



concreto
em 7 atos



TEATRO *do*
CONCRETO

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

concreto em 7 atos

1ª edição

Coordenação editorial: Francis Wilker

Organizadores: Aline Seabra, Francis Wilker, Nei Cirqueira

Revisão ortográfica: Nayse Hillesheim

Tradução: Lisbeth Rios

Projeto gráfico: Julio Mendes

Autores: Adeilton Lima, Aline Seabra e Silvia Paes, Alonso Bento, André Carreira, André Luís Gomes, Beth Mori, Roque Gui, César Lignelli, Diego Azambuja, Eberto Garcia Abreu, Fabíola Gontijo, Francis Wilker, Graça Veloso, Gleide Firmino, Ivone Oliveira, Joana Abreu, Jhony Gomantos, Juliana Veloso, Lúcia Andrade, Luciana Lara, Lisbeth Rios, Marcelo Alves, Maria Carolina Machado, Micheli Santini, Nei Cirqueira, Robson Castro, Sérgio Maggio, Thaís Dumêt Faria, Tiche Vianna, Valmir Santos e Zé Regino.

Organização Cultural Filhos do Beco e Teatro do Concreto

SDS- edifício Venâncio V, Bloco R- loja 20

CEP 70393-904 Brasília- Distrito Federal- Brasil

Telefone: 5561 32260011

www.teatrodoconcreto.com.br

concreto@teatrodoconcreto.com.br

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem a liberação de seus autores. As opiniões expressas nos artigos são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

TIRAGEM 1200 exemplares

Agosto 2011

PATROCÍNIO



APOIO



REALIZAÇÃO



Sumário

Apresentação - Francis Wilker	12
--	-----------

Prólogo

Pelas frestas do Concreto – Valmir Santos	14
Utopias de proximidade – Francis Wilker	16
Em busca de uma gestão colaborativa – Robson Castro	22

I Ato - Sala de Espera

Relatos de um processo sempre inacabado – Fabíola Gontijo	32
Sala de espera em quatro passos. O personagem pessoal – Marcelo Alves	40
Sala de Espera: degustando (sem) limites – André Luís Gomes	46
A Experiência na “Sala de Espera” – Thaís Dumêt Faria	50

II Ato - Diário do Maldito

Diário do Maldito – Aline Seabra e Sílvia Paes	60
Arqueologia de uma experiência: sobre a dramaturgia de um diário – Juliana Sá	68
Um rito de adoração a um semideus do teatro brasileiro chamado Plínio Marcos – Graça Veloso	76

III Ato - Borboletas têm vida curta

Borboletas têm vida curta – Maria Carolina Machado	88
Vem Heitor...É a sua vez – Jhony Gomantos	94
Uma mala...Se eu fosse partir hoje o que levaria? – Lucia Andrade	102
Uma história de amor – Tiche Vianna	108

IV Ato - Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos

25 homens – Gleide Firmino	116
A dimensão acústica de Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos - César Lignelli	120

25 homens, alguns atores e uma centena de palavras - Joana Abreu	128
--	-----

V Ato - Ruas Abertas

Ruas Abertas – Lisbeth Rios	136
Muitas ruas, infinitos caminhos – Alonso Bento	142
Talvez, uma lembrança que agora me pertence – Sérgio Maggio	148
Tetro do Concreto poetiza o concreto de Brasília com Ruas Abertas – Diego Azambuja	154
Concreto em Ruas Abertas: a cidade performada – Luciana Lara	158

VI Ato - Entrepartidas

Entrepartidas: um espetáculo feito de encontros – Nei Cirqueira	174
Invadir – Micheli Santini	186
Entrepartidas – Maria Elizabeth Mori e Roque Tadeu Gui	190
De Havana para Brasília - Carta aberta para Francis Wilker e seus companheiros do Teatro do Concreto – Eberto García Abreu	198
Entrepartidas nas Asas do Desejo – Adeilton Lima	230

VII Ato - Mirante

A cidade pulsa e silencia – Ivone Oliveira	236
Escrito sobre o Mirante ou Vencendo minha fobia – José Regino	244
O Espaço urbano como zona inóspita e a construção de uma teatralidade invasora – André Carreira	254

Fichas Técnicas dos Espetáculos

Créditos de imagens

Folia de Príncipe

“Eu e os meus companheiros queremos
cumplicidade, Pra brincar de liberdade no
terreiro da alegria”.

Chico César

Apresentação

TEATRO DO CONCRETO

Concreto: material feito de cimento, sonho, areia, entrega, brita, risco, água e teimosia. Ele ergue prédios, cenas, vãos, performances, pontes, ritos e emoções. Feitos do efêmero, de certa precariedade, incerta riqueza. O que nos uniu foi o desejo de existir para além de habitar essa cidade: fazer teatro juntos, pesquisar, experimentar diferentes formas de dizer o que desejamos, uma dose de revolta com o que nos cerca e a busca angustiante por sentido no fazer.

A história desse grupo que reúne artistas de várias cidades do Distrito Federal começou a se edificar em 2003. De lá para cá são sete trabalhos cênicos e ações que extrapolam a dimensão do fazer teatral e criam diálogos com escolas (Concreto nas escolas); outros coletivos teatrais (Fórum de teatro de grupo do DF); estudantes, artistas, pesquisadores (Concreto Aberto e Centro de Referência e memória do teatro candango) e publicações (revista *EntrelinhasConcreto* e *Guia de Teatro de Grupo do DF*). Sobretudo o Teatro do Concreto se tornou um espaço de busca, de abertura para o incerto, de trocas e encontros.

Esse livro que está em suas mãos - 7 Atos - é polifônico, pessoal e emocional. Como numa rede, procura entrelaçar depoimentos dos artistas do grupo, imagens e fragmentos dos processos de criação e artigos de profissionais de diferentes áreas, que foram convidados a escrever ou que espontaneamente decidiram colocar no papel suas sensações a partir de nossos trabalhos e as compartilharam conosco. Há também espaço para quem nunca vivenciou um de nossos trabalhos, porém alimentou, sem saber, nossos processos com sua produção teórica, como é o caso de André Carreira. Para cada um dos sete trabalhos, diferentes olhares de quem criou e de quem se relacionou como “espectador-criador” com essas obras. Acima de tudo essa publicação deseja falar do ato de criar e de como isso nos afeta, não importando o lugar que se ocupe nessa cena onde somos todos atuantes.

Cada texto obedece à linguagem que seu criador ou criadora escolheu: escritas mais acadêmicas, outras livres de normatizações e, outras ainda, são quase confissões. Textos que podem ser lidos em sequência ou de modo

aleatório. Para dar essa autonomia a cada texto, é possível que algumas informações ou contextualizações soem repetitivas, porém foram necessárias para assegurar diferentes visões de um mesmo processo e a independência de cada texto dentro desse conjunto.

Em todos os atos aqui “encenados” podemos encontrar questões latentes nas reflexões sobre o teatro contemporâneo: a relação com o espectador; as dramaturgias do som; a relação com a cidade/espaço; os modos de criação; as relações dentro de um coletivo criador; a cena autobiográfica; a relação entre teatro e performance e tantas outras questões que instigam e alimentam aqueles que se lançam no desejo de se relacionar com as artes cênicas.

Pensamos nossos trabalhos na perspectiva do inacabado. Estamos sempre em processo e compartilhamos aqui também “rastros” dos caminhos percorridos para chegar a cada obra. Assim, por meio de rascunhos, esquemas, anotações, imagens, você poderá se aproximar um pouco mais dos procedimentos e das reflexões que nos habitaram ou habitam quando nos colocamos em processo de Criação.

Essa publicação, possível com o apoio do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal e da Petrobras, responde ainda ao nosso desejo de contribuir para o registro e difusão da produção teatral contemporânea no Distrito Federal. Uma forma de deixar “pegadas” que possibilitem aos interessados do presente e do futuro “ler” essa experiência que está sendo construída no agora. Para nós, do Teatro do Concreto, esse “livro-diário” tem um sabor especial, porque narra os nossos encontros e tudo o que eles geraram de potência, criação, afeto, arte, aprendizado, desafio, dor e prazer. É festejar e agradecer à vida de um grupo que se equilibra na poesia que ergue nos espaços e concretos de Brasília.

O nosso teatro nos faz estar nessa cidade, dialogar com ela e inventá-la a cada encontro com você!

O próximo ato é seu!

Evoé!

