



242



247



243



248



244



249

Episódio 10

Sonho 5 - Segunda visita

A segunda participação especial possui o intuito de gerar um outro momento de narrativa pessoal. Pediu-se aos convidados que contassem algum sonho (mesmo ficcional), ou alguma memória que de um modo, mesmo indireto, remetesse a Caetano Veloso. A pessoa senta-se em um balcão e narra a sua história. Neste momento da encenação, durante a temporada no Zanzibar, ocorreram as participação dos professores, atores, filósofos: Marco Antônio, Sandra Simões, Caio Rodrigo, Virgínia Luz, Alex Simões, Cristina Rodrigues, Sérgio Farias, Ana Cartaxo, Sávio Conceição, Solange Miguel e Caíca Alves.

Episódio 11

Sonho 6 - Outras palavras

O final da ultima cena se dá com *black out* (retirada da luz). A partir desse estímulo, no outro lado do espaço, a cena recomeça com a personagem, balançando o portão de entrada, afoito, como se quisesse arrombá-lo, desejando romper barreiras. O “corpo sonhador” está vestido com um terno transparente com frases de composições de Caetano, que deixa à mostra a sunga vermelha.

Nesse momento há a passagem por citações diversas em louvor à lua, discursos afirmativos e referências à palavra (a língua portuguesa). Em dado momento, o portão é aberto e o público é convocado como aliados para liberdade. Utiliza-se mais uma vez, a estratégia de elisão de música para criação de seu discurso. Quando adentra no espaço, o ator-*performer* utiliza da mímica para dar a idéia de estar ultrapassando dimensões diferenciadas, como se transpusesse a fronteira entre seu mundo de sonhos e o mundo da cena, onde o público está presente. O ator-*performer* encara a platéia e o silêncio se instaura. Ele se dirige aos livros que acalenta e leva em direção à lua em câmera lenta, quando está próximo de alcançá-la, ouve-se o som de despertadores. Pausa. A luz se apaga. *Black out*.

Proposição simbólica que diz respeito à conclamação da potência de afirmação dos livros e da língua como interface de vidas; fortificação do signo mais recorrente da encenação: a palavra, que está presente no corpo, no chão, na fala, nos livros. Rompe-se, mais uma vez, a barreira de divisão entre público e cena, as realidades se coabitam, com o intuito de deixar claro que a fronteira extinguiu-se.

Episódio 12

Palavras finais - Pessoa 3

O som do despertador se propaga no ambiente escuro. Quando a luz retorna, o ator-*performer*, mais uma vez, encontra-se no ambiente inicial da encenação, como se todo o acontecido fosse um sonho. Ele acorda, acende o *abajour*, pega o despertador e quebra-o. Ele senta-se, pega mais uma vez o livro de Fernando Pessoa, abre-o e fala um texto que versa sobre sonhos e multiplicidades, um resumo do que se passou. Fecha o livro, apaga o *abajour*, deita-se e fala uma das seguintes frases:

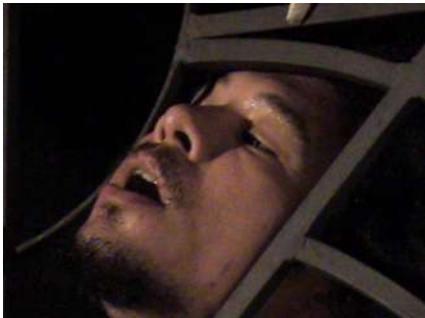
1. Existirmos a que será que se destina;
2. Sete mil vezes eu tornaria a viver assim;
3. Eu sempre quis muito, mesmo que parecesse modesto, falo de quantidade e intensidade.
4. Era o fim, é o fim, mas o fim é demais também.

Black out. Quando a luz retorna, o ator-*performer* está em posição de agradecimento final. Deseja-se com esta cena criar um arremate para a encenação, como se o sonho ainda se prolongasse, a colagem de textos de Fernando Pessoa pretende servir como um extrato-síntese de toda essa viagem pelo mundo de sonhos, através da qual se expôs um universo de sonhos formado pelas criações de Caetano Veloso.

Episódio 10 – Sonho 5. Segunda visita + Episódio 11 – Sonho 6. Outras palavras



250



255



251



256



252



257



253



258



254



259

Episódio 11 – Sonho 6. Outras palavras + Episódio 12 - Palavras finais. Pessoa 3



260



264



261



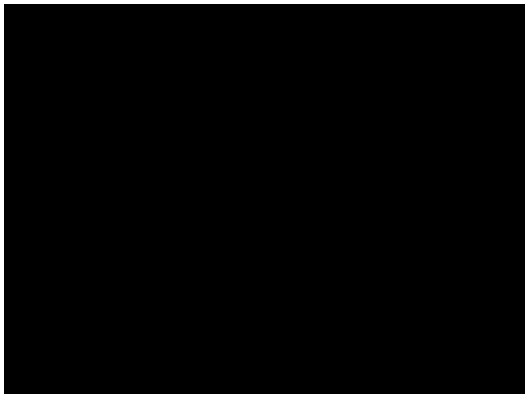
265



262



266



263



267

6.0 ASPECTOS CONCLUSIVOS

*Encher de vãs palavras muitas páginas
E de mais confusão as prateleiras.*

*Sem saber que a ventura e a desventura
Dessa estrada que vai do nada ao nada
São livros e o luar contra a cultura.*

Caetano Veloso

Nos últimos anos, a partir de 2000, foi iniciado um modo de produção teatral artesanal solo, do qual sou o encenador, o ator-*performer* e o produtor das resultantes cênicas, responsabilizando-me pelos âmbitos técnicos, artísticos e burocráticos deste fazer. Visando a criação de repertório e a lapidação da cena, em constante desenvolvimento cênico (*work in progress*). Motivos artísticos, autorais, financeiros, mercadológicos, filosóficos potencializaram-me nesta estrada que se afirma numa perspectiva e numa prática de arte como modo superior de vida.

Considero que o processo criativo amadureceu de uma forma concreta, múltipla e inesperada. Reconheço que o labor dirigido por estímulos criativos gera material cênico que encontra suas zonas de conexão e desenvolvimento independente, efetivando seu *modus rizomático* de ser.

A encenação foi efetivada e constituiu-se numa afirmação expressiva desse percurso até fevereiro de 2007. Acredito que ela ficará sempre mais próxima do que pode, com seu

desenvolvimento. Devido a demanda excessiva dos outros âmbitos (produção, iluminação, figurino...) que dispersou a atenção prevista aos ensaios e por pressões de tempo (tempo como adversário), dinheiro, espaço, produção e comunicação, a fase de ensaio que precedeu a estréia foi atropelada e reduzida.

Várias idéias e possibilidades de cenas novas foram consubstanciadas nesta pesquisa. Em alguns momentos, identifica-se um repertório de movimentos e de estratégias dramáticas já consolidadas neste modo teatral. Concordo, vendo as filmagens, que a quantidade de signos propostos para leitura é muito grande; afirma-se mais uma vez a gênese dessa prática de teor múltiplo, que desenvolve uma cadeia semiótica, *como um tubérculo que aglomera atos muitos diversos, lingüísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patóas, de gírias, de línguas especiais* (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.16). Esse pensamento é bem condizente com as características expressivas de Caetano Veloso. Desenvolve-se desta maneira um organismo de características e âmbitos plurais que interagem paradoxalmente, numa dança de oposição e complementaridade, com unidades formativas, proporcionando planos de consistência cênica e dissertativa.

Desenvolveu-se nesse processo criativo, que necessita do ócio e do devir como manancial energético, um universo virtual multidisciplinar caótico. Nesse espaço, o criado ganha paulatinamente detalhamento e conformação; mais uma vez observa-se o movimento criativo que parte de excessos para edições (limpezas) subseqüentes. Identifico, na construção desta cena, consubstanciação e territorialização expressivas que seguem seu caminho em um movimento que tende à economia e síntese, elementos que possibilitam à cena, fluidez, leitura, sedução e intensidade perceptiva.

Os processos anteriores, **Seu Bomfim** e **ERê – Eterno Rêtorno**, revelaram, na corrente pesquisa, suas características comuns, que, reconhecidas e estudadas, são agora reafirmadas e reutilizadas neste novo processo criativo de mestrado. Comparam-se, na tabela abaixo, as peculiaridades de **Velôsidade Máxima** com os processos criativos anteriores.

		Seu Bomfim	ERê – Eterno Rêtorno	Velôsidade Máxima
1.	Gênero	Teatro	Teatro performático.	Teatro performático
2.	Modo de cena do ator - <i>performer</i>	Construção de Personagem. Busca um estado de concentração no ato cênico.	Persona Cênica. Instaura um estado de percepção dilatada.	Persona cênica somada à construção de personagem. Estado de cena variante de concentrado a dilatado.

3.	Dramaturgia da cena	<p>Estrutura dramática narrativa permeada de apartes. Continuidade com desvios.</p> <p>Relação indireta com público</p> <p>Utilização do elemento/estratégia do Hiato provoca estranhamento imbuído de criticidade que se processa subliminarmente</p> <p>Ambientação pré-cênica e existência de prólogo cênico com música de abertura ritual.</p> <p>Imprime signos e reconfigura-os pela repetição - diferenciação. Elementos de Repetição – ER</p> <p>Princípio circular.</p> <p>Cada cena apresenta um ritmo característico. Ritmo do corpo e da voz utilizados com a articulação de gamas de ação.</p> <p>Dramaturgia previamente estabelecida, mas aberta à improvisação.</p> <p>Humor e Tragicomédia. Elementos de crueza e escatologia (gritos, arrotos, flatulências) como elementos da <i>physis</i> que vem à</p>	<p>Estrutura dramática narrativa permeada de apartes. Desvios com continuidade.</p> <p>Relação variante entre direta e indireta com o público.</p> <p>Idem</p> <p>Idem</p> <p>Idem</p> <p>Princípio circular, espiral.</p> <p>Idem.</p> <p>Dramaturgia em progressão e aberta à improvisação.</p> <p>Idem</p>	<p>Estrutura de colagens, perfazendo uma narrativa permeada de apartes. Desvios com continuidade.</p> <p>Relação variante entre direta e indireta com o público.</p> <p>Idem</p> <p>Idem</p> <p>Idem</p> <p>Princípio rizomático.</p> <p>Idem</p> <p>Dramaturgia em progressão com algumas cenas abertas à improvisação, outras marcadas</p> <p>Sem intencionalidade humorística e de crueza.</p>
----	---------------------	--	---	---

		superfície expressiva. Variação de gama de cena em 180° (cena de Juana) - “puxar tapete do público” Texto falado é muito presente. Permanece no espaço cênico, Possui peripécia cênica e arremate da história	Idem Texto falado é muito presente, intercalando-se com coreografias Sai do edifício teatral e realiza a cena em outros espaços, não finaliza, retornando às cenas como princípio de rebeldia.	Sem variação de gama. Sem suspense estabelecido. Mas com elementos de surpresa. Idem Sai do edifício teatral, realiza a cena em outros espaços e finaliza deixando uma idéia de continuidade.
4.	Dramaturgia do corpo. Corpo - mídia	Isolamentos. Gamas de ação - variação rítmica Quedas espaciais Mudras (gestualidade com as mãos) Energia dilatada Hiatos Dinâmicas de movimento Prontidão Parado, concentrado no espaço.	Idem Idem Idem Idem Idem Idem Idem Idem Expandido no espaço	Idem Idem Idem Idem Idem Idem Idem Idem
5.	Espaço	Teatro e adaptável a espaços alternativos. Ambientação que busca uma neutralidade.	Idem Palco isento de objetos. Ambientação que busca uma neutralidade.	Idem Ambientação excessiva que visa refletir o processo criativo.
6.	Referências agenciadoras principais	3ª Margem do Rio. Baseado em ficção.	Teorias científicas com intersecção de relatos e ficções. Princípio do Eterno Retorno Persona do ERê	Obra criativa de Caetano Veloso
7.	Processo criativo	3 anos Propulsionado pela Utilização de estímulos (objetos, músicas e sonoridades, músicas da MPB, etc.). Criação de partituras que	2,5 anos Idem Idem	2 anos Idem Idem