Pelas frestas do Concreto

VALMIR SANTOS*

Meus dois encontros com o Teatro do Concreto se deram em ambientes impregnados de dura realidade. E neles a arte fez fissuras. Em 2007, assisti ao espetáculo *Diário do maldito* no Teatro Oficina do Perdiz, a oficina mecânica da 708/9 Norte que desde o final dos anos 1960 contracena com os fazedores de cultura por iniciativa do carpinteiro e mecânico visionário José Perdiz. Em 2008, na intervenção *Ruas abertas*, deambulei pela rodoviária do Plano Piloto em pleno horário do *rush*, num fim de tarde, no vaivém acelerado dos passageiros, motoristas e pedestres pelas calçadas e travessias das largas faixas de semáforos em seu entorno.

Esses lugares dão notícias, por si, do pacto simbólico que o núcleo firma com a cidade em seus processos criativos vindos à luz desde 2003. A fricção com a pólis e sua gente, nas bordas e no centro, corresponde à poesia urbana que Plínio Marcos (1935-1999) imprime em suas histórias, em seus personagens sempre em condições limites, funâmbulos da margem sobre o cabo de aço da existência. A obra e a vida do autor são visitadas em *Diário*

do maldito sem a linearidade biográfica. Antes, há uma escrita ritualística por meio da qual vinga a concepção do Concreto.

Os diálogos, cantos e nichos cenográficos emendam citações a textos e letras de Plínio sem abdicar da mediação dos olhos do presente na dramaturgia de Juliana Sá, que emenda seres e situações da pesquisa de campo por vielas e terreiros. Entre o bar e o altar, o profano e o sagrado, os nove atores reportam o tempo mau dos miseráveis que o Brasil traz em seu ventre aos milhões. A imersão no cheiro de graxa, nas funilarias retorcidas, nos escapamentos suspensos, enfim, no mocó que reabilita ou despacha para o cemitério de automóveis, essa imersão tem tudo a

* jornalista e pesquisador de teatro

ver com o espelhamento do precário no modo de produzir do grupo, no recorte do real e na determinação de fazer a arte reluzir no desterro.

A encenação de Francis Wilker equilibra-se nesses paradoxos de não perder o vigor no ato de criar pisando o chão movediço dos temas sociais, suas fraturas expostas a cada esquina. Os atores são disponíveis e defendem seus papéis com afinco, sem comiseração. Personagens tragicômicos que devotam coragem em tocar em frente com dor e humor atrás de alguma redenção sincrética.

Como a flor que crava seu espaço na asfalto, a intervenção *Ruas abertas* verte gestos e imagens para furar o automatismo urbano da multidão que volta para casa no horário de pico. Uma atuadora de véu e vestido preto, corpo arqueado, cruza lentamente a plataforma da rodoviária e avança, ruminante, pelas calçadas e por uma faixa de pedestre. Ela arrasta nos pés um vestido de noiva e, ao que parece, um paletó. Entre o cinza, o branco e o preto, a ação desperta os mais singelos e maldosos comentários, do compadecimento ao achincalhe da “louca” que carrega

seu luto acessível às mais díspares narrativas conforme a percepção de quem a vê de soslaio ou a perscruta com mais atenção.

Em movimento paralelo, outros atores demarcam uma segunda faixa de pedestre com abraços, flores, falas e canções dirigidas ao outro, ao cidadão que cruze o caminho do Concreto. No intervalo do verde para o vermelho, alguns deles são mobilizados por alteridades mínimas ou profundas. Abrir essas janelas é confrontar a brutalidade da massa compacta e encontrar ali um par de olhos, de braços, de um coração desarmado. E eles existem, tangidos pela interlocução da delicadeza. Esse material desagou no espetáculo seguinte, *Entrepartidas*, de 2010, ao qual não presenciei, mas essa é outra história...

Pela inquietação formal e pela prospecção empenhada a cada abordagem, o Teatro do Concreto vem inscrevendo uma história e uma linguagem consistentes na cena de Brasília, retroalimentando pedagogias, práticas, poéticas e políticas com os pares locais, de outros Estados e de outros países.

Utopias de proximidade¹

FRANCIS WILKER*

“Se depender de mim, nunca ficarei plenamente maduro nem nas idéias nem no estilo, mas sempre verde, incompleto, experimental”. Gilberto Freyre

Esse é um momento em que tenho dificuldade de encontrar a palavra, o assunto e o modo como dizer. Talvez porque esse aniversário de sete anos do Teatro do Concreto simbolize para mim um final de ciclo, um momento de atravessar um deserto repleto de vazios, silêncios e outras horas com tempestades de reflexões. De fato, quem somos? O que essa trajetória representa do ponto de vista estético e político? Quais são de fato os nossos modos e procedimentos de criação/produção? Por onde ir agora?

Como artista que quase sempre ocupa a função de diretor nesse coletivo, diversas outras questões: como ver algo ainda não visto nos meus companheiros e companheiras de trabalho depois de todo esse tempo? Como ser capaz de gerar novos estímulos que encontrem respostas novas? Como encontrar outros modos de fazer? Como manter a exigência do fazer teatral num espaço repleto de relações, afetos e comportamentos já enraizados por anos de con-

vívio? Como tornar mais conscientes e sistematizados nosso processos de criação? Como gerar mais autonomia entre os criadores? Como me estimular?

Muitas perguntas. Talvez todas nasçam de um desejo de seguir e não se repetir. Uma vontade de nascer outra vez, como Dionísio. De se reinventar. Tomar outras formas. Não aceitar um lugar de criação capturado por repercussões positivas, experiências que ilusoriamente poderiam dar um sentimento de terreno seguro. Sei que não queremos esse lugar. Antes, queremos o frescor de novas paisagens, descobertas sobre nós e sobre fazer teatro hoje.

Importante ressaltar aqui que não me formei diretor ou encenador, essa

* Diretor do Teatro do Concreto, ator e arte-educador. Licenciado em artes cênicas pela Universidade de Brasília. Professor da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes.

¹Termo emprestado de Nicolas Bourriaud na sua publicação *Estética Relacional*

é uma aprendizagem cotidiana no trabalho com meus companheiros e companheiras de trabalho, ou seja, sobretudo, a minha escola de direção é o próprio grupo. Não poderia deixar de enfatizar aqui a colaboração constante com Ivone Oliveira, artista com quem mais dialogo sobre o ofício da direção e que divide comigo muitas das direções no Teatro do Concreto.

Olhar para trás me faz ver as minhas referências e (muitas delas também do grupo), como o trabalho do Teatro da Vertigem, do Teatro Oficina, de Hugo Rodas, da Tiche Vianna, do Chico Medeiros e a maneira de gerir e compartilhar do Grupo Galpão. Ou ainda, as minhas primeiras aventuras na arte teatral guiado por Hamilton Amorim ainda em Goiás. E também as experiências formativas em oficinas com Eugenio Barba ou demonstrações de trabalho do Lume. Penso ainda nas influências importantes desses últimos anos, como Eleonora Fabião, Andre Carreira e as trocas com o Teatro Invertido e Grupo Magiluth. Caberia aqui também pensar nas influências e referências que não se plasmaram em convívio ou encontros reais, mas que se

deram por livros, imagens, sensações, suposições, como no caso de Artaud, Grotowski e tantos outros pensadores da cena.

E o que dizer de tantos encontros com artistas de Brasília e de outras cidades, com os quais dialogamos, que trouxeram pontos de vista, provocações que, de algum modo, nos afetaram e retroalimentaram nosso fazer? Caberia aqui ainda a relação com os próprios espectadores, criadores últimos da cena, que de muitas maneiras criam diálogos com o grupo.

Sinto que estamos vivendo um momento de “decantação”, hora de se olhar, identificar nutrientes e impurezas acumuladas nesse intervalo de tempo. Até aqui, nesse ponto do caminho. E agora, o que nos tornamos dentro desse liquidificador contemporâneo, depois de bebermos dessas fontes e dessas águas encontrarem em nossos corpos outras formas, cores, sabores e cheiros? Quais são as nossas questões? Que procedimentos nasceram na nossa sala de ensaios? Quais as direções para onde nossa(s) poética(s) aponta(m)?

Percebo, talvez ainda sem a melhor palavra para nomeá-los, alguns “motores” mais aparentes que acabam por influenciar muito do que poderíamos chamar de uma “escrita da encenação”, que o Teatro do Concreto tem desenhado com a sua arte. Talvez uma busca por relações cada vez mais verticais com o espectador e a própria cidade.