		derivam cenas, articuladas em constelações que formam a encenação. Busca um estado de devir e fabulação para criação. Resultante da graduação da UFBA	Idem Resultante do projeto Solos do Brasil	Idem Resultante do mestrado no PPGAC
8.	Tempo	Suspensão de tempo real e instauração de tempo cênico.	Tempo real intercala-se com tempo cênico.	Tempo onírico-cênico intercala-se com tempo real
9.	Trilhas sonoras e expressões vocais	Sem sonorização externa Utilização de expressividades vocais - onomatopéias, ruídos, gritos, sibilados, risos, arrotos. Utilização de canto	Com trilha sonora Idem Idem	Idem Idem Idem
10.	Objetos usados em cena	Garrafa de água em cena bolsa, livro – bíblia, muletas	Garrafa de água em cena, caixas de remédio, bolsa, balas	Garrafa de água em cena e papéis
11.	Assuntos tratados	Multiplicidade de assuntos. Tempo Morte Vida Dualidade do ser Marginalidade Dores Questionamentos filosóficos Sexualidade - masturbação Referências mítico-religiosas: Jesus, Virgem Maria, São Jorge, Deus. Outros : Solidão – abandono, destino - culpa	Idem Idem Idem Idem Idem Idem Idem Idem Idem Idem Referências mítico-religiosas: Jesus, Jeová, Japhe, Olorum, Tupã, Maíra, São Jorge, Deus, Cosme e Damião, ERê. Desenvolvimento tecnológico Outros: liberdade - poder de escolha	Idem Idem Idem Idem Idem Idem Idem Idem Sexualidade - Masturbação – cópula Referências mítico-religiosas: São Jorge, Jesus, Jeová, Deus, Cosme e Damião, Krishna, Oxóssi, Oxalá, Xangô, Iansã, Santa Clara, Tempo... Outros: liberdade, sonho, inconsciente
12.	Títulos	Título com erros e acentuação indevida (Seu <u>Bom</u> fim), para propiciar	Títulos com erros e acentuação indevida (ERê – Eterno	Títulos com erros e acentuação indevida – (Velôsidade Máxima)

		leituras diferenciadas e gerar hiatos.	Rêtorno), para propiciar leituras diferenciadas e gerar hiatos	para propiciar leituras diferenciadas.
13.	Figurino	Caracteriza outro corpo, de um velho. Alto teor semântico e funcional	Caracteriza um corpo performático. Feito para propiciar liberdade de movimento. Teor semântico.	Ilustra idéias temáticas. Feito para propiciar liberdade de movimento. Teor semântico.
14.	Iluminação	Ganha status de interlocutor em determinados momentos Variação mínima com mudanças dependentes da dramaturgia, para criar um destaque em elementos de peripécia da cena.	Idem A iluminação gera ambientações e cria um desenho visual repetitivo e pontual.	Idem Idem
15.	Maquiagem	Maquiagem naturalista de envelhecimento no rosto	Maquiagem nos braços, imprime signos como tatuagem.	Sem maquiagem

Tabela 9

Pude comprovar, com essas três experiências cênicas, num exercício diário e constante, o papel da **persistência** e do **envolvimento**, e seu desdobramento na **maturação** do fazer teatral, propulsionados por **agenciamento de influências externas** (teóricas, filosóficas, psicológicas, auditivas, sinestésica, olfativas, visuais, temáticas, sensorias e imaginativa) em processos criativos que acabam por derivar as encenações.

Algo notado, nas criações possibilitadas por essa sistemática, é que as cenas de ligações, surgidas com a função de trânsito entre as primeiras cenas partiturizadas, ganham independência no decorrer do processo, configurando-se em criações-conjunções. As possibilidades de encaixe são ilimitadas, o modo cênico conterà a assinatura do atuante.

Neste trabalho, relato as ações realizadas durante o desenvolvimento da pesquisa: análise e estudo dos passos percorridos. Pensamento e movimentos entrecruzam-se em temas variados que buscam uma inter-relação neste canal de comunicação e diálogo que se forma. Apreende-se e realiza-se, assim, a construção da arquitetura da cena e da dissertação, cartografia e conformação⁴³ de uma experiência pragmática, determinada pelo agenciamento do Programa de Pós Graduação em Artes Cênica.

⁴³ Cartografia tem haver com definir, conformar se atem a modelar. (NA)

Ressalto também a necessidade da instauração de uma rotina–disciplina de trabalho, a partir de **paciência, persistência e envolvimento**, essenciais para continuidade e maturação dessa prática, que tende a ser visitada por momentos e períodos de fraquezas de crença, inseguranças, angústias e ansiedades que propiciam estados de tristeza e confusão.

Existe, no trabalho artístico, o desejo de reencontrar a instância do acontecimento da vida, adentrando em possibilidades emotivas e sensíveis, movidas pelo prazer. Efetivados pelo corpo em ação, que desenvolve um estado cena (o mesmo espírito que habita ao jogo, o risco e o perigo). É preciso, pois nesse ofício de atuação, gerar um estado tranqüilo e intenso de cena, que propicie tempos verticalizados no ambiente, dando vazão e abrindo canais de poesia, reconectando a sensibilidade e restaurando imanência - um objetivo alquímico, xamânico, de dilatação e de percepção do tempo aiônico⁴⁴ em um espaço sacralizado pela ação do ator-*performer*.

Percebo que a efetivação dos trabalhos é possibilitada pela **obrigatoriedade dos prazos** de apresentação (de escritos, de *performances* e de cenas), que mobilizam o atuante para acabamentos das etapas de trabalho. Percebo que é importantíssima essa postura reativa, que tende a conservar aquilo que se repete e se simpatiza. Consigo ver que essa prática é exercida cada vez de modo mais facilitado, devido às conquistas organizacionais e logísticas que se estabelecem com a maturidade produtiva e a experiência de campo.

Sei que essa caminhada prosseguirá, sendo esse momento apenas um mirante de observação da trilha percorrida. Vejo por esse desejo e pelos trabalhos anteriores que sempre se busca uma totalidade nas criações desenvolvidas, por mais que elas sejam recortadas e fragmentadas nesse corpo sem órgãos que é a encenação resultante.

Consigo, através desse trabalho, determinar e fundamentar elementos, procedimentos e operações desse teatro **Múltiplo Uno**, entendendo-os passíveis de adequação às características pessoais, por reconhecer a possibilidade de se encontrar no corpo de cada *performer* uma nova composição e canal. Em todas as searas pertinentes a esse trabalho, claro se faz que “é preciso saber se reinventar”⁴⁵ e articular-se, criar e desenvolver modos de trabalho que se efetivem em cena se multipliquem em produção.

⁴⁴ Derivante de *aion*. Maneira estóica de apreensão do tempo. É um tempo não cronológico, que é passado e futuro ao mesmo tempo. E então você tem os dois sentidos ao mesmo tempo e não um sentido só. Você tem antes o paradoxo, não o bom senso. O paradoxo seria uma maneira da própria realidade funcionar, a realidade é paradoxal, e não contraditória. (Luis Fuganti)

⁴⁵ Caetano Veloso.

Valido essa trajetória numa perspectiva de que outros possam se beneficiar com segmentaridades, características, princípios, elementos e procedimentos dessa feitura. Alimenta-se, dessa maneira, a idéia da necessidade da criação de condições artísticas, sociais, políticas e econômicas, para o desenvolvimento de um país que reafirme a utopia de uma sociedade, na qual a cultura e a arte sejam compreendidas como potências de afirmação da vida e criadoras de subjetividades e alteridades, numa perspectiva de geração de mentalidades mais permeáveis e corpos mais potentes.

7.0 BIBLIOGRAFIA

*Mas os livros que em nossa vida entraram
São como a radiação de um corpo negro
Apontando para a expansão do Universo*

Caetano Veloso

1. ARTAUD, Anton. *O Teatro e Seu Duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1985.
2. BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*. Campinas: Hucitec, 1995.
3. BARBA, EUGENIO. *A Canoa de Papel*. São Paulo: Hucitec, 1994.
4. BROOK, Peter. *A Porta Aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000
5. BURNIER, Luís O. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Unicamp, 2000.
6. CAPRA, Fritjof . *O Ponto de Mutação*. São Paulo: Cultrix, 1982.
7. CHEKOV, Michael, *Para o Ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

8. COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
9. COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
10. ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
11. DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Lisboa: Edições 70, 1965
12. DELEUZE, Gilles. FELIX, Guatarri. *Mil Platôs*. (Volume 1 e 3). Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
13. _____ *O que é a filosofia?* Lisboa: Editora 34, 1997.
14. FERRAZ, Eucanaã. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras: 2005.
15. FERRAZ, Eucanaã. *Letra só*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
16. FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento, o sistema Laban/Bartiniéff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.
17. FAVARETTO, Celso. *Tropicália alegoria alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
18. FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia, saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996
19. FONSECA, Heber. *Caetano – esse cara*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1994.
20. FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
21. FRANCHETTI, Paulo e PÉCORA, Alcyr – *Caetano Veloso - literatura comentada*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
22. GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.

23. _____. *Três ecologias*. Campinas: Papirus, 1991.
24. GOMES, J. Carlos Teixeira. *Glauber rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
25. LIMA, Wlad. *Dramaturgia pessoal do ator*. Belém: CIP, 2005.
26. MORRIS, Desmond. *Você – um estudo objetivo do comportamento humano*. São Paulo: Círculo do livro, 1977.
27. MOTTA, Paulo R. *Gestão contemporânea: a ciência e a arte de ser dirigente*. Rio de Janeiro: Record, 1991.
28. OSTROWER, Faiga. *Criatividade e processo de criação*. Petrópolis: Vozes, 1987.
29. PAREYSON, Luigi – *Estética, Teoria da Formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.
30. ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*, Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
31. SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado – Processo de Criação Artística*, São Paulo: Fapesp, 2001.
32. STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2006.
33. STOKLOS, Denise - *Teatro Essencial*. São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1993.
34. TAVORDA, Felipe. *A imagem do som de Caetano Veloso*, Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1999.
35. VELOSO, Caetano – *Alegria, Alegria*. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca.1977.
36. VELOSO, Caetano – *Songbook*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora,
37. VELOSO, Caetano – *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
38. VELOSO, Caetano – *Tantas Canções, projeto todo Caetano*, em depoimento a Charles Gavin e Luis Pimentel. São Paulo: Universal Music, 2002.

39. VELOSO, Caetano – *Letra Só*. Organização de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

40. VELOSO, Caetano – *O Mundo Não é Chato*, Organização de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

41. WISNIK, Guilherme - *Folha Explica Caetano Veloso*. São Paulo: Publifolha, 2005.

Artigos

1. ARAÚJO, Aristeu. *Idade da terra*. In <http://quebra-de-eixo.blogspot.com/2005/07/idade-da-terra.html>, 2005.

2. COPEAU, Jacques. *Aos atores*, In *Registres I - Appels*, éditions Gallimard, Paris, 1974, pág. 205-215. Tradução de Roberto Mallet

3. DUARTE, Luisa. *O Desvio é o alvo*. In <http://www.canalcontemporaneo.art.br/blog/archives/000014.html>, outubro/ 2003.

4. FRANCO, Marcelo. *Ciência e Filosofia: o nihilismo em Nietzsche*, In <http://www.ccuec.unicamp.br/revista/infotec/educacao/educacao7-1.html>, 2000.

5. MORAIS, R O. *Zona Autônoma Temporária: Web e Máquinas de Guerra*, In. http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/semiosfera07/conteudo_org_rmoraism.htm, 2004.

6. MALLET, Roberto. *Notas sobre o Conceito de Ação Dramática*. In http://www.filidis.com.br/tempo/textos_notas_sobre.html, 1998.

7. BARBA, Eugenio. *Um amuleto feito de memória*. In *Revista do Lume*, nº1, Campinas (SP), 1998.

8. GUIMARÃES, Carlos. *Artifício da arte e o sublime da voz*, In <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/imagens/Art.%20da%20arte,%20sub.%20da%20voz.doc>, 2003

9. IANNITELLI, Leda Muhana. *Quadro de seis atividades básicas do processo criativo artístico, 1998*.

10. SILVA, Regiane C.P. *Atuante das mídias: um ator-performer*. In <http://www.mackenzie.br/editoramackenzie/revistas/eahc/Revista%20Mack.%20Arte%20regiane%20caminni%2011.pdf>. 2003

11. _____ *Construção de Performers nas Mídias: uma Reflexão*. In Revista Mackenzie Educação, Arte e História da Cultura, ano 3/4, n. 3/4, 2003/2004, p. 101-107, 2003.
12. VILLAÇA, Mariana Martins. *América Nuestra: Glauber Rocha e o cinema cubano*. In: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010201882002000200011&lng=en&nrm=iso. 2007.
13. ZRNÍKOVÁ, Jana. *Baianidade nas letras de Caetano Veloso e Gilberto Gil*. In <http://www.phil.muni.cz/rom/studenti/baianidade.doc>, 2005
14. CATALÃO, N. *Comunicação Social do MinC*, in http://www.cultura.gov.br/noticias/noticias_do_minc/index.php?p=14081&more=1&c=1&pb=1, 2005
15. DELEUZE, Gilles. *Deleuze sobre Perrault*. In http://aindanaocomecamos.blogspot.com/2006_05_01_archive.html -, 2005

Teses, dissestações e transcrição de aulas

1. FERNANDES, Jr., Hirton de Macêdo. *Antes da cena, o treinamento: o trabalho do ator nos bastidores de si mesmo*. Dissertação de Mestrado. PPGAC – UFBA. SALVADOR, 2004.
2. MELLO, Mônica V. *O caminho do ator buscador - um treinamento pré-expressivo*. Dissertação de mestrado. PPGAC - UFBA. Bahia, 2006.
3. LOUIS, Luis. *A comunicação do corpo na mímica e no teatro físico*. Dissertação de mestrado. PUC. São Paulo, 2005.

Transcrição de aulas

1. FUGANTI, Luiz. *Filosofia: A arte e o problema da expressão - Projeto Solos do Brasil*, transcrito por Danilo Souto Pinho, 2002.
2. FUGANTI, Luiz. *Filosofia: A arte e o problema da expressão - Projeto Solos do Brasil*, transcrito por Silvana Abreu

8.0 ANEXOS

8.1 Agenciamentos⁴⁶: Gênese e Trajetória Pessoal.

O objetivo desse memorial, inserido como anexo a essa dissertação de mestrado, é o de reconhecer e validar os agenciamentos recebidos/aceitados/desejados, nesses 18 anos de práticas cênicas, além de ressaltar questões e motes de natureza artística, técnica, filosófica e humana que foram definitivos para efetivar as escolhas que tenderam para o desenvolvimento deste Teatro Múltiplo Uno.

⁴⁶ Agenciamentos coletivos de enunciação são dispositivos de produção de subjetividade. (NA)

A subjetividade não é passível de totalização ou de centralização no indivíduo. Uma coisa é a individuação do corpo, outra é a multiplicidade dos agenciamentos da subjetivação: a subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro do social.

Agenciamentos coletivos de enunciação, entendidos como processos que implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extra-pessoal, extra-individual (sistemas maquínicos, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, de mídia, enfim sistemas que não são mais imediatamente antropológicos), quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal (sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de desejo, de representação, de imagens, de valor, modos de memorização e de produção idéica, sistemas de inibição e de automatismos, sistemas corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos, etc.). (GUATARRI e ROLNIK, 1986, p. 31)

No ano de 1989, encontro a gênese desse processo formativo no grupo Gambiarra, onde permaneci por quatro anos - pertencente a então Escola Técnica Federal da Bahia - com o qual atuei em quatro encenações sob a direção de Jacques de Beauvior: **Equus**, de Peter Shafer; **Apareceu a Margarida**, de Roberto Ataíde, **O Assalto**, de José Vicente e **A Piração das Bruxas**, de Ari Guimarães. Período marcado pelo trabalho intuitivo, desatrelado de treinamento pré-expressivo, onde foi desenvolvida uma percepção ‘técnica’, propiciada pelo estudo de disciplinas exatas (matemática, física clássica, eletricidade, etc); pude absorver e adaptar às praticas teatrais conceitos, que dizem respeito a fatores como ressonâncias, corrente, diferença de potencial, ondas eletromagnéticas, análise do movimento, tensão, potência, resistência, etc. Nesse período também fui agenciado por posturas políticas marxistas e socialistas, visto que a Escola Técnica, neste momento, fervilhava de potências contestatórias e diversidade de humanidades (de classes, de gêneros, de raças, de religiões, de sexualidades, de lugares e de utopias).

Em 1993, a partir da admissão na Faculdade de Teatro, na UFBA, iniciei meus trabalhos de investigação e treinamento acerca do trabalho do ator: as técnicas de corpo para cena, a construção da personagem, o contato com todos os elementos da encenação e sua teorização e prática (iluminação, maquiagem, cenografia, figurino), as teorias acerca do trabalho do ator, semiologia, história do teatro, estudo da dramaturgia e literatura dramática, as pesquisas sobre respiração, corpo, voz e sentimento foram características marcantes dessa formação.

Em um momento inicial desse curso superior, entrei em contato com a Antropologia Teatral, com o Grupo *Odin Theatre*, pude participar de oficinas que foram de extrema importância para instauração do meu pensamento-prática teatral.

Tive Síndrome de Guillan Barré, em 1994, cheguei muito próximo à morte, num estado de paralisia corporal discriminada como ‘mielite ascendente’, motivo pelo qual tive de reaprender a me movimentar. Com a propriocepção modificada, desenvolvi qualidades virtuosas de alongamento físico em seções de fisioterapia e conquistei um autocontrole muscular muito grande. A partir daí foram dois anos de práticas físicas, num cotidiano marcado pelo treinamento exaustivo, neurótico e constante, e pelo aprendizado de várias técnicas, dentre as quais: malabares, acrobacia, musculação, perna de pau, natação, yoga, pilates, técnicas de Alexander, bioenergética, dança contemporânea e *contact improvisation*.

Em 1994, (paralelo ao curso da faculdade) realizei como participante da companhia **Criaturas Cênicas** e sob a direção de Geraldo Cohen, a encenação **Federico** (sobre vida e

obra do dramaturgo e poeta Federico Garcia Lorca). Esta foi minha segunda experiência com grupos, numa tentativa de autonomia produtiva, que foi marcada pelas desavenças internas e desistências, tendo um resultado final confuso.

Em 95, sob direção de João Lima, apresentei o espetáculo **O Urso**, de Anton Tchekov, com o grupo **Tróia Teatro**. Este coletivo de trabalho tinha uma perspectiva de treinamento, através do qual pude encontrar pessoas interessadas em investir num trabalho que hoje chamo de lapidação do fazer, mas não compactuávamos de um mesmo desejo artístico, o que fez o grupo perecer sem desenvolvimento de outras encenações.

Esses grupos constituíram importantes experiências, com as quais pude confirmar a importância e a necessidade de trabalhos coletivos. Faltava-nos uma ideologia maior de trabalho assim como uma articulação administrativa e de produção. Falta também alimentada por uma inexistência de tradição de grupo de teatro e de políticas públicas (nas esferas federais, estaduais e municipais) de incentivo à formação e manutenção desses coletivos, nessa nossa fragmentada classe teatral baiana - realidade que nos últimos dois anos começa a ser modificada por outra postura (mais agressiva) dos fazedores de teatro e arte, propulcionada pelas novas políticas de gestão governamental.

Em **95**, resultante do **1º curso para atores do TCA**, ministrado por Carmem Paternostro, Cleise Mendes e Hebe Alves, profissionalizo-me a partir do espetáculo **Otelo** – texto de Shakespeare e direção de Carmem Paternostro. Neste trabalho, assumo personagens diferentes (Bobo, Montano e Duque de Veneza) e adequo teoria a prática, no que concerne à criação de personagem e à utilização de técnicas pré-expressivas na cena. Uma confirmação: o ator se faz do seu repertório e de suas pesquisas. Neste trabalho, vivi a experiência de estar com uma produção competente e de ser remunerado pelo trabalho desenvolvido, um período de afirmação da profissão. Este espetáculo permaneceu até 1997 e se desfez por uma resolução da produção e da direção, aliada à falta de articulação entre os atores que não conseguiram manter a continuidade da encenação, afinal tratava-se de um elenco reunido; naquela situação imperava um modo clássico e setorizado de produção, no qual a função de ator restringe-se apenas à cena.

Mais um grande período de limbo se deu no ano de **96**, quando aceitei realizar trabalhos apenas pelo retorno financeiro. Comecei a questionar o trabalho do ator referente ao seu comprometimento político: até que ponto gostaria ou teria que dar voz a personagens, idéias e peças com as quais não concordo, estética ou eticamente? A partir desse momento comecei a sonhar e trabalhar com a possibilidade de assumir minhas próprias criações e

discursos. Neste período, comecei a trabalhar com teatro-empresa, período em que tive várias crises por não concordar com a instantaneidade da criação que, de um modo geral, era formada por meios e modos de cena lugares-comuns, e com discursos que eram “a voz do padrão”.

Em 1997, tive o privilégio de participar do espetáculo **Divinas Palavras**, de Ramón do Valle Ínclan, com direção de Nehle Franke. Identificação completa com encenação e encenadora do espetáculo. Muitas foram as pesquisas empreendidas para este trabalho: análise dos *esperpentos*, o teatro da crueldade, o processo de criação baseado na pesquisa (que me fez ver a inter-relação entre tempo de maturação e produção de obras de arte), o estudo do gesto, a criação de partituras vocais e corporais, a abordagem das tensões físicas, o estar em cena de uma forma dilatada, o extra-cotidiano, o adentrar por questões políticas, míticas, místicas e sociais, o pensar o Brasil e a miséria que nos cerca. As conquistas e a capacidade realizadora de Nehle Franke me serviram de exemplo e me indicaram caminhos possíveis de realização.

O reconhecimento público do espetáculo **Divinas Palavras** propiciou-me transitar por festivais de teatro do Brasil, onde pude ver formas teatrais e performáticas diversas, onde entrei em contato com cenas variadas: teatro físico, teatro de bonecos, teatro de rua, teatro mímico, tragédias, comédias, dramas, circo-teatro, dança-teatro... Pude ver o rigor técnico e físico, o potencial vocal; presenciei o poder do teatro, efetuado independente da língua. Voltei deste período de turnê marcado pela multiplicidade da palavra TEATRO. A finalização do espetáculo **Divinas Palavras**, devido à perda do cenário, me fez atentar mais uma vez para a fragilidade teatral, que, estando sob os auspícios da direção e da produção, não puderam, mais uma vez, ser retransformada à revelia das minhas vontades e desejos. Essa finalização abrupta refez em mim a ruim sensação de trabalho perdido.