Ao pensar nessa dimensão relacional, me vem à cabeça um fluxo desordenado de imagens, frases, sensações, lembranças desses processos e suas encenações:

I movimento – corpo memória

Em **Sala de Espera**, criar a partir das memórias impressas num corpo que dança, que carrega ancestralidades. Movimentos que acordam imagens, que acordam sensações em quem assiste. Que me acordam. O material pessoal do ator como gerador de dramaturgia para a cena, mas sem narrativas verbais. A dramaturgia do corpo. Na terceira versão do trabalho, uma das últimas cenas usava cartas escritas por nós artistas envolvidos no processo e enviadas por amigos. Cartas-confissões que algumas pessoas da platéia eram convidadas a ler. Na última versão da peça, esquecer completamente a idéia de personagem. Usar fotos da infância. Narrativas pessoais dão o tom do texto. Diálogo simples, acolhedor e direto com o espectador. É ou não é cena/ficção/representação?

II movimento – a memória do outro

Borboletas têm vida curta. Compartilhar nossas mais importantes lembranças. O comando dos oficinairos era claro: criar uma cena a partir de memórias de pessoas que não eram

do grupo. Novamente, narrativas pessoais. Vamos criar pelo que de afeto nos gerou a lembrança do outro. Histórias que transbordam imagens da infância, que se misturam com as nossas. Um dia eu fui criança. Muitas vezes eu entrava na sala de ensaio pensando na minha avó, no quintal da minha casa em Jataí. No colo da avó-mãe que não estava mais ao meu alcance. A cena estréia. De tempos em tempos ela é remexida porque nasce, morre e se modifica como nossas lembranças. Tempo depois da estréia desse trabalho, incluímos um procedimento que é gravar depoimentos do público na fila do teatro, narrativas que expressem lembranças significativas e que serão utilizadas posteriormente em uma das últimas cenas. Retomamos a origem de tudo, a memória do outro que nem conhecemos atravessa a cena. Nos atravessa.

III movimento – olhar para si, para o outro, para o espaço...em busca da sua fala

Fazer o **Diário do Maldito** era se posicionar de forma radical. Às vezes ingênua, às vezes moralista. Visceral. Utópica. Real. Olhar para si a partir do Plínio Marcos. Olhar a cidade. Pensar a cidade. Investigar o espaço. Mil perguntas. O depoimento pessoal deveria ser levado ao extremo. Vomitar cada um o seu discurso, a sua revolta, a sua dor, a sua solidão, o seu desamparo. Vomitar o seu amor, o seu idealismo, a vontade de fazer teatro, o desejo de estar junto. Convidar pessoas para ver ensaios. Dialogar. Espectadores durante o processo de fazer a obra. Essa peça é repleta de interações com os espectadores, de proximidade. O espaço é outro. Público que é espectador, que é

parte, que interage, que age. Estamos em risco no espaço e na relação. Não é palco italiano. Espectador come e bebe. Atores convidam o público a se levantar e se direcionar para o centro do espaço cênico. Atores rezam, andam, correm, gemem, choram. Param. Silêncio. Calmamente, se aproximam de alguns espectadores. Buscam relação, proximidade, cumplicidade. Se despir do seu personagem. Nu como veio ao mundo um dia. Sem máscaras para falar com o outro. Será? Sem proteção? Estabelecer uma relação de intimidade com alguns espectadores e dizer um depoimento que pode variar de um dia para o outro. Ficção e não ficção. Minuto de silêncio pelas crianças mortas na igreja da Candelária. Minuto de silêncio pelo índio queimado vivo na parada de ônibus da nossa cidade. Não é mais cena, é um ato coletivo. Cumplicidade. Te pedimos um minuto de barulho por uma vida.

IV movimento – agir com os espaços e com aqueles que o habitam: falar junto

A cidade tem espaços amplos. **Ruas Abertas.** Gente que veio construir, que sonhou, que chegou, que encontrou. Que perdeu. Que partiu. **Entrepartidas.** Cidade símbolo. Mística. Incompreensível. Distâncias. Feita pra se ver de longe. Do **Mirante.** Mergulhamos na rua, no coração de Brasília para falar de amor e abandono. Embarcamos num ônibus para dividir vidas. Desejo de Encontros. De troca. De afeto. A cidade e seus símbolos. Nossas memórias sempre o ponto de partida para a criação. Nosso jeito de ver e sentir. Nós. Eu. Você. O trânsito. A multidão. A massa. O público. O privado.

O turístico. Abandonado. Encontrar o espectador que nem sempre é espectador, é transeunte-ator, sem saber ou sabendo. Ser contaminado por tudo e todos. Aprender a compor com simultâneos elementos. Ritmo outro. Eu não controlo a cidade. Tudo está em trânsito, se movendo como a vida e tudo que vive. Não usamos sítios específicos que são “isolados” de suas rotinas diárias para realizarmos nossa “cena-ação”, ela acontece no meio do tecido vivo daquele espaço, com as dinâmicas cotidianas que nele habitam. E agora? O espectador precisa se dispor de forma mais contundente para se relacionar com o trabalho. Ele precisa tomar um ônibus num local da cidade considerado marginalizado e seguir sem saber previamente o destino. No ônibus, ele irá compartilhar um tempo-espaço com pessoas que muitas vezes não conhece, assim como poderia acontecer numa platéia de um teatro com palco italiano, porém, aqui, não estão mergulhados no escuro, estão também sob o foco uns dos outros, suas reações constituem a obra. E ao entrar no ônibus já precisam pensar sobre eles mesmos, ativar a memória, sua história, seus valores e afetos para escrever no papel o que levaria caso aquela fosse sua última viagem. Na praça, além dos atores e dos espectadores que embarcaram no ônibus, temos a gente que passa que mora nas proximidades e vai ver o “movimento” e começa a tomar parte naquilo que acontece. Tomar chá e comer bolo na cozinha da casa. Tirar uma foto da cena para o próprio ator que a realiza. Ser abraçado na faixa de pedestre. Ouvir uma guia turística descrever um espaço que eu sei que existe, mas não é aquele onde estou.

Ser vendado e conduzido para ver a cidade lá de cima. Ganhar uma flor na rua.

Depois de re-visitado esse “mosaico” de imagens das nossas criações, que me habitam, penso que há em nossa trajetória dois elementos complementares muito latentes no nosso modo de produção e na poética revelada por nossos principais trabalhos: a urgente busca de relação com o espectador. É como se estivéssemos procurando criar a todo o tempo um espaço de convívio, de relação, de co-habitação.

Num mundo regulado pela divisão do trabalho e pela superespecialização, pela mecanização humana e pela lei do lucro, aos governos importa tanto que as relações humanas sejam canalizadas para vias de saída projetadas para essa finalidade quanto que elas se processem segundo alguns princípios simples, controláveis e repetíveis. A “separação” suprema, a que afeta os canais relacionais, constitui a última etapa da transformação rumo à “sociedade do espetáculo” descrita por Guy Debord. Sociedade em que as relações humanas não são mais “diretamente vividas”, mas se afastam em sua representação “espetacular”. **É aqui que se situa a problemática mais candente da arte atual: será ainda possível gerar relações no mundo, num campo prático – a história da arte – tradicionalmente destinado à**

“representação” delas?

(BOURRIAUD, 2009: p.12, grifo meu)

Embora a reflexão de Bourriaud venha inicialmente do campo das artes visuais, suas questões afetam diretamente a produção artística de nosso tempo, independente da linguagem escolhida. E ao olhar para nossa trajetória, seja mirando a sala de ensaio ou nossos encontros com os espectadores no momento do espetáculo, talvez enxergue como motor principal a busca por criar, com nossos corpos, com a nossa arte-ação: encontro capaz de gerar relação, afeto.

A artista e pesquisadora Eleonora Fabião, ao discutir o corpo, propõe algumas leituras, entre elas a de Espinosa, que dialogam com esse sentido de afetar a que me refiro. *Corpos são vias, meios. Essas vias e meios são as maneiras como o corpo é capaz de afetar e de ser afetado. O corpo é definido pelos afetos que é capaz de gerar, gerir, receber e trocar.*²

² Eleonora Fabião no artigo Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. (Uma primeira versão deste texto foi escrita para o livro Cartografias do Ensino de Teatro (org.) Adilson Florentino e Narciso Telles, editora EDUFU).

Parece-me que é impossível pensar na criação dessas relações, na ativação desses afetos sem levar em conta o espaço (que no nível mais simples de análise pode separar ou aproximar) e pensar também nos procedimentos que ampliem a relação do espectador com suas próprias memórias, seja na ação/relação com o ator/performer, seja na forma como nossos trabalhos se inscrevem/escrevem/são escritos nos/por espaços da cidade.