Já tinha, no período final de **Divinas Palavras**, iniciado o processo de criação de **Seu Bomfim**, que teve que ser interrompido para atender ao convite do professor e diretor Ewald Hackler para assumir o papel da personagem Homem na peça **Acrobatas**, de Israel Horowitz, com a qual me graduei em 99. Este trabalho foi marcado pelo treinamento específico da técnica de acrobacia que desenvolveu qualidades outras no meu ser, no que concerne à prontidão, fluência, forma e força. Um espetáculo excessivamente coreografado, tanto na fala quanto na partitura física. Foram dois anos de treinamento que se configuraram em três temporadas de apresentação. Nesse período, deparei-me com um reduzido espaço para criação. Sentia-me inconformado por ser um joguete na mão do diretor, que não abria diálogos para criações conjuntas, e definia, a minha revelia, o que era levado à cena. Nessa

encenação comecei a atuar nas esferas de administração e produção. O contato com o diretor Ewald Hackler contribuiu para redimensionar a perspectiva de direção e encenação. A metodologia de montagem rigorosa, aliada ao exigente e minucioso trabalho textual e físico (que teve assessoria da professora Lia Rodrigues), forneceu caminhos para lapidar o olhar sobre a prática de encenação teatral. A responsabilidade com a produção me fez desenvolver outras habilidades administrativas. A finalização de **Acrobatas**, que tinha no elenco a atriz Débora Moreira, por uma falta de sincronicidade nas agendas fez-me ver que precisava desenvolver repertório individual. Incomodava-me a frágil condição de minha profissão. Acabara de me formar, tinha tido experiências interessantes que me respaldavam profissionalmente, mas não possuía nenhuma perspectiva de trabalho, esses fatores me alertavam a alma e o bolso. Forças ressentidas e reativas habitavam meu ser.

Neste período já integrava a Cia de teatro de Improviso **Os Bobos da Corte**, sob coordenação e direção de Meran Vargens, que me propiciou campo de estudo para técnicas de improviso, além do desenvolvimento de uma percepção de cena aguçada, momento em que o domínio de uma dramaturgia do corpo e da voz e a conquista de um fluxo improvisacional foram alcançados e em que realizei vários experimentos como: **Noite do Improviso**, 1999 e 2000, e **Recital de Poesia Satírica Gregório de Matos**, de 2000 a 2003, além de diversos eventos em empresas, escolas e instituições. Nesse período vivenciei um trabalho em grupo mais bem articulado. Através das práticas cênicas comecei, de um modo pragmático, a realizar performances em lugares múltiplos e pude experimentar e pesquisar modos de cenas que aumentaram consideravelmente meu repertório. Mas, mesmo assim, não concordava com algumas temáticas trabalhadas, ou com a finalidade das apresentações, ou com os modos de cena e os modos produtivos do grupo (que investiu numa vertente de adaptação da literatura, tendo como público-alvo escolas de segundo grau, no momento de meu afastamento), desta maneira, cada vez mais sentia necessário e urgente o investimento em propostas que afirmassem meu modo de pensar o mundo e a arte e que pudessem ser economicamente mais rentáveis.

Até então uma questão me incomodava muito: não conseguia desenvolver repertório de encenações, sentia-me um idiota por investir tempo, dinheiro e energia em construções que se desintegravam muito rapidamente, já sabia que a prática cênica maturava as encenações e tinha conhecimento necessário para saber que havia muitas possibilidades de circulação desse possível repertório no estado, no país e no mundo. Aceitei o desafio de mudar esta situação.

Em 2000, finalizou-se a criação de **Seu Bomfim**, que foi resultado de duas matérias acadêmicas: Expressão Vocal II e Desempenho de Papéis I, ambas ministradas pela professora e guia, Meran Vargens, que assina a direção do espetáculo. **Seu Bomfim** coloca em cena minha criação e minha expressão. Pude verificar como o processo criativo define a propriedade e a qualidade do espetáculo. Em cena sozinho, com um texto de minha autoria, fruto de improvisações, pude definir um caminho de pesquisa e prática de autonomia teatral independente, do qual assumo a produção e a administração. A partir dessa experiência, começo uma nova fase de minha carreira, pois, assumindo o papel de produtor, tive que me deparar com outro âmbito ao qual não estava acostumado e que requer linguagem, comportamento e disponibilidade outras do fazer artístico, mas que também é um processo criativo. A partir dessa experiência, pela qual tive um grande reconhecimento do meu trabalho, senti-me validado e potencializado a investir neste caminho solo-autoral-performático.

Dois anos depois da estréia de **Seu Bomfim**, que me possibilitou transitar por várias cidades do país, circular por festivais de teatro e artes, congregar muitos afetos e algumas celeumas e entrar em diálogo com vários artistas de todo o Brasil, fui selecionado para participar do projeto **Solos do Brasil**, coordenado artisticamente por Denise Stoklos.

Participar deste projeto foi transformador - filosofia, mímica, dança, teatro essencial. Tive aulas com importantes reformadores, convivi com 14 atores de diferentes lugares do Brasil, acompanhei a criação de outros solos, pude ser atuante num processo pautado na liberdade, na afirmação e no posicionamento político. Desse processo foi gerado **ERê-Eterno Rêtorno**, em 2003, trabalho que atualmente mantenho no meu repertório e através do qual pude, mais uma vez, ater-me ao processo criativo que agora sistematizo.

A partir do retorno do projeto **Solos do Brasil**, comecei a desenvolver meu papel de docente e aplicar com outros atores o resultado de minhas práticas, as quais se tornaram a gênese deste trabalho que se desenvolve. Vários outros cursos, *workshops* e palestras serviram de importantes influências neste processo agenciador dentre as quais: **Curso de Maquiagem** - Marie Thauront, em 2000; **Curso de Percussão para Atores** - Harald Weis, em 2000; **Curso de Perna de Pau e de Técnicas Teatrais com o grupo Antagon** – 2000; **Interpretação para Atores, Técnicas de Relaxamento Ativo** – Olair Coan, em 1999; **Curso de Interpretação para Câmera** - Walter Lima Júnior, em 1999; **Curso de Acrobacia** – Escola de Circo Picolino, 1997/1998, e com Flávio Franciúli, no Rio de Janeiro, em 1999; **Workshop de Mímica Corporal Dramática** – Steven Wasson e Corine Soun, em 1998, e

com Nadja Turenko, em 1998; **Técnicas de Clown** – Natalie Menta, grupo Potlach, em 1998; **Workshop Dramaturgia do Corpo – Técnicas Acrobáticas** - Amílcar Borges, em 1997 e 1998; **Workshop de Leitura Dramática** – Fernanda Montenegro, em 1996; **Primeiro Curso de Treinamento do Ator do TCA** – Carmem Paternostro, Hebe Alves e Cleise Mendes, em 1995; **Curso Corpo, Voz, Sentimento** – Meran Vargens, em 1994; **Workshop Dança dos Ventos** – Tina Nielsen, do Odin Theatre, em 1994; **Curso Dramaturgia da Voz** - 1993 e 1994, por Júlia Varley – Odin Theatre, em 1994. **Curso de Teatro** - Sônia de Brito, 1992.

Chego aqui, 2007, neste período atual de pós-graduação, um lugar de encontros dos Teatros feitos no Brasil e no mundo, o lugar encontrado e onde fui acolhido para gestar um novo projeto que me possibilita repensar meu percurso. Por conta do Mestrado, tenho experimentado e estudado possibilidades teóricas. Vejo grandes caminhos para esta profissão de cena, construo uma rede interessante de criação, produção e circulação junto à Cooperativa Baiana de Teatro. Pretendo criar um grupo de teatro-*performance* e me estímulo por ver crescer meus campos de oportunidades. Todos os meses vou à cena; em alguns períodos, todas as semanas, num retorno que tende a ser mais intenso.

8.2 Concepção cênica

8.2.1 SEU BOMFIM

A economia é a base desse espetáculo que busca a sintonia nos diversos elementos que o compõem. Dessa forma, a iluminação, o cenário, a maquiagem, os adereços, o gestual, o texto e a interpretação confluem numa unidade semântico-teatral coesa, levando sempre em conta o seguinte princípio que direciona o espetáculo: "O ambiente externo reflete o estado de espírito e a condição humana, assim como a condição humana reflete o meio ambiente em que está inserida".

O espetáculo se desenvolve de forma atemporal, sem um código específico para categorizar o exato momento em que ocorre.

A iluminação, assinada por Fernanda Paquelet, além de ter o objetivo de criar atmosferas específicas, contribuindo para a dramaturgia do espetáculo, funciona também como um segundo personagem que interage com o protagonista da história, o qual tem como objetivo "encontrar uma luz que norteie o seu caminho".

O cenário concebido por Moacir Gramacho apresenta um ambiente desolado, desgastado. Possui um tom amarelado, corroído pelo tempo. É composto por lonas de caminhão recobrando a área cênica. No centro do espaço cênico existe um grande círculo de farinha onde ocorre grande parte do espetáculo - farinha que simboliza a terra sertaneja, marca de sua cultura. Em termos técnicos, ela serve para delimitar uma zona central de concentração de cena e de rebatimento de luz.

A roupa que a personagem usa, assinada também por Gramacho, compõe-se de uma velha calça marrom, uma velha camisa xadrez amarela e preta - com um tom rural - um casaco grosso, rasgado e mal abotoado, que possui vários bolsos onde o personagem coloca alguns objetos de cena utilizados no espetáculo, e uma capa de alinhagem que encobre a perna dobrada-mutilada. Todo esse conjunto causa a impressão e uma desarrumação que ajuda a criar o corpo velho, encurvado e deformado do personagem. Ele ainda usa uma bolsa feita de saco de açúcar, onde transporta seus objetos pessoais. Seu figurino ainda é composto por um chapéu de palha, um sapato gasto no pé esquerdo com o qual se apóia, e o outro utilizado como um colar-bolsa, onde deposita objetos, dando a leitura de que não foi usado.

Os objetos que a personagem carrega possuem utilidade ou função a ser desenvolvida no decorrer da trama. Alguns desses adereços, como os bonecos de barro (Menininho e Cartago), são utilizados como interlocutores da personagem, recebendo o status de indivíduo no mundo fantasioso que Seu Bomfim cria e demonstra. Outros objetos são utilizados como elementos simbólicos de alto valor significativo, como as muletas que se transformam em remo, em arma, em cruz, e servem para transportar o personagem. São utilizados também: uma Bíblia, moedas, várias caixas de fósforo e uma garrafa de cachaça.

Os bonecos utilizados na trama são criações de Seu Bomfim que ele trata como filhos, como se ele fosse um Deus destes. Eles são de barro e pequenos, servem para ilustrar a maneira despótica como ele trata seus subordinados.

A maquiagem de envelhecimento realizada por Marie Thauront é uma pintura no rosto, onde as marcas do tempo e do desgaste de uma vida estão impressas: rugas, sombras, olheiras, dentes amarelados e corroídos e cabelos grisalhos caracterizam esse personagem que traz impresso no corpo os sinais de uma vida desgastada.

A atuação do espetáculo é realista, reproduzindo várias sujeiras e ruídos (hiatos) que efetivamente existem na vida cotidiana. Por isso existe um alto grau de "expressões vocais": onomatopéias, ruídos, sons, todos esses recursos usados para ilustrar idéias, emoções e pensamentos. A parte sonora conta também com silêncios como base da trama que fala de um homem solitário. Ainda no texto, são utilizadas frases soltas, sem um sentido causal, que exprimem pensamentos momentâneos e marcam o comportamento do personagem.

Ele possui um sotaque do sertão com inflexões e ritmos bastante característicos. Sua linguagem é marcada pela adoção de termos próprios dessa região, alguns já substituídos pelo tempo e outros ainda em uso, como: matula, trouxa, lapinha, inginge, formosa e misera. Foram retiradas várias expressões do universo de Guimarães Rosa, adotadas pelo personagem que ainda incorre em "erros" gramaticais durante a sua narração. Estão presentes na sua oratória rezas que ele utiliza quando se encontra amedrontado, estabelecendo assim um contato direto com a religião cristã.

As partes desnudas da personagem, as mãos e o rosto, possuem um alto poder de expressividade no que diz respeito à configuração de espaços e pessoas pela mímica gestual, e também com relação à expressão de estados de espírito e sentimentos.

A personagem é um ser em queda, desequilibrado, e isso fica claramente visto através de sua movimentação corporal. Seu Bomfim é um grande questionador do sentido da vida; existe por parte dele uma necessidade de esclarecimento, deseja uma definição, precisa

resgatar sua crença. Por isso, espera um encontro e resolve buscar isso através de um retorno, numa tentativa de redimir suas perdas (de identidade, de fé, de seu corpo, de sua história, de sua família, de seu passado).

Por um olhar, Seu Bomfim é um homem que cria como mecanismo de defesa um mundo próprio e fantasioso, onde ele é o senhor, é o Deus que define o destino de suas criações. Por outro ponto de vista, muitas vezes ele se coloca como um boneco que está a mercê de uma força superior desconhecida por ele.

Todos esses elementos fazem de Seu Bomfim um homem de outra margem. Sua idade, sua limitação física, sua aparência, suas idéias, seu passado, seus modos e suas dúvidas contribuem para isso. Só que ele transita entre a marginalidade e uma terceira margem proposta por Guimarães Rosa.

Para a construção do espetáculo foram usados: poemas de Jorge Luís Borges; a concepção de organização de pensamento da personagem Grenouille do romance “**O perfume**”, de *Patrick Suskind*; Idéias e ritmos de pensamento do livro **Cem anos de solidão**, de Gabriel Garcia Marquez; Cantigas populares; Fotos de Sebastião Salgado; a peça **As três Irmãs**, de Anton Tchekov; gravuras e pinturas de Goya; o conto **Meu tio Auaretê**, de Guimarães Rosas; Trilha sonora dos filmes **A Missão** e **Cinema Paradiso** - ambos compostos por Enio Morricone; As estruturas Dramáticas dos filmes **Uma simples formalidade** e **Os últimos passos de um homem**; além das referências vividas e pesquisadas no processo de montagem e execução do espetáculo Teatral **Divinas palavras** – dirigido por Nehle Franke.

8.2.2 ERÊ - ETERNO RÊTORNO

A luz, o cenário, o figurino e a maquiagem confluem para a ambientação da encenação onde o foco está todo o momento no ator-*performer* que, tendo o vazio como base, estabelece o rito cênico. O figurino remete à tecnologia e à produção industrial. A camisa sem mangas deixa à mostra os braços tatuados/ maquiados. Marcas produzidas por essa nossa civilização: no braço esquerdo, códigos de barra (numeração, identidade) que se transformam em veias que alimentam o corpo do futuro; no braço direito, confundindo-se com marcas tribais, o sangue que passa por essas veias - *bits, bytes*, a nova informação gravada no corpo humano, reflexo do pensamento.

O ERê se detém inicialmente no macrocosmo e no passado - galáxias, espaço sideral, *Big-Bang*; transita para o tempo presente ao espaço que nos cerca: no planeta Terra, no Brasil, no espaço onde ocorre a apresentação. Essas ambientações que variam a todo momento são construídas pela mímica, movimento e gesto do ator em cena configurando os espaços. A dramaturgia do espetáculo utiliza uma composição cíclica (fazendo alusão ao desenvolvimento evolutivo), num processo de constante retorno, de Eterno Retorno. A estrutura do espetáculo num primeiro momento estabelece posturas, posições, marcas, textos e formas que são retomadas. Esse retorno do mesmo sempre se dá de uma maneira diferenciada, provocando e detonando sentidos diversos e múltiplos.

Pode-se falar de uma dramaturgia do corpo: os ritmos, os níveis, as qualidades de movimento, as formas e o discurso são os responsáveis pelo acontecimento teatral. É um teatro sem personagens, de personas; sem faz-de-conta, mas com fabulação e poesia. Existe a dilatação do ser em cena, do ator-*performer*, movido por suas urgências, atuando no aqui - agora, no encontro inédito, único e imediato com o público, pela exclusividade desse encontro.

A proposta do ERê é seduzir o público (no melhor sentido da palavra), convidá-lo e levá-lo para essa viagem sobre o seu passado para uma reflexão e uma tomada de consciência do seu presente, que configure um futuro mais promissor. O espectador é ativo, oferece energia para retro-alimentação da encenação. Como pano de fundo toda uma estrutura lógica e informativa é criada desde o início do espetáculo, de onde a poesia, o *nonsense* e a crítica surgem e se estabelecem.

8. 3 Texto Velôsidade Máxima

Episódio 1 - Prólogo:

Todos os santos encantos e axés – Abertura de oratório

Iniciam-se os trabalhos antes de seu começo, na rua, do lado de fora do espaço de cena, tendo a Baía de Todos os Santos como cenário, mais especificamente na Ladeira da Misericórdia. O ator-performer chega vestido com uma mortalha com imagens divinas sincréticas, um cesto de palha na cabeça, cheio de papéis com anotações de processo e letras de músicas de Caetano, além de pipoca e objetos religiosos. Ouve-se, saindo de dentro deste cesto, um pout pouri de músicas de Caetano que versam sobre mitos:

Ator-performer vai falando pelas ruas entre as músicas:

– Deus está solto. Miserere-re nobis. Ora, ora pro nobis.

Ator-performer se aproxima do público, no local de apresentação, pára, toma banho de pipoca falando:

–...Deus não quer que eu fique mudo. Todo corpo em movimento está cheio de inferno e céu. Todo santo, todo canto, todo pranto, todo manto, todos os búzios, todos os ócios, todos vício estão cheios de inferno e céu. O que fazer com o que DEUS nos deu?

Levanta-se e encaminha-se para o altar-oratório, fala conclamando, exaltado:

–Zera a reza. Reza o rio, córrego pro rio, do rio pro mar, reza a correnteza, roça a beira doura areia. Eu quero ver religião seja católica, evangélica, seja hare krishna ou candomblé, seja umbanda, minha reza barulho, minha reza silêncio, minha reza o movimento.

Possa o vídeo ser o lago onde o Narciso seja um deus que saberá também ressucitar. Os deuses sem deus não cessam de brotar.

Aproxima-se do altar-oratório, coloca o cesto do lado dele, interrompe a músicas que estavam tocando e inicia seu ritual ecumênico-xamânico em direção a um altar - uma TV – Totem que está ligada e desintonizada. Circulando em torno de si, jogando algo ao seu redor. realiza saudações. Ao fim ajoelha-se. E fala:

–Por nosso senhor doce bárbaro Jesus. Pena de pavão de Krishna, maravilha (*balança algo no ar*). E mori, mori o ba ba das matas de Oxossi. (*Bate no chão*) São Francisco. Santa Clara Padroeira da televisão (*Bate no chão*). Nossa Senhora da Penha. (*Bate palmas*) Ai Xangô, Xangô menino da fogueira de São João, Xangô manda chamar. Obatalá guia, mamãe Oxum chora lágrimallegria, Pétala de Iemanjá. Iansã (*pontua com gesto suspenso sobre a cabeça como lançando raios em si*) Senhora das nuvens de chumbo, senhora do mundo dentro de mim, rainha dos raios, rainha dos raios. Tempo bom, tempo ruim. Senhora das chuvas de junho, senhora de tudo dentro de mim. Deusa pagã dos relâmpagos das chuvas de todo ano, dentro de mim, dentro de mim.

Oiá ia Ojuobá ia lá e via Ojuobahia. O bat macumba ê, bat macumba oba com a espada de Ogum, salve Jorge, cavaleiro de Jorge, Deus Tempo Tempo Tempo Tempo Tempo.

Laia ladaia sabadana vixe ave Maria mãe de Deus, madre Deus, Oh virgem mãe puríssima. Deusa de assombrosas tetas.

O Deus que mora na proximidade do haver avencas, esse Deus dos fetos e das plantas pequenas, é a luz saindo pelos olhos. É o que em Deus nos fiz (*afirmativo, como aparte*) só Deus e eu sabemos como dói, do pai do filho e do espírito santo amém. Divindade do duro totem futuro total tal qual quero canto. Peço-te o prazer legítimo e o movimento preciso quando o tempo for propício de modo que o meu espírito ganhe um brilho definitivo e eu espalhe benefícios. O que usaremos pra isso fica guardado em sigilo apenas contigo e migo.

(*Efusivo*) Tudo que por ti vi florescer de mim, senhor da vida, toda essa alegria que espalhei e que senti, trago hoje aqui. Todos esses frutos que aqui juntos vês, senhor da vida, eu em cada um deles e em mim todos os teus fiéis ponho a teus pés. Consentiste que minha pessoa fosse da esperança o teu sinal. Uma prova de que a vida é boa e de que a beleza vence o mal. Tudo o que se foi de mim, mas não perdi, senhor da vida, os que já chorei e os que ainda estão por vir ofertado a ti.

Dai-nos senhor, a glória da vida, a poesia de cada dia, em folha, em graça, em vida em força, em luz. Cheio dessa esperança que Deus deu, peço *salamaleikum*, carinho, benção, axé, *shalom*.

(*Levanta-se e fala*) É como em plena glória espiritual que canto pra deus proteger-te. (*Cantando à capela, dirige-se para a porta de entrada do espaço*) Onde pode acolher-se um fraco humano/ onde estará segura a curta vida/ que não se arme e indigne o céu sereno/ contra um bicho da terra tão pequeno. (*Respira, silencia e fala*)

Está aberto o meu oratório com todos os santos encantos e axés, e seja o que deus quiser.

(*Abre as portas abruptamente, sobe correndo as escadas falando:*) –E seja o que Deus quiser. Ah meu Deus!

Episódio 2

Abertura – Pessoa 1

Público adentra o espaço. Ouve-se a música “Vamos Comer Caetano”, de Adriana Calcanhoto, eles passam por corredores com móveis de imagens de Caetano pendurados. Vêem na porta de entrada um “pega sonhos” e a frase COMO NOS SONHOS VEJO O QUE DESEJO.

Distribuídas pelo espaço, existem contracapas dos vinis pendurados no ambiente anterior e letras de músicas de outros autores que falam sobre Caetano: Mano Caetano – Jorge Ben; Vamos Comer Caetano – Adriana Calcanhoto; Para Mano Caetano – Lobão; Sina – Djavan; Debaixo dos Caracóis dos Seus Cabelos – Roberto Carlos. No palco, existe uma pilha de livros e revistas, além de despertadores e uma luminária.

O público entra e vê o ator-performer que troca de roupa em cena. Ele deita-se no chão do palco; no travesseiro, como se fosse dormir, passa os livros e revistas presentes, escolhe um e começa a lê-lo em voz alta de uma maneira despojada e sonolenta, neste momento a luz da cena se acende, apaga-se a da platéia:

– Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa:
Navegar é preciso; viver não é preciso. (*português de Portugal*).
Quero para mim o espírito [d]esta frase, transformada a forma para a casar com o que eu sou:
eu sou?
Viver (*português de Portugal*) não é necessário; o que é necessário é criar.

Não conto gozar a minha vida; nem em gozá-la penso.
Só quero torná-la grande, ainda que para isso tenha de ser o meu corpo e a (minha alma) a lenha desse fogo.
Só quero torná-la de toda a humanidade; ainda que para isso tenha de a perder como minha.
Cada vez mais assim penso. Cada vez mais ponho da essência anímica do meu sangue o propósito impessoal de engrandecer a pátria e contribuir para a evolução da humanidade.
É a forma que em mim tomou o misticismo da nossa Raça

Entre o sono e sonho,
Entre mim e o que em mim
É o quem eu me suponho
Corre um rio sem fim⁴⁷

Ator-performer fecha livro, cria momento de pausa em que reflete o que foi dito, deita-se, boceja, apaga a luminária e fala deitado no escuro:

–Me leva que eu vou sonho meu.