Como o nosso teatro está construindo relações? Como as relações entre nós, no grupo, afetam o teatro que estamos criando? Quais as relações possíveis nos espaços de uma cidade criada sob a influência do modernismo (funcionalidade, organização, assepsia)? Quais os procedimentos que usamos para ativar a memória nos momentos de criação e na relação com os espectadores?

É, talvez seja esse o “lugar” para onde o nosso trabalho esteja apontando neste momento, o de explorar e verticalizar ainda mais as possibilidades relacionais entre nós, os espaços da cidade e, principalmente, quem vem de encontro ou ao nosso encontro. Como dar mais voz ao espectador? É possível reduzir até que ponto o “controle” que um artista tem da cena/ação? Como ampliar as possibilidades de sentido da polifonia que o encontro dos diferentes é capaz de gerar? Como nossas relações no grupo podem nos provocar onde ainda não fomos? Como fazer, cada vez mais, um teatro que ajude a pensar o momento presente, concreto?

Para Bourriaud, *a arte contemporânea realmente desenvolve um projeto político quando se empenha em investir e problematizar a esfera das relações*. Talvez exista mais ato político do que se percebe nessa poética que vem sendo traçada pelo Teatro do Concreto, guiada pela busca de formas de se relacionar com os espaços da cidade e com os “corpos-espaços-memórias” de nossos espectadores.

E, talvez, fazer isso em Brasília faça ainda mais sentido!

Referências Bibliográficas

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**; tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

Em busca de uma gestão colaborativa

ROBSON CASTRO*

Na primeira vez que íamos escrever nosso currículo de grupo para um edital, percebemos que o grupo teve vários inícios e foi bem difícil pensar numa história que contemplasse os diferentes primeiros encontros. Para uns, um contato num cursinho, para outros, na UnB. Para outros ainda, uma reunião à noite na praça dos três poderes, onde houve o batismo do grupo. E assim, nossa memória turva sobre o nascimento do Concreto ia nos revelando, desde o início, o quanto a diversidade de pessoas, ideias, percepções e concepções sobre o mundo, a vida e nosso próprio grupo já impactavam nossa própria história, ou nossas histórias do Teatro do Concreto.

É nesse clima de diversidade de percepções que ousou escrever algumas reflexões sobre a gestão do nosso grupo. Corro o risco de abrir muito nossa realidade. Mas é nossa intenção compartilhar um pouco das conquistas e dos desafios do trabalho ao longo desses 7 anos e escolhi falar desse tema. Não tão romântico quanto detalhar a dramaturgia do personagem que fiz no Maldito – o Gão. Nem tão sedutor para algumas pessoas quanto falar da

nossa relação cada vez mais direta com a plateia. Nem tão evidente quanto falar da nossa arte cada vez mais imbricada com a cidade. A gestão atualmente é um terreno difícil e em constante amadurecimento para nosso grupo.

Foi em roda que esse grupo começou. Em roda, no que consideramos ser a primeira reunião do grupo, que fizemos uma leitura dramática de um texto do Plínio Marcos. E a partir daí, o desenho de criação estética pelo processo colaborativo e uma tentativa de gestão do grupo também em roda. Um grupo em que todos podem falar e ser ouvidos, ao menos em teoria, em termos ideais, em vontade de ter um grupo de verdade, no que ser grupo traz de bom e de difícil. Só que

* Ator do Teatro do Concreto e gestor. Licenciado em matemática pela Universidade de Brasília.

ser dono de um grupo, ser fundador, cuidar da manutenção traz consigo muitos desafios que, em certos momentos, sobrecarregam muito o núcleo criativo. E é aqui que uma boa gestão tem se mostrado muito necessária.

Ao longo da nossa breve história, vivemos diferentes momentos, quando olhamos para a gestão do grupo. Numa primeira fase, por exemplo, na criação do espetáculo *Diário do Maldito*, essas questões eram muito mais simples. Foram 2 anos de pesquisa. Sem pressões de editais, sem prestação de contas a fazer, sem remuneração, sem lugar fixo para ensaios, sem sede, sem logomarcas. Só uma vontade incontrolável de se questionar, se jogar e entrar de cabeça no Plínio que existia em cada um de nós, na sua vida, no que escreveram sobre ele, no que ele escreveu sobre ele mesmo e sobre seus personagens, sobre sua obra, sobre nossa cidade, nossa marginalidade, nosso lado escondido, cruel e injusto, nosso lado solidário e engajado politicamente, nossas ilusões sobre justiça social. As pressões eram as nossas, uns sobre os outros, pela criação. Segundas, quartas, sextas e sábados. Depois

domingos. Semana toda. Tardes. Horários extras. Quando precisava. Quando criávamos a necessidade. Imersões nas férias: vários laboratórios. A gente ensaiava em vários lugares, onde era possível. No trabalho de um, na UnB, na escola do outro.

Momentos muito bons. Lembrar essa história nos faz ver de onde saímos e onde estamos. Queríamos muito ser o que somos hoje, apesar de termos muitos desafios. Quando olhamos nosso trabalho ficamos orgulhosos e nos sentimos maiores do que somos em realidade ou do que conseguiríamos ser. É o poder do grupo, de um coletivo que se joga no abismo do encontro para criar a partir das suas próprias histórias e depoimentos.

Depois começaram a vir os primeiros editais, os prazos dos editais, a inscrição dos projetos, o *clipping*. Além dos ensaios, os sábados, os domingos e as noites agora eram invadidos também pela confecção de milhares de projetos para editais.

A partir daí, entramos numa nova fase, quando começamos a ser aprovados nos editais. Agora a gente tinha

as demandas dos ensaios, dos projetos a serem escritos, dos projetos que nós mesmos criamos para ganhar os editais e de todas as contrapartidas que criamos em cada projeto. Apesar de termos ganho alguns editais, não é uma unanimidade no grupo que os projetos tenham sido criados numa medida em que nosso próprio grupo desse conta de continuar existindo com tanto trabalho. É isso mesmo. Essa contradição se torna ainda mais grave numa sociedade que reclama de falta de tempo e de muito trabalho. Adiciona-se o fato de o nosso trabalho não ser bem remunerado e de muitos terem que se desdobrar na carga horária do grupo e dos seus empregos para se manterem.

Tudo o que queríamos estava acontecendo, mas fomos engolidos pelos editais e projetos que nós mesmos escolhemos para escrever e cheios de contrapartidas. Muito trabalho, muita responsabilidade, muita exigência e muito pouco dinheiro para um grupo que mobiliza cotidianamente mais de 15 pessoas. De repente, aquela disponibilidade de tempo e gás para simplesmente ensaiar o *Diário*, já estava sendo sufocada por todos os trabalhos que envolviam a gestão de um projeto com tudo o que ele traz: prazos, obrigações, maior organização, contrapartidas e, infelizmente, pouco recurso. Um conflito muito grande toma conta de parte das pessoas do grupo, fruto dessa vontade imensa de criar, de estar em cena e, por outro lado, da necessidade de assumir um trabalho de produção, assessoria, contabilidade, assistência administrativa e uma série de outras

funções para um grupo existir no palco.

E a locomotiva andando e conquistando cada vez mais espaço na cena cultural da cidade e também com coletivos de outros estados. O acúmulo de atividades começou também a demandar decisões que, no início, não tinham grande impacto ou não estavam no campo de visão de todos os criadores, mas que depois começaram a interferir no trabalho e nos valores que estavam envolvidos em cada edital, em cada ação, em cada contrapartida não remunerada. Na primeira montagem do *Diário* nosso objetivo era juntar dinheiro para viabilizar a temporada que fizemos no Oficina do Perdiz. Depois, nossa vontade era de pagar os custos da sede e da produção com os editais. Ainda não conseguimos pagar bem o núcleo criativo do grupo. E hoje, qual é a nossa necessidade?

Antes, atores de 18 a 30 anos e tudo o que essa fase traz. Muitos na universidade e com a ideia fixa de construir o Teatro do Concreto. Hoje atores de 25 a 37 anos e tudo o que essa nova fase traz. Praticamente todos se formaram e o tempo começa a pesar no estabelecimento das prioridades de cada um e na necessidade de cada um ter uma atividade melhor remunerada. Estamos crescendo.

Todo esforço é pouco e é muito e é fácil e é difícil e é Concreto e é real e é parte de tudo o que queremos. Agora o grupo é grande e nossos sonhos também. Começamos a fazer concessões para nós mesmos para que continuássemos a existir.