Episódio 3

Áudio mídia

Ouve-se áudio mídia.

– Verdes mães, verdes mães... 1,2,3 – (*introdução da música Irene*). Senhora e senhores, *hey brothers, say brothers*, lhes damos as boas-vindas a **Velosidade Máxima**. Essa encenação é um projeto de pesquisa do programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, financiado pela Fapesb e com Patrocínio do Banco do Nordeste, através do Programa BNB de Cultura. Conta com os apoios de Zanzibar, Prefeitura Municipal de Salvador, Alumividros, Multigraf gráfica e editora e Sindicato dos Bancários. Encenação integrante da Cooperativa Baiana de Teatro. Pedimos que desliguem os telefones e venham conhecer a vida de sonhos, eu digo que ela é gostosa. Tem o sol (a luz do sol, o sol negro, tempestades solares) e tem a lua (lua e estrela, lua, lua, lua, lua, branca, branca, branca). Tem o medo e tem a rosa, ótica futura. Tem a noite de hotel e tem o dia treze de maio na praça do mercado. Tem a poesia concreta e a prosa caótica. Tem a morte e tem o amor e tem o mote e tem a glosa, carne da palavra. Tem mangue bit, berimbau, samba-rap, chic-left com banana – *som de Elza Soares*. Têm sonhos, elisão de letras, música, tem participações especiais. E tem também guitarra de *rock'n'roll*, batuque de candomblé. Nós agradecemos a vocês e ao povo brasileiro norte, centro, sul inteiro, onde reinou o baião.

Terceiro Sinal

Episódio 4

Todas as músicas

⁴⁷ Coletânea de textos de Fernando Pessoa.

Ator-performer deitado no palco, que durante a audio-mídia se revirou na cama imaginária como em estado de insônia, olha platéia e estabelece relação com olhar, ele tem um pequeno travesseiro na mão e fala relaxado:

–Eu sou apenas um rapaz latino-americano, sem dinheiro no banco, nos bolsos ou nas mãos, sem parentes importantes e vindo do interior da Ribeira. *Aponta com a perna.* E trago no travesseiro (*mostra travesseiro pequeno*) 367 canções do rádio, da TV, do LP, do K7, do CD, do DVD, do MP3, do MP4, do ipod, do chip, em que um antigo compositor baiano me dizia que tudo é divino tudo é maravilhoso.

Começa a retirar papéis do pequeno travesseiro. São títulos, letras de música que ele começa a cantar realizando o improviso. Consiste num transitar por todas a obra fazendo referências e comentários diversos, suscitando elementos da obra de Caetano, será um improviso de possibilidades dramáticas. Estabelecendo um jogo de cantar as músicas com as seguintes estratégias:

*Músicas em inglês cantaroladas em gromolô; pontuação da dúvida na sua autoria; perguntas à platéia para saber qual música desconhecida é essa; comentar e falar sobre alguma curiosidade da obra; estranhar música como “um tapinha não dói” com gestos faciais; cantar música que nada tenha a ver coma obra de Caetano, como **Vento** de Los Hermanos; acompanhar papel que cai até o chão; cantar música da Xuxa ou do Menudo; perguntar sobre significados de palavras que não sabe à platéia; variar ritmo como em rotação rápida ou devagar; falar ou cantar em profusão de letras onde se ouve só ruído, como um rádio passando por estações; tirar sarro de Caetano de modos de cantar como em **Errática** ou **Estrangeiro** onde ele utiliza vibrato; repetir uma mesma música várias vezes como disco enganchado; passar por uma série de músicas muito rápido só com uma palavra; gerar pausa ao fim e pontuar o último papel, cantar encaminhando-se para o berço com a música Sina:*

– O Luar, estrela do amor o sol e o dom, quiçá, um dia, a fúria desse front, virá, lapidar o sonho até gerar o som como querer caetanear. Lapidar o som até gerar o sonho como querer caetanear, caetanear, caetanear, caetanear. Araçá azul é sonho e segredo. Som. Som é som. E som e sonho e sommmmm mar, música poesia, música poesia.

Entra no berço (zona de infância) e começa a calçar meias e sapatos falando:

Episódio 5 – Sonho 1

A partida

– “O sonho é o único direito que não se pode proibir” dizia Glauber Rocha, falando sobre a estética do sonhos. Um terço da vida passa o homem dormindo. Podemos ignorar e violar essa necessidade, reduzindo o período de sono a umas poucas horas, porém ninguém é capaz de viver sem dormir. Nos sonhos abrimos portais para dimensões existentes em nós mesmos. Através de nossas conexões íntimas, propiciamos o ato de ser Deus, de gerar mundos nos mundo. Nos sonhos somos todos e tudo. Através deles revivemos, reconstruímos, revelamo-nos. Sempre retornamos ao sono e ao sonho sem despertar iremos.

Levanta-se decidido e fala:

Episódio 5 – Sonho 1

A partida 3 – O pai.

Ele para no mesmo lugar em que deixou as malas, pega-as, olha para cima notando uma pessoa que cumprimenta. Olha para público e comenta de um modo jornalístico.

→ Meu pai seu taninho, seu mel que me mandou pra vida num momento de amor, de uma forma singular disse que nada é mais lindo do que o sonho dos homens, que fazer um tapete voar.

Essa cena possui a seguinte variação nas réplicas: no pai ele olha para baixo e fala de um jeito particular; nos comentários olha para o público; quando falar em primeira pessoa, como filho olha para cima e frente

→ E eu disse: sim, mas sim, mas não nem isso, ou não, ou não.

→ E ele disse: chega desse papo de poça sem fundo eu sei que o mundo é um fluxo sem leite e é só no oco do seu peito que corre o rio (*gargalhada*).

→ E ele rio, e rio e rio e rio e ria.

→ E eu disse: eu quero ir embora, eu quero dar o fora e quero que você venha comigo.

→ Ele disse: eu quero ver você o campeão da canção, o ídolo pateta, o mito na multidão, no trio elétrico rico, rico, rico, rico, rico, rico desendoidecer de alegria, ria, ria, ria que a luz se irradiava.

→ E eu disse: onde queres revólver sou coqueiro e onde queres dinheiro sou paixão.

→ Ele disse: não me olhe como se a polícia andasse atrás de mim, como quem sofre horrores no gueto do Harlem. Cale a boca e não cale na boca notícia ruim. O que queres? Quais são os seus quereres? Ele me perguntou.

→ E eu disse: eu quero... Eu quero, quero, eu eu quero...

Gama de repetição da palavra eu quero vai aumentando. Movimento apenas de cabeça, o corpo em ponto fixo, as mala permanecem na mão.

→ Eu quero, eu posso, eu quis, eu fiz. Quero, careço, preciso. Quero sonhar, felicidade. Quero é um acorde perfeito maior com todo o mundo podendo brilhar no cântico. Quero acabar de viver o que me cabe minha vida para que não mais existam amores servis. Quero ser velho de novo eterno, quero ser novo de novo. Quero ser Ganga bruta e clara gema. Quero comer. Quero mamar, quero preguiça, quero querer. Eu quero suas meninas. Eu quero essa mulher assim mesmo. (*Gama 2*) Quero ser seu amor, quero ser seu amigo. Te quero pelo mundo inteiro eu espero. Quero morrer, quero morrer já. Quero viver, quero viver lá. Eu quero ser poema. Quero ser filme e filme-filme. Quero ver Irene rir. Quero ver Irene dar sua risada. Eu quero ouvir gargalhada geral. (*Gama 3*) Quero um lugar para mim, pra você. Quero o que não mereço. O começo. Quero ser velho de novo eterno, quero ser novo de novo. Quero que tudo saia como o som de Tim Maia sem grilos de mim. Eu quero pulgas mil na geral. Eu quero a geral. Quero ser sempre o menino, Xangô da fogueira de São João. Eu quero mesmo é isto aqui. Quero essa mulher solamente para mim, mas muito mais. (*Gama 4*) Eu quero aproximar o meu cantar vagabundo daqueles que velam pela alegria do mundo. Pode crer que eu quero estar com você. Quero que você ganhe, que você apanhe. Quero te ver brincando entre onda e onda. (*Gama 5*) Quero te ouvir cantando no bambu. Quero canto de vinda tal qual quero canto. Quero que me perguntes e que eu te responda (*Gama 6*) Quero que pinte um

*Entra fundo musical criado com base na música **Outros românticos**. Inicia percurso: anda – afasta teias de aranha – começa a ouvir sons de perigo - abaixa para não ser atingido – vai para plano baixo – vai ao chão - encontra caverna - arrasta-se com mãos entrando nela - arrasta-se sem mãos – abre escotilha - sai do buraco - passa por beiradas de precipício – pisa em chão quente – pula o despenhadeiro – pula para árvore e sobe nela - salta - fica de ponta a cabeça - senta na beira do rio – alisa a água – mira-se nela - bebe-a com as mão - sai engatinhando - circula em torno de si - puxa corda imaginária – se eleva e sai correndo – o vento o leva para trás – ele continua a correr no mesmo lugar cada vez mais rápido falando:*

– Sigo aqui e sempre em frente mas sozinho caminhando contra o vento sem lenço e sem documento, deixando minha errática marca de serpente sem asas e sem veneno, sem plumas e sem raiva suficiente. Nada no bolso ou nas mãos. (*Gama 2*). Por entre fotos e nomes. Os olhos cheios de cores, o peito cheio de amores vãos (*Gama 3*). Eu organizo o movimento, eu oriento o carnaval, eu transo todas sem perder o tom. (*Comentário*) Só sei brincar de cabra-cega. Eu inauguro o monumento no planalto central do país (*Gama 4*). Porque o mundo, ele é assim, ele é nossa conquista, estar atento e forte sem medo de temer a morte. (*Comentário*) Sei que um dia vou morrer de susto de bala ou vício. Mão no leme, pé no furacão, mão no leme, pé no carnaval, meu irmão, meu igual, neste mundo vão, neste mundo mau. (*Gama 5*) Gosto de ser e de estar e quero me dedicar a criar confusões de prosódia e um profusão de paródias que encurtem dores e furem cores como camaleões. Por mais distante, o errante navegante. (*Gama 6*) O mundo me navega e eu não sei navegar. Navegar é preciso, viver não é preciso. (*Gama 7*) Sem livros e sem fuzil, sem fome e sem telefone no coração do Brasil, na Bahia, estação primeira do Brasil, Bahia minha preta onde o que sou se afoga (*Gama 8*). Eu quero seguir vivendo amor. Eu quero querer-te amar o amor na esperança talvez de que o acaso, por mero descaso me leve, leve, leve...

Continua a correr desenfreadamente, rasga o espaço abrindo um porta, pontua esse momento em câmara lenta, arqueia corpo e cai em mataborrão em cima do travesseiro, retorna ao momento inicial da peça em que estava preparando-se para dormir, em delírio ele profere perguntas e palavras soltas:

Episódio 5 – Sonho 1

A partida 5 – Delírios oníricos interrogativos.