FINANCIADOR	Prazo	FALTA PROVIDENCIAR
FAC	Alguns Memoria de maiores	Objetivos gerais e específicos e resultados esperados Metas e desenvolvimento Avaliação SBAT Tarefas Filmar alguns cenas Despesas c/ material de consumo e contratos de viagens de acordo com apresentações seguintes
PRÊMIO FUNARTE	07/04	Cópia do texto (Projeto de Programa que organização geral de montagem Programas de desenvolvimento de atividades Cópia autenticada do estatuto Custos do CNPJ Realização do autor do texto / de obra material de impressão, fotos etc Carta de arte recomendada por situação na (Cobin)

Ao longo desse tempo é possível ver o crescimento e amadurecimento estético do grupo, embora ainda não tenhamos a pretensão de nos definirmos. Ainda queremos experimentar sempre. Ao lado desse trabalho artístico, nos vemos diante de grandes desafios que atualmente vêm ganhando destaque em diferentes espaços: a gestão de um grupo artístico, o seu financiamento, o seu custo e sua forma de existir e de se tornar sustentável. Essa discussão em nosso grupo começou cedo, com um ano de idade, e sempre em encontros com outros coletivos da cidade e de outros estados e até de outros países, sempre tínhamos essa curiosidade bem direcionada: Como vocês se organizam para fazer teatro profissionalmente? De onde vêm os recursos? Como cada um consegue se manter? Todos têm outros empregos?

Essas respostas ficam ainda mais difíceis quanto temos um teatro de pesquisa grande com processos longos ou propostas estéticas que não necessariamente pretendem ou conseguem alcançar um público muito grande, que não agradam a financiadores privados ou que não encontram espaço nos poucos editais públicos. Acrescenta-se a isso os valores dos editais: extremamente baixos para um projeto dessa magnitude.

Nesse cenário, e em diferentes épocas, tivemos o apoio de 3 consultoras. Uma psicóloga para conduzir uma discussão sobre a questão das relações entre as pessoas do grupo e outras duas para nos ajudar a fazer um planeja-

mento institucional. Foi ótimo para termos clareza do próprio grupo, das funções necessárias para ele existir e da loucura em que se transformaram nossos planos para o Concreto. Uma demanda para uma empresa com pelo menos o dobro da nossa carga horária e o dobro de pessoas. E em recursos, quanto precisaríamos?

Às vezes nos perguntamos como conseguimos dar conta de tanta coisa. Devido aos poucos recursos que sempre tivemos, a remuneração dos artistas do próprio grupo acabou nunca sendo uma prioridade diante das outras necessidades para levantar uma temporada ou para manter nossa sede. Sempre tivemos que priorizar o pagamento de alguns profissionais ou serviços para viabilizar uma produção.

Por outro lado, muitos outros trabalhos foram viabilizados diante de permutas com profissionais, artistas e colaboradores, amigos do Concreto. Isso traz a tônica de tanta conquista e trabalho feito “junto”, coletivo. Mas não concordamos que isso possa substituir a quantidade de recursos financeiros necessária para financiar a ação dos grupos de teatro e, em especial, daqueles que não têm tanto potencial de se sustentar na economia vigente. E também não concordamos com grande parte dos recursos serem direcionados apenas às ações de marketing, assessoria de imprensa e técnicos, enquanto os artistas que desenvolvem um trabalho longo e continuado acabam recebendo valores pequenos, que mais se aproximam de uma ajuda de custo para transporte e alimentação quando muito.

Parece um cenário um tanto desolador. Temos duas formas de ver.

Do ponto de vista do trabalho, o cenário é bom. É só olhar para nossa breve história, nossas realizações e conquistas.

Mas do ponto de vista dos recursos necessários para arcar com todos os custos do trabalho artístico que fazemos, é bem desolador sim. Nós dizemos isso em coro com outros defensores de recursos públicos mais acessíveis para financiar todo tipo de arte que uma sociedade quiser produzir. Basta olhar quanto custa a estrutura dos grupos em nosso país. Ou multiplique um salário básico por 10 a 15 pessoas por 12 meses, mais aluguel de uma sala e despesas de escritório. Sem falar na produção. Convido os elaboradores dos editais públicos e privados a pegarem a calculadora e fazer essa conta simples que pode trazer uma breve noção do quanto os valores dos editais estão longe de arcar com os custos de um grupo que se propõe a fazer um trabalho continuado e cotidiano de pesquisa. Antes de falarem que o Estado não deve arcar com esses custos e que não devemos ficar dependentes do Estado, digo que essa visão (comum até entre os artistas) apenas apresenta um lado da questão. O outro lado é respondido por um artista que se põe a trabalhar 8 a 10 horas por dia para criar. E junto a isso nos perguntamos: como ele pode se manter? De onde devem sair esses recursos? Como transformar sua atividade em algo de onde possa tirar seu sustento, sem ter que fazer arte somente para agradar ao

público ou aos patrocinadores? Como, nesse contexto, todo tipo de arte pode encontrar espaço para existir?

Falando da forma de gestão para além da captação e da necessidade dos recursos, podemos ainda detalhar nossa forma de organização, de processos decisórios e da continuidade do trabalho para novas investigações e pesquisas dos espetáculos.

Há 3 anos temos uma sede que, ao lado das produções, consome grande parte dos recursos captados. Quero dizer que tentamos economizar ao máximo para que o aluguel seja pago. E atualmente não temos tido condições de vincular a atividade de manutenção do grupo a algum recurso a ser recebido. Isso significa que, mesmo acabando os recursos da ajuda de custo dos atores, mantemos o pagamento dos gastos de infra-estrutura básica (aluguel e gastos com a sede) e os ensaios são realizados. Não é fácil. Principalmente para os que não têm outro trabalho regular com um salário que dê para investir além de tempo, recursos na atividade artística, ou para os casos em que a pequena ajuda de custo é determinante para custeio de transporte e alimentação para o ensaio. Acaba sendo difícil também para quem tem outro trabalho, mas tem que se desdobrar num 3º turno de trabalho e mais os finais de semana. Tempo que sobra na agenda para conciliar o horário de todos.

Mesmo assim, apesar da falta de recursos, nosso grupo existe de 15 de janeiro a 15 de dezembro de todos os anos.

Poucas pessoas saíram. Alguns se ausentaram por um período, mas o grupo existe com maioria dos artistas da sua configuração inicial, uma característica importante e que, a nosso ver e pela nossa prática, nos faz ser um grupo com continuidade.

Organizamos-nos de diferentes formas ao longo desses anos. Antes dos editais, era tudo em torno da criação. Aos poucos, tudo foi ficando mais complexo à medida que o grupo, os projetos, as ações e as contrapartidas foram ficando cada vez maiores. Sim, as contrapartidas merecem especial destaque pela complexidade e pelo fato de “não terem custos”: é o presente de coração aberto que os grupos estão convidados a oferecer à sociedade para além do trabalho que a própria arte gera de “benefícios socioculturais”.

A organização então foi se dando pela necessidade. O núcleo criativo é o mais forte e bem estruturado do grupo: atores e direção. A direção foi se organizando para assumir as primeiras demandas de produção que surgiram ainda nos espetáculos *Sala de Espera* e *Diário do Maldito*. Aos poucos, e com a chegada dos recursos dos editais, convidamos algumas pessoas para desempenharem funções específicas em cada trabalho ou produção. Do ponto de vista artístico, trabalhamos com vários profissionais: dramaturgia, cenografia, iluminação, figurino, numa perspectiva do processo colaborativo. A cada espetáculo criado, essa roda foi ganhando mais fluidez e mais papéis

sendo representados.

Ao lado disso, muita sobrecarga causada pelas outras funções como a gestão estratégico-financeira dos recursos, execução dos recursos, núcleo de criação de projetos, elaboração de projetos, contabilidade, registro, comunicação interna e externa, arquivo, organização de figurino, cenografia e *clipping*, *marketing* virtual, identidade institucional nas redes sociais, comunicação institucional, produção estratégica, produção executiva, coordenação de projetos, de montagem e de produção. Enfim, uma série de atividades que fomos descobrindo à medida que o Concreto foi se tornando o que é hoje.