– E se não tivesse o amor, e se não tivesse essa dor, e se não tivesse sofrer, e se não tivesse chorar? Qual será o Egito que responde e se esconde no futuro? Quando é que em vez de rico ou polícia, ou mendigo, ou pivete, serei cidadão? E quem vai equacionar as pressões do PT? Quem desligou o motor da luz? Será que você não sabia? Nunca saberá? Será que foi miragem de carnaval? Será que ele está no Pão de Açúcar? Será que ela quererá, será que ela quer, será que meu sonho influi, será que meu plano é bom, será que é no tom, será que ele se conclui? Como será que isso era este som, que hoje sim, gera sóis, dói em dós? Ou o amor me mandou seu sinal? Será minha esta vida? Quando eu for velho quando for velhinho bem velhinho como seremos, como serei, como serás? Eu sou neguinha? Que mistérios têm Clarice? Será que essa minha estúpida retórica terá que soar terá que se ouvir por mais zil anos? Quais são as cores que são as suas cores de predileção? Que anjo exterminador tem como guia o deste amor? Será que tudo me interessa? Quais eram minhas esperanças? O que é ameaça e o que é promessa? Será que esses olhos são meus? Quem há de negar que essa lhe é

superior? Quem não amou a elegância sutil de Bobô? Quem não rezou a novena de Dona Canô? Quem há de negar que essa Ihe é superior?

↳ Marina, Bethânia, Dolores, Renata, Leilinha, Suzana, Dedé, Rodrigo, Roberto, Caetano, Moreno, Francisco, Gilberto, João, Cilu, pra Dedé, pra Dadi e Dó, Neide Candolina, Delfim, Margareth Thatcher, Menahem Beguim, Jorjão, Arrigo Barnabé, Maria da Fé, Tom Zé, Lucas Valdemente, Paul Gauguin, Peter Gast, Pelé, Maurício, Lucila, Gildásio, Cabral, Donato João, Gil, Ben, Buarque, Giulietta Massina, Pastinha, Cole Porter, Cole Levy Straus, Ivonete, Agripino, Gracinha, Zezé, Hermeto, Scarlet Moon.

Entra áudio-mídia, música Rap Popcreto - começam a aparecer frases que vão aumentando o ritmo até que gera uma profusão de palavras. Ainda se ouvem nomes sendo proferidos pelo ator-performer corpo sonhador, cada vez mais esparsos quando a luz se apaga.

Episódio 6 – Intermezzo – Pessoa 2

Ele acorda, senta-se, acende a luz, bebe água, olha em volta pega livro de Fernando Pessoa, abre-o e lê:

↳ Vive-nos a vida, não nós, a vida
O paradoxo não é meu; sou eu.
Sou um espelhamento de cacôs.
Quantos sou eu? Sabes quem sou?
Eu não sei. Medo de amor.
Sou minha própria paisagem;
Assisto à minha passagem,
Como de um sonho formado sobre realidades mistas,
Sinto-me múltiplo.
Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas, uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas.
Que importa o areal e a morte e a desventura
Se com Deus me guardei?
É o que eu me sonhei que eterno dura,
É esse que regressarei.

Começa a se ouvir trilha sonora que é formada por sons instrumentais presentes nas músicas de Caetano, uma colagem de partes sonoras.

Episódio 7 – Sonho 2 Coreografia - partitura

Nesta base musical é desenvolvida a coreografia – partitura que tem o seguinte desenvolvimento: corpo sonhador se atenta para os papéis com palavras jogadas no chão, começa a recolhê-las, faz um amontoado e banha-se delas, percebe que está sendo observado pela árvore mãe, olha para ela, vai como um felino lentamente em sua direção e começa a se

o único culpado, disso eu tenho a certeza. Eu não sou daqui, eu não tenho amor, eu não tenho nada, só eu só, sou velho, sou feio e ninguém. Juro que eu não presto. Não sou proveito, eu sou terrível. Eu sou muito louco, muito. Mas eu também sei ser careta. Se o mundo é um lixo, eu não sou.

Salto para trás como se fosse empurrado, cai na próxima personagem e entra em relação com a Lua.

Episódio 7 – Sonho 2

Eu – Romântico

→ Eu sou um homem tão sozinho. Sou triste, quase um bicho triste. Sou o seu bezerro gritando mamãe. Sou cego de tanto tê-la, de tanto vê-la estrela, o que é uma coisa bela. O amor é cego. Eu já estou sã da loucura que havia em sermos nós. Sou paixão, sou desejo. Eu sou seu sabiá, o que eu tenho eu te dou. Eu sou você, você me dá, muita confusão e paz. Eu sou o sol, você o mar, somos muitos carnavais. Eu sou todo para você, corpo e alma. Eu sou o céu para as tuas tempestades, um céu partido ao meio, no meio da tarde, onde o que seu sou se afoga. Sou mais eu por que sou você. Eu sempre soube amar em ti eu sou feliz ih, ih, ih, ih, ih

*Surto como sonoridade da música **Gua**, vai batendo no rosto, no corpo, até transformar-se em um bater de palmas, base da próxima personagem, que permanece marcando o ritmo e cantando como cantor de trio.*

Episódio 7– Sonho 2

Eu – Brau

→ Sou um mulato nato no sentido lato mulato democrático do litoral, papa urru! Mas eu sou preto, meu nego. Eu sei que isso não nega e até ativa o velho ritmo mulato e o leão ruge. Eu sou o nome da história, (*riso frouxo de galhofa*), eu sou vitória de coração. Somos da turma tricolor – (*aumenta pulsação*) somos a voz do campeão, somos do povo o clamor, de dor. (*Batendo no peito*) Eu, jacaré, eu. (*Batendo no corpo com mão trocada por cima*). Este mulato franzino destino de nunca ser homem não, este macaco complexo esse sexo equívoco este mico leão namorando a lua e dizendo a lua é minha. Eu sou um preto norte-americano forte com um brinco de ouro na orelha. Americanos pobres na noite da Louisiana, turistas espanhóis assaltados por engano, os pivetes ainda pensam que eles ainda eram americanos. De ficar só do Arkansas, esbórnica na Califórnia. Quando eu passei por aqui, a minha luta foi exibir uma vontade feladaputa de ser americano, e hoje olha os mano. Ah um tapinha não dói, um tapinha não dói, um tapinha não dói. (*bate-se forte*). Sou uma legião de ex-mulatos. Dia 13 de maio em Santo Amaro os negros celebravam e talvez hoje inda o façam o fim da escravidão. 111 presos indefesos são quase todos pretos, ou quase brancos de tão pobres e pobres são como podres e todos sabem como se tratam os pretos. Eu sou negão meu coração é a liberdade.

Retorna ao eu performer e fala:

→ Sentem que algo se perdeu, algo se quebrou, está se quebrando.

Desaba. Silêncio. Levanta-se de costas para o público fala:

– Onde se passara passa passará um raro pesadelo.

Episódio 7 – Sonho 2

Eu – Stopô 2

Levanta-se e assume a posição corporal da personagem Stôpo, vai à zona de infância, coloca corpo para dentro e fala: (Aqui ocorrerão variações de textos conforme o dia)

- O inseto e o inseticida... Chega! Meu grito lixa o céu seco enquanto espero. Estou no fundo do poço. O poço é escuro não tem fundo, nada muda, é tudo escuro. Estive no fundo de cada vontade encoberta. Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína...da feia fumaça que sobe apagando as estrelas brilhando no poço de tempo que abriu-se. E no jardim os urubus passeiam. Debaixo das bombas, das bandeiras debaixo das botas, debaixo das rosas, dos jardins, debaixo da lama, debaixo da cama. A vida é tão tacanha nada novo sob o sol. Tem que se esconder no escuro quem na luz se banha por debaixo do lençol. Passagem tediosa do tempo. O tempo espicha, mas ouço o eco, ouço que tempo imenso. Todo ano, todo ano, todo dia é o mesmo dia, meio-dia-dia-dia.

Atraído por um estampido, corre em direção a janela.

–O estampido ecoou nos quatro cantos do mundo em menos de minuto em segundo.

Chega em um mirante e começa a narrar sua visões:

–Atropelados, cachorros mortos nas ruas, policiais vigiando e a fila de soldados quase todos pretos, compõe-se de possíveis grupos de linchadores. Dando porrada na nuca de malandros pretos, de ladrões mulatos e outros quase brancos tratados como pretos, só pra mostrar aos outros quase pretos, e são quase todos pretos e aos quase brancos pobres como pretos. Como é que pretos, pobres e mulatos e quase brancos quase pretos de tão pobres são tratados e não importa se os olhos do mundo inteiro possam estar por um momento voltados para Manhã, Manhã... Não importa nada a lágrima clara sobre a pele escura; foi o negro que viu a crueldade bem de frente e ainda produziu milagres de fé no extremo ocidente. Ninguém, ninguém é cidadão.

Retorna e começa a transitar no espaço discursando e criticando variando entre ironia, raiva, desprezo:

– A antena parabólica só capta videocliques. Que a televisão não seja o inferno, interno, ermo um ver no excesso o eterno quase nada (quase nada) que a televisão não seja sempre vista como a montra condenada, a fenestra, sinistra, mas tomada pelo que ela é de poesia (?). Recitadas na televisão, na palavra no átimo no chão, ouçamos com atenção, os deles e os delas da TV Globo, a lente do Fantástico, sejamos o lobo do lobo do homem, luar, no ar, na TV. Sejamos imperialistas com a cocaína da vinheta de TV e o anúncio da televisão estava escrito no portão.

→ E na TV se você vir um deputado em pânico, psicótico, neurótico, todo errado mal dissimulado. Diante de qualquer, mas qualquer mesmo, qualquer, qualquer plano de educação que pareça fácil que pareça fácil e rápido e vá representar uma ameaça de democratização do ensino do primeiro grau. E se esse mesmo deputado defender a adoção da pena capital. O padre na televisão diz que é contra a legalização do aborto e a favor da pena de morte e o venerável cardeal disser que vê tanto espírito no feto e nenhum no marginal. → Eu disse não! Que pensamento torto. Tais irredutíveis ateus. Simularam uma religião, demasiadas palavras fraco impulso de vida. Só um genocida em potencial de batina, de gravata e de avental pode fingir que não vê. Eles têm certeza do bem e do mal, falam com franqueza do bem e do mal, crêem na existência do bem e do mal. Alegres ou tristes são todos felizes durante o natal. As pessoas na sala de jantar são ocupadas de nascer e morrer. Eis que eles sabem o dia de amanhã. Eles sempre falam num dia de amanhã. Eles têm cuidado com o dia de amanhã. Apenas têm medo de morrer sem dinheiro. Eles têm certeza. Eles guardam dinheiro pro dia de amanhã.

→ Será que nunca faremos senão confirmar a incompetência da América católica que sempre precisará de ridículos tiranos? O velho esquema desmorona desta vez pra valer: ódio a Graham Bell e à telefonia, à Oi, à Tim, à Telemar e a todos que aproveitam seus poderes para me massacrar. Fazendo-me esperar nos seus serviços de atendimentos a clientes. Seus SACs, que sacam minha paciência.

→ Às vezes é solitário viver. Só comigo e mal comigo no umbigo do deserto. Ah! Solidão, multidão apavora, vai me matar de dor, tudo demorando em ser tão ruim: O que fiz? Mandei fazer de puro aço luminoso punhal para matar o meu amor e matei, às cinco horas na Avenida Central. O crime estúpido, o furto, o estupro, o rapto pútrido. O fétido seqüestro.

→ Absurdo, o Brasil pode ser um absurdo até aí tudo bem, nada mal, mas ele não é surdo. A mais triste nação na época mais podre do povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas da força da grana que ergue e destrói coisas belas. Um redemoinho de dinheiro varre o mundo inteiro, um leve Leviatã. Eu já vivo tão cansado de viver aqui na terra onde a dor é grande e a ambição pequena, carnaval e futebol, futebol e carnaval, todo mundo quer saber com quem você se deita, nada pode prosperar. Toda essa gente se engana ou então finge que não vê. O mundo explode longe, muito longe...e aqui embaixo a indefinição é o regime e dançamos com uma graça cujo segredo nem eu mesmo sei entre a delícia e a desgraça, entre o monstruoso e o sublime e aqui dançam guerras no meio da paz das moradas de amor. Ah! Pra onde vai, quando for? Até onde eu me lembro uma dor que é sempre igual. Essa imensa alegria, toda essa exaltação: Bahia, terra da felicidade. *(Ri)*, A felicidade! Triste recôncavo, triste Bahia, oh, quão dessemelhante. Tampouco turva-se a lágrima nordestina.