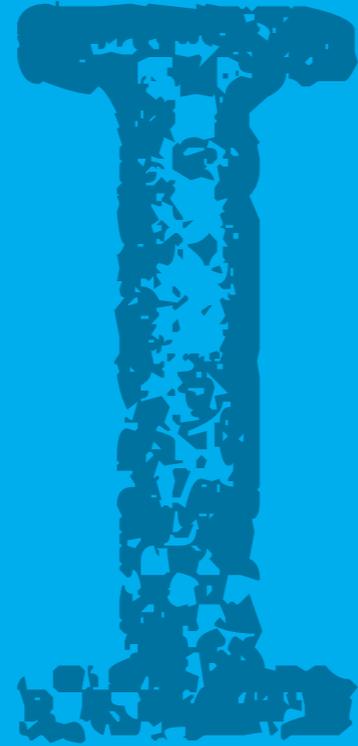
Algumas decisões no grupo são tomadas de forma mais coletiva, outras pela equipe da direção ou por quem está mais próximo da produção e as tarefas são executadas por um misto de disponibilidade, necessidade e oportunidade. E cada vez mais temos buscado decidir tudo juntos e trazer clareza para o processo de prestação de contas interno, das decisões e da forma de utilização dos recursos. Nem sempre é possível, mas estamos nos aprimorando nesse sentido.

Ainda estamos longe de ter uma estrutura eficiente e bem compartilhada para todos os aspectos de gestão do nosso grupo, mas estamos buscando isso. Um processo de gestão que seja colaborativo, mas que não emperre as decisões que precisam ser tomadas rapidamente e que possa existir ao lado do processo criativo sem sufocá-lo. Essa talvez seja uma das grandes questões para nosso grupo

hoje: como construir um processo de gestão que nos ajude a continuar crescendo de forma estruturada e viável? E ao lado disso: como vamos captar recursos para viabilizar um grupo que agora é profissional e que exige mais tempo de seus integrantes?

Estamos agora diante desse cenário: continuamos decidindo juntos sobre cada questão? Escolhemos um núcleo gestor para cuidar dos aspectos administrativos e de produção? Separar esse núcleo não prejudicaria nossa identidade de grupo? Como essa vontade de criar um sistema de gestão eficiente pode facilitar o trabalho do grupo?

Essas e outras questões se somam à nossa vontade de continuar fazendo arte nessa cidade que tanto nos acolhe e nos provoca. Uma cidade que pode ser palco também de um novo tempo para coletivos artísticos profissionais que possam surgir e se manter realizando um trabalho continuado. Esta acaba sendo a nossa luta e esperamos que no nosso livro de 10, 15 ou 25 anos possamos contar novos capítulos dessa história, com uma gestão mais estruturada e com recursos suficientes para continuar criando e aprimorando os outros processos que fazem o Concreto. É o que desejamos e o que vamos discutir em nossas próximas reuniões. Já sei que será difícil chegar a um consenso, mas vamos quebrar a cabeça juntos, pois em roda começamos e em roda continuaremos a existir, tanto no palco como nos bastidores.



I Ato

Sala de Espera



Relatos de um processo... sempre inacabado

FABÍOLA GONTIJO*

Considerações Iniciais

No texto abaixo, tento percorrer um pouco do que foram a primeira e segunda etapas de criação do espetáculo *Sala de Espera*. São as “mitologias originais” do que veio a ser esse trabalho em constante mutação, como o próprio vírus e como o próprio ser humano. A primeira etapa foi realizada com o ator Marcelo Alves e a segunda com o ator Francis Wilker. Esse processo teria ainda uma terceira e uma quarta etapas que não abordarei abaixo, mas que são exploradas no texto de Marcelo Alves e na leitura crítica de André Luis Gomes, que discute os procedimentos da última versão do espetáculo conduzida por Nei Cirqueira em colaboração comigo e os atores.

O percurso

O percurso para a montagem de “*Sala de Espera*” teve início no primeiro semestre de 1997, quando, ao me inscrever para a disciplina “Introdução à Direção”, no departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, ministrada pela professora Simone Reis,

tive que escolher um tema para desenvolver. Nada me despertou mais interesse que o livro de Jean-Claude Bernardet¹, um relato magnífico de um homem que aprendeu a viver com Aids. Ao lê-lo, coisa que durou menos de 30 minutos, meu coração estava à boca e eu tive a certeza de que deveria me movimentar, fazer algo a respeito, sei lá, era tudo muito visceral... A construção do texto de Jean-Claude permitia que um filme se passasse na nossa frente, com todos os planos e cortes dignos de uma excelente edição.

Tomada a decisão, veio então o desafio: como adaptar para teatro um texto narrativo? Não por ser

*Atriz e arte-educadora, licenciada em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília.

¹ A Doença, uma Experiência.

² Marcelo Alves, amigo pessoal desde os tempos do colégio. Fazia parte de uma turma que, em sua maioria, se envolveu com o teatro.

a forma narrativa o que o tornava mais complicado, mas por ter ele uma clareza e encaixe tão perfeito de idéias que se tornava praticamente impossível cortar qualquer trecho.

Bem, primeiramente era preciso ter um ator. Então convidei um grande amigo - nem tanto por ser grande amigo, mas por ser grande ator² - e partimos para a primeira leitura e para a primeira discussão.

Quanto mais líamos, mais tínhamos certeza da dificuldade que seria a adaptação. Paramos então com as leituras e fomos para a pesquisa de campo. Visitamos hospitais e comunidades de por-

tadores do vírus HIV. Nos envolvemos e nos emocionamos com as histórias e nos deparamos com o nosso medo e nosso preconceito.

Finalmente consegui adaptar o texto, dividindo o original em três histórias que eram contadas simultaneamente e escolhendo apenas uma delas para levar para a cena. Tinha encontrado a linha-mestra que nortearia o espetáculo: “A celebração da vida pela aceitação da morte”. Desse modo pude escolher com mais critério os trechos que formariam o novo texto. Por conseguinte, a peça se chamaria “A Doença” – não tinha conseguido me desvincular do título da obra original.

Ao voltar para a sala de ensaios, tínhamos muito material, mas não sabíamos por onde começar. Não sabia como comungar o material encontrado e discutido com a preparação do ator para a cena. A essa altura, já tínhamos chegado a um consenso sobre as características psicológicas do personagem e seu figurino. Fizemos alguns exercícios de construção do personagem para que o ator pudesse

³ Os exercícios utilizados foram a visualização com relaxamento e posteriormente o caminhar e executar ações do cotidiano como o personagem o fária.

chegar nos elementos de postura, voz, caminhar, entre outros³.

No momento seguinte comecei a marcar as cenas, utilizando cada parágrafo para delimitá-las. Como o texto não tinha seqüência cronológica, esse trabalho ficava relativamente mais fácil, pois podia marcá-los de forma aleatória para depois montá-los na cena. Nesse processo, muitos parágrafos foram cortados e outros foram reescritos até que chegamos ao produto final.

Os dois maiores obstáculos encontrados foram transformar algumas palavras, ou até trechos inteiros, em ação e transpor para a cena um personagem tão cheio de vida com um texto que, em princípio, poderia ser totalmente depressivo. Como construir esse espetáculo? Como construir esse personagem?

Após as marcações, partimos para os ajustes finais, tendo algumas dificuldades com vícios próprios do ator (principalmente em relação a registros vocais). A luz e o cenário

foram surgindo junto com as soluções de marcação de cena, pareciam mais orgânicos do que o figurino e as próprias marcações. Eu sabia que o trabalho não terminara ali, ainda havia muito o que fazer.

No entanto tivemos uma interrupção no processo que seria posterior às primeiras apresentações.

Nesse intervalo participei do grupo Celeiro das Antas, sob a direção do Zé Regino – com quem tive o primeiro contato com a técnica da Dança Pessoal. Zé estava extasiado e nos falava sobre o seu encontro com a bailarina Graziela Rodrigues e com o pessoal do LUME⁴; a linha de pesquisa que ambos estavam desenvolvendo era inovadora. Não demorou muito para que estivéssemos experimentando a “Dança Pessoal”⁵. A partir desse momento não mais abandonaríamos o exercício. Experimentei também com o Marcelo, na construção de trechos do monólogo Sala de Espera, e tínhamos a expectativa de fazer o mesmo com

⁴ Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais (UniCamp). O LUME tem uma linha de pesquisa a qual chamaram de Dança Pessoal – e também é o nome com que me refiro a um dos exercícios aplicados na preparação do ator.

⁵Elaboração e codificação de uma técnica pessoal de representação que tenha como base a dilatação e dinamização das energias potenciais do ator. Dar forma às diferentes tonalidades e nuances que compõe a corporeidade (corpo e voz) pessoal de cada ator, esculpindo as dinâmicas das ações encontradas no tempo e no espaço. Utilização da técnica pessoal de representação na montagem de espetáculos” (Burnier). A Dança utilizada pelo LUME tem relação maior com a pesquisa e tese de doutorado de Luís Otávio Burnier (1994), que se espelhou no trabalho de Decroux. A Dança que experimentamos no Celeiro traz elementos também da pesquisa da bailarina Graziela Rodrigues – que tem relação com a cultura popular brasileira.

o restante do texto. E novamente mais um intervalo sem conseguir dar novo prosseguimento ao trabalho.