Retorna para a posição do lago do Narciso e faz a seguinte pergunta, voltado para o público: → Será, que será, que será, que será, será que essa minha estúpida retórica terá que soar, terá que se ouvir por mais mil anos?

Episódio 8 – Sonho 3

Primeira visita

Olha público e afirma: → Existe alguém aqui. Já o presentia em sonhos. Escolhe uma pessoa e começa a perguntar-lhe: → Olá, qual seu nome? Você é real? Me conte um sonho seu?

A pessoa começa a contar o sonho, trazendo imagens e referências do momento da cena (o aqui e agora), descreve o ambiente, fala de pessoas do público e começa a narrar um

sonho em que ela estava em um lugar onde havia um ator que perguntava sobre os sonhos dela, e esse ator... (cena de improviso em que o convidado descreve o ambiente da encenação como pertencente ao seu sonho e depois define as ações do ator, como na brincadeira "seu mestre mandou" e termina por levá-lo para fora de cena). O convidado assume a cena e realiza sua performance para a qual foi pedido que ele aprontasse uma cena que indiretamente tivesse algum ponto de contato com Caetano Veloso (obra ou vida). Ao fim da cena, ele fala:

- Aí eu acordei!

Episódio 9 – Sonho 4

O amor.

Nesse momento, ouve-se de fora, por trás de uma janela fechada, uma voz que fala:

▫ Estão às minhas costas um velho com cabelos nas narinas, pêlo grosso no nariz e uma menina ainda adolescente e muito linda. Tenho medo dele, tenho medo dela, os dois juntos onde eu não podia entrar. E ouço as vozes - os dois me dizem num duplo som: onde quer que voce esteja em Marte ou no Zanzibar, Zanzibar, abra a janela e veja que de perto ninguém é normal, pois cada um sabe a dor e a delícia de ser o que é, e gente é pra brilhar.

A janela é aberta, ele está com uma capa verde amarela do Super-homem e de sunga vermelha, toda a cena é uma lembrança-contação de história de pessoas e amores, que resultaram em perdas, faltas e lutos. Marcada por descrição de encontro, variação de sentimentos do afeto à revolta pelo amor morto.

▫ Ele, o homem velho, deixa vida e morte para trás, cabeça a prumo, segue rumo e nunca, nunca mais. Ele já tem a alma saturada de poesia concreta prosa caótica ótica futura, *sould* e *rock em rol*, as coisas migram e ele serve de farol, o grande espelho que é o mundo ousaria refletir os seus sinais, o homem velho é o rei que não tem fim, que brilha dentro aqui, mas brilha no que sou, ainda mais que não seja porque sou poeta e ansiava o futuro.

▫ Ele me conta que o século trinta vencerá o coração destrozado já pelas mesquinharias e que, em novembro do ano que se inicia, sete astros se alinharão em escorpião como só no dia da bomba de Hiroshima, seria um anti-acidente como uma rima, cataclismas, carnaval. E nós veríamos nascer uma paz quente com todo mundo podendo brilhar num cântico. Pois apenas a matéria vida era tão fina. Ele disse que há muitos planetas habitados e o vazio da imensidão do céu, onde índio descerá de uma estrela colorida e brilhante, amarelo anil azul da cor do céu da cor do mar, azul verdejante calda de pavão. E que aquilo que nesse momento se revelará aos povos surpreenderá a todos não por ser exótico, mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto quando terá sido o óbvio.

▫ Ele me deu um beijo na boca e eu correspondi aquele beijo. Era um momento sem medo. Esse cara tem me consumido a mim e a tudo que eu quis com seus olhinhos infantis, como os olhos de um bandido. No que dia em que ti vi, chamei de mau gosto o que vi de mau gosto mau gosto, vi que és um homem lindo e que se acaso a sina, do menino do rio infeliz não se no ilumina. Quando eu te vejo eu desejo o teu desejo. Passou na minha vida sem dizer adeus e fez dos olhos meus, um chorar, mas sem fim, veio feliz feito um Deus feito um diabo veio dizendo que sim, corpo aberto no espaço. Eu fui embora

▫ Ela? Era uma gata exata, uma Vera gata das que não tem dúvida. Era uma quem sabe talvez, uma Júlia. Ela é tudo de bom. Eu tenho amor por ela. Seu beijo, seu texto, seu

queixo, seu pêlo, sua coxa. Ela tatuou um *Ganesh* na coxa e chegou com a boca roxa de *Botox*, boca de mulher nem meu nem mentira, lábios castanhos ou pra ser exato lábios cor de açai. Boca sua boca, beija minha boca. O que ela me deu prazer, o que ela me fez sofrer, de mim ninguém tira. Ela fumava muito, mas não fuma mais. Ela me conta que era atriz e trabalhou no *Hair*. Com alguns homens foi feliz, com outros foi mulher. Ela é tão jovem. Que tem muito ódio no coração, que tem dado muito amor espalhado muito prazer e muita dor. Ela, ela..., ela é ela...Ela gosta dessa moda de não fumar. Ela é uma. Ela nem sabe até pensei em cantar na televisão.

↳ Ela comeu meu coração, tragou, moeu, mastigou, deglutiu, comeu, as garras da felina me marcaram o coração. Por que ela fez isso comigo? Era nunca mais ser seu amigo, nem inimigo, nunca mais namorado, apaixonado. Será que você não sabia? Nunca saberá? Vagaba, vampira, sabedoria de rapina de engendrar, de engedrar, perua, piranha, você foi mó rata comigo. Vaca, serpente nem sente que me envenenou. Cascável eriçada e afoita concentrada na moita. Um amor assim delicado você pega e despreza, não devia ter desprezado.

↳ Eu já fiquei como Erasmo sentado à margem das estradas. À espera de uma palavra da boca, um gesto das mãos. Mas essa deusa só diz não e nunca e necas e nada. Quando vejo o céu desaba sobre nós. Se o mundo for desabar sobre a sua cama e o medo se aconchegar sob o seu lençol e se você sem dormir tremer ao nascer do sol, sozinho no silêncio da noite, tristíssimo no seu quarto, escute a voz de quem ama ela chega aí. Acho que nada restou pra guardar e lembrar do muito ou pouco que houve entre você e eu. Seu filho feio e louco ficou só. Estou sozinho, estou triste e apaixonado. Sob seus pés o céu também rachou e não tem mais nada negro amor. (*Vira-se para fora da janela*) Qualquer maneira de amor vale a pena, qualquer maneira de amor valerá. Amar dar tudo não ter medo. Quem virá com a nova brisa que penetra. Vem pessoa secreta, vem te chamo. Vem

Pula para fora da janela.

Episódio 10 – Sonho 5

Segunda visita

Nesse momento entra a segunda participação especial do outro lado do espaço, puxando o foco. Como se desse uma palestra ou se contasse uma história, a pessoa narra algum sonho onde inclui algum elemento, mesmo que indireto da obra de Caetano, fala de encontros com ele, ou narra algum passagem de sua memória onde a figura de Caetano esteja incluída.

Episódio 11 – Sonho 6

Outras palavras

O ator-performer balança o portão, tenta entrar de um modo afoito e contundente.

↳ Alfaluz sexorei la guerra paz o cre cris spacilas... É proibido proibir, ressusita-me. Me deixa viver, me deixa viver, me deixa viver, me deixa viver. Coragem grande é poder dizer sim. Sim, dizer que sim. E no entanto era um sim. E o coração que é soberano e que é senhor não cabe no seu não. Não cabe em si de tanto sim. É pura dança e sexo e glória, e paira para além da história sem medo nenhum.

Pelo portão olha a lua e canta:

¬ Lua, lua, lua, lua, por um momento meu canto contigo compactua. A lua é minha.

Lua clara, trilha, sina, brilha, ensina-me a te ver lua, lua, continua em mim, luar, no ar, na tv. Ela foi a minha guia quando eu era alegre e jovem, *shy moon*, menina do anel, lua de São Jorge, lua deslumbrante azul verdejante, verdejante, verde, verde, de repente eu me lembro do verde, a cor verde a mais verde que existe, a cor mais alegre, a cor mais triste... A tristeza é senhora, desde que o samba é samba é assim a lágrima clara sobre a pele escura, a noite de hotel a antena parabólica só capta vídeoclips, diluição em água poluída, água eu e água, eu e a água cachoeira, nuvem, onda, gota, chuva, miúda, fonte, neve e mar a vida que me é dada eu digo que ela é gostosa tem o sol e tem a lua, tem o medo e tem a rosa, a rosa, o rosa, o pessoa na pessoa o rosa no rosa e sei que a poesia está prosa assim como o amor está para a amizade e quem há de negar que essa lhe é superior e deixam os portugueses morrerem à míngua, minha pátria minha língua, fala mangueira, a língua é minha pátria e eu não tenho pátria, tenho mátria e quero fatria, a palavra, a palavra, a palavra, a palavra estou em mim.

¬Água da palavra, água calada, pura, água da palavra palavra, palavras calas nada fiz, a palavra má, palavra da liberdade, inscrevo assim minhas palavras. Outras palavras.

Abre o portão entra no espaço. Silêncio, olha o público.

¬ Eu não espero pelo dia em que todos os homens concordem, apenas sei de diversas harmonias bonitas possíveis sem juízo final, pois a queda é uma conquista. E agora que estamos aqui do outro lado do espelho eu poderia percorrer correndo os corredores do edifício, penetrar no labirinto o labirinto de labirintos.

Conclamando.

¬ Os alquimistas já estão no corredor. Viva a mulata, viva a palhoça, viva Iracema, viva Ipanema. Apaches, punks, existencialistas, hippies, betniks, ramblas dos caretas, picassos, Scarlet Moon de todos os tempo, uni-vos. Luxos para todos....É preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte, atenção para a estrofe para o refrão pro palavrão para a palavra de ordem: É proibido proibir.

Adentra o espaço como se ultrapassasse portais diferenciados, olha o público com cara de estranhamento, percebe os livros, aproxima-se deles, pega-os e nina-os como crianças. Cantando:

¬Tudo cumê, tudo dormir, tudo no fundo do mar.

Vai em direção à lua, quando está se aproximando dela, o despertador toca. Black out.

Quando a luz retorna, o corpo sonhador está deitado, na posição inicial, abraçando os livros. Ele desperta, quebra o relógio, acende a luminária, bebe água, pega o livro de Fernando pessoa e lê.

Episódio 12— Palavras finais – Pessoa 3

¬ Sonho. Não sei quem sou neste momento.

Por qualquer motivo temperamental, construí dentro de mim várias personagens distintas entre si e de mim, personagens essas a que atribuí poemas vários que não são como eu, nos meus sentimentos e idéias, os escreveria..

Fingir-se é conhecer-se.

Multipliquei-me, para me sentir.

Para me sentir, precisei sentir tudo.

Sentir tudo de todas as maneiras,

Viver tudo de todos os lados,

Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,

Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos

Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo.

Apaga a luz, deita-se e fala uma das frases abaixo

5. Existirmos a que será que se destina; ou
6. Sete mil vezes eu tornaria a viver assim; ou
7. Eu sempre quis muito mesmo que parecesse modesto, falo de quantidade e intensidade.
8. Era o fim, é o fim, mas o fim é demais também.

Black out total.

8.4 Fotos em CD

8.5 DVD

8. 6 Material Gráfico

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)