No segundo semestre de 2001, conheci Francis Wilker no departamento de Artes Cênicas da UnB, nos tornamos amigos e então senti uma vontade enorme de convidá-lo para o trabalho. Apesar de nunca tê-lo visto em cena, confiei na sua capacidade e também na minha. Desta vez já tinha em mente o modo como conduzir o trabalho; minha intenção era de construir tudo (cenas e personagem) apenas com a Dança Pessoal e alguns outros poucos exercícios.

O trabalho passou por novas pesquisas de campo, leitura e interpretação do texto, algumas readaptações do texto que já estava pronto... Mas tudo isso me pareceu mais fácil do que naquele primeiro momento. Muitas idéias amadureceram, outras tantas surgiram, outras simplesmente desapareceram. Mas todos os trabalhos que faço são assim, me parecem sempre inacabados e talvez não se concluam nunca.

A Dança ajudou muito na construção das cenas, mas não constitui elemento isolado. Foram necessários alguns ajustes, algumas marcações que fugissem das partituras gestuais elaboradas pelo ator.

Em todos os ensaios tínhamos alguns pontos muito claros: existia sempre o aquecimento, o alongamento, a dança e os estudos da cena e do personagem. Naquela etapa, Francis se mostrou incomodado em diversos momentos por eu não dar a ele uma construção mais clara

do personagem, com exercícios específicos. Ao que eu lhe pedia sempre calma e paciência, o personagem estava sendo construído, mas não da maneira como ele estava acostumado. Um dia, penso que sua inquietação foi tão grande que ele chegou com um nome para o personagem, afinal como poderia ele estar interpretando um personagem sem nome, me questionou. Falei – o nome não importa, o que importa é o que a platéia vai sentir, você já encontrou o personagem e não sabe disso, não se conforma que ele não tenha um nome, mas tudo bem se você quer o nome, pode batizá-lo. A partir desse dia ele se acalmou e, por incrível que pareça, nunca usou o nome (Jorge) que tinha dado ao personagem.

A partir dos resultados obtidos naquele momento, pude confirmar minhas suspeitas, conseguimos construir o personagem e a maioria das cenas com o gestual retirado da Dança Pessoal. Se aquele era o caminho ou o método certo, não sei. Talvez não exista o que seja certo ou errado, mas o que é funcional ou não. Só espero continuar o meu caminho buscando e experimentando, e de alguma forma poder mostrar os resultados aos quais chegamos para que sejam criticados, interpretados, discutidos ou aproveitados de algum modo.

A preparação do ator

Durante todo o processo buscamos ter um método de trabalho que nos permitisse atingir nossos objetivos, que eram: fazer a preparação física do ator (o que já compreende

o trabalho vocal), construir o personagem e montar as cenas.

Utilizamos três categorias de exercícios: de aquecimento (alongamentos, trabalho com as articulações e exercícios de dicção e aquecimento vocal); de energização e de composição. Descreverei a seguir a forma como foram trabalhadas algumas dessas práticas.

Os exercícios de energização compreendem, basicamente, as “bolas de energia” e suas variações. Para a realização desse exercício o ator se encontra inicialmente de pé. Com os olhos fechados lhe é dada a seguinte instrução: “imagine que há uma bola de energia, de luz branca, sobre a sua cabeça; essa energia vai entrar pelo centro da sua cabeça, percorrendo a sua coluna vertebral e se espalhando pelos seus membros, limpando todas as tensões acumuladas pelo seu corpo; então ela irá descer e sair pelos seus pés, viajando até o centro da terra onde irá se renovar; retornará então para você, entrando pelos seus

pés e preenchendo todo o seu corpo, com essa nova energia indo se alojar, como uma bola de energia, no centro do seu tórax, onde é o seu centro”. Após concluir esse passo o ator poderá abrir os olhos e começar a caminhar pelo espaço. O diretor dará instruções para que o ator troque a cor da bola de energia⁶, aumente ou diminua seu tamanho, desloque-a pelo corpo, projete-a para fora e depois faça-a retornar para dentro do corpo, enfim, inúmeras variações das instruções podem ser experimentadas. No entanto, o diretor deve sempre lembrar ao ator para que mantenha o foco de atenção nas sensações e nas mudanças de ritmo, níveis, respiração que seu corpo sofre provocado pelas variações de cor, tamanho, intensidade, deslocamento, brilho, textura... pelas quais passa a bola de energia.

Passemos para os exercícios de composição, ou seja, aqueles com os quais serão marcadas as cenas. Nessa categoria temos a “Dança Pessoal” (que prefiro chamar de “Dança Original ou das Origens”, posto que busca justamente um encontro com as raízes de cada indivíduo – não deixa de ser pessoal, mas assume um caráter cultural). Após a Dança temos a seleção das partituras corporais⁷ e a composição destas com o texto para a elaboração das cenas.

O ator (ou os atores ou participantes) deve assumir uma postura de neutralidade (coluna ereta, pés paralelos e joelhos levemente flexionados) e fechar os olhos – o diretor deve lembrar-se de falar que, depois de iniciada a

⁶ O diretor pode ditar a cor ou simplesmente pedir para que o próprio ator o faça; no entanto o exercício deve manter a coerência, as instruções devem ser claras. Se o diretor vai ditar as cores deve deixar isso claro no início do exercício, se for deixar as mudanças a cargo do ator a instrução deve estar igualmente clara.

⁷ “O termo partitura (utilizado pela primeira vez por Stanislavski e retomado por Grotowski) indica uma coerência orgânica”. BARBA, 1994. Quando usamos o termo partitura corporal o fazemos no sentido de que o ator define uma coreografia, ou uma “frase gestual” como preferimos chamar, que constitui a matéria-prima que será trabalhada, moldada, afinada, para a elaboração do personagem e da cena.



⁸As músicas utilizadas trazem toques de tambores de várias culturas, saudação aos orixás, músicas que remetam diretamente ao espetáculo... o professor pode utilizar qualquer música que seja pertinente ao seu trabalho e que rompa com os clichês, com o movimento previsível (ex: cantigas de roda não funcionaram no desenvolvimento do nosso trabalho pois remetiam imediatamente a coreografias infantis, o que distanciava o objetivo proposto pelo tema Aids).

⁹A dança funciona um pouco como um sonho, raramente conseguimos nos lembrar dele todo, mas alguns trechos ficam em nossa memória, às vezes, ao nos lembrarmos de um pedaço, imediatamente nos remetemos a outro.

¹⁰“equalizar – compensar deformações, reforçando a intensidade de algumas frequências e diminuindo a de outras”, o termo é usado para dizer que o diretor pode pedir que o ator, a partir da sua partitura inicial, a modifique em ritmo, intensidade, repetições para haver melhor aproveitamento da respiração e da voz, sem que isso altere a organicidade do movimento.

instrução e a execução das músicas⁸, o ator poderá começar a sua dança (se locomovendo no espaço) a qualquer tempo e que não deve se limitar pelas raízes nos pés ou pelos olhos fechados, podendo se mover por todo o espaço que sua segurança será resguardada. Em seguida deve ser dada a seguinte instrução: *“imagine que seus pés são as suas raízes e seu corpo é um mastro (como aquele que se ergue para a festa do divino e outras festas populares semelhantes). Quanto mais profundamente cresce a raiz, mais o mastro se torna firme e cresce para o alto. No topo do mastro será hasteada a bandeira que anuncia a festa. Quando o mastro estiver bem alto e forte, poderá vislumbrar a paisagem... deixe-se entrar nessa paisagem... aos poucos vão surgindo os personagens que compõem essa paisagem e que vêm para a festa... celebre com eles, a alegria e a tristeza, o sagrado e o profano, a vida e a morte... todas as formas de celebração...”* A partir desse momento, a música já deverá estar tocando e o diretor não

deverá falar mais nada (a não ser que surja algum imprevisto), se limitando apenas a trocar as músicas, criando novos estímulos (que também podem ser enriquecidos com instrumentos de sopro e percussão) e a cuidar para que o ator não fique em situação de risco. Deixa-se correr o tempo necessário (conforme dito acima, de pelo menos 1:30’) para então fazer a finalização, quando o diretor deverá colocar uma música mais calma e dizer: *“agora vamos começar a despedida... No seu tempo despeça-se da paisagem e de todos os elementos, todos os personagens que vieram celebrar com você...”*

Depois de finalizada a Dança é dado um tempo para que o ator escreva num papel suas sensações, observações ou o que achar mais conveniente. Após esse momento é pedido que o ator se lembre de imagens ou sensações que originaram trechos de sua dança, ele fará uma seleção dos movimentos ou trechos da dança que mais o tocaram, que tenham sido guardados na memória⁹. A partir desse ponto tem-se uma *partitura corporal* – orgânica, pois que teve origem na memória corporal do ator – que será trabalhada na marcação das cenas. Com o texto já memorizado, o ator poderá experimentar a adequação da voz ao movimento; a voz deve seguir o movimento que dá as nuances de suavidade ou intensidade, devendo o diretor usar “equalizações” no movimento para atingir a intenção que queira¹⁰ dar à cena.

Referências Bibliográficas

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores.** – 5ª edição rev. e ampliada. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

SPOLIN, Viola. **O jogo teatral no livro do diretor.** – 1ª edição. Editora Perspectiva. São Paulo – SP, 2001.

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel, tratado de antropologia teatral.** Editora HUCITEC – São Paulo – SP, 1994.

Caderno de dramaturgia, **Festival de Teatro na Escola. Realização: Fundação Athos Bulcão.** Coronário Editora Gráfica Ltda. Brasília – DF, 2002.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino – pesquisador – intérprete: processo de formação.** – Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

SONTAG, Susan. **A doença como metáfora.** Tradução de Márcio Ramalho. – Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.



Sala de espera em quatro passos. O personagem pessoal

MARCELO ALVES*

Poderia dividir todo o processo vivido até aqui do espetáculo Sala de Espera em quatro importantes passos.

Primeiro Passo: Conhecendo o personagem

Como resultado de disciplina da Universidade de Brasília, no curso de Artes Cênicas, a diretora Fabíola Gontijo me convida, em 1997, para iniciar uma pesquisa a partir do original “A Doença, Uma Experiência”, do escritor, roteirista e diretor de cinema Jean-Claude Bernardet. Iniciamos a pesquisa mergulhando no universo do portador do HIV, visitando abrigos, conversando e trocando ideias com os tipos que habitavam as personagens da ficção biográfica, assim intitulada pelo próprio autor.

A proposta era trazer para o público uma montagem leve, fazendo o tema da AIDS figurar como um pano de fundo dentro desta história que está além da doença. Não queríamos fazer um espetáculo didático, mas sim tocar pela emoção. Tarefa nada fácil.

Depois de aproximadamente 5 meses de processo de tra-

balho chegamos a um resultado muito bom. Tão bom, que nos deixava claro que ainda faltava muito o que percorrer...

Durante este processo, tive a grata satisfação de conhecer Jean-Claude Bernardet, que participava do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro como roteirista de um dos filmes em exibição. Ao entrar no hall do Cine Brasília, o avistei de longe. Naquele momento tive certeza de que em nosso trabalho poderiam faltar várias coisas, mas não poderia faltar VIDA. Jean-Claude Bernardet exalava vida por todos os poros. Cheguei perto dele e fui recebido com um – “Meu Duplo?”. Conversamos por alguns poucos minutos e, mesmo com o pouco tempo, pude entender

*Diretor e Ator, Diretor de Relações Públicas e Institucionais da Associação Cultural Ossos do Ofício.

com clareza o verdadeiro significado da frase “celebração da vida pela aceitação da morte”. Este encontro selou de forma ímpar meu entendimento deste personagem tão real e pulsante. Um fato que só iria perceber muitos anos depois.

Voltamos ao trabalho e o nosso foco era a personalidade do personagem, as histórias que transitavam de forma muito encantadora entre ficção e realidade, exatamente como sua proposta dramaturgica. O processo de construção do espetáculo torna-se cada vez mais instigante, produzir cenas a partir do original, doar histórias pessoais e trazer cada vez mais presente a dialética entre ficção e realidade.

Foram poucas apresentações, cerca de trinta, mas a cada relação com a plateia, o personagem ganhava força e vida na proposta do espetáculo e a encenação se fortalecia principalmente na interação da dramaturgia com o corpo, a voz e a encenação.

Segundo Passo: o Outro Duplo.

Enquanto no primeiro passo o processo era resultado

de uma disciplina de curso, neste passo, foi resultado de projeto de diplomação da diretora no curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. A agenda apertada e outros compromissos assumidos me impediram de dar este segundo passo, pelo menos de forma presente. Neste momento entra em cena, para me substituir, o ator Francis Wilker. Foram mantidos os objetos cênicos e a trajetória de algumas cenas, mas foram agregados novos conceitos trazidos à tona pelo novo ator. Durante este processo, a equipe realizou uma pesquisa de campo muito mais intensa, visitando e conhecendo, além de abrigos, ONGs e outros espaços, públicos ou não, voltados para apoio e cuidado ao portador do HIV.

Foi um processo igualmente rico e permitiu à diretora Fabíola Gontijo uma visão mais clara e diversificada da história, do espetáculo.

Vendo o resultado do trabalho me sinto um privilegiado, pois tenho a oportunidade de assistir ao espetáculo que há algum tempo atrás eu mesmo estava fazendo. Pude

perceber que neste passo o processo ganha mais emoção, traz uma verdade diferente daquela trabalhada por mim no primeiro passo. Fiquei igualmente surpreso e instigado. Surpreso, por ver na minha frente a história que ainda habitava minha memória e minhas verdades. Instigado, por querer trabalhar novamente o tema e visitar novamente todo aquele universo, fazer pra mim mesmo as perguntas que o personagem fazia. “É, estamos longe do final!”.

Terceiro Passo: Eu e meu Duplo.

Depois de várias tentativas, conseguimos nos convencer – eu, Fabíola e Francis – de que deveríamos visitar a história e juntos construir uma nova encenação, desta vez com dois atores fazendo ao mesmo tempo o personagem tema.

O primeiro desafio era trazer para o processo o que agradava e desagradava cada um nos dois resultados anteriores. Neste momento, ouvir a diretora Fabíola foi indispensável. Ela, além de assistir às duas versões, orientou e direcionou as vozes, os movimentos, a dramaturgia. Numa unanimidade nada burra, chegamos à conclusão de que faltava trabalhar mais requinte, trazer para o trabalho uma plasticidade que ainda não havíamos trabalhado. Nascia neste momento o primeiro espetáculo do que viria a se tornar o Grupo Teatro do Concreto.

Resolvemos optar pelo método de encenação a partir de partituras corporais, criadas através do que chamamos de “dança pessoal”. Trata-se de movimentos físicos espontâneos, realizados a partir de estímulos externos, neste

caso música e sons diversos, que levam o ator a dançar tais estímulos e, ao final do exercício, extrair sequências corporais, que foram integralmente utilizadas no processo de construção do personagem, no fluxo de emoções e nas trajetórias utilizadas para a encenação.

A metodologia integrava o ciclo de treinamento utilizado pelo Grupo de Teatro Celeiro das Antas, coletivo que tanto eu quanto a diretora havíamos integrado. Este método foi desenvolvido a partir de pesquisa publicada pela professora da disciplina de dança da UNICAMP Graziela Rodrigues, intitulada BAILARINO, PESQUISADOR E INTÉRPRETE.

Esta linha de trabalho está focada diretamente na construção de conhecimento do corpo do ator brasileiro, com sua ancestralidade e memórias corporais evidentes. A partir da dança, resgatamos movimentos que estavam esquecidos ou adormecidos em nossos corpos. Este processo vem recheado de surpresas e descobertas, pois tanto os atores como a encenação sofrem influências diretas da movimentação codificada nas partituras corporais. Para cada movimento extraído da dança e encaixado nas partituras, a construção das personagens vai ganhando musculatura e a encenação vai se adaptando e, nesse processo, ampliando cada vez mais a capacidade de fabulação do encenador, atores e, principalmente, do público.

Trazar elementos pessoais para o trabalho teatral potencializa o desenvolvimento dos elementos artísticos, numa relação direta entre o ator e os acontecimentos ao

Estudo teórico:

Teatro de Animação

Ano 11º Amaral

ao receber energia do ator, o objeto material recebe um eixo central e membros, com os quais se comunica.

Animar um objeto é deixar-se refletir nele.

Quando o manipulador está vivo sua imagem dev ser neutra e não a imagem do personagem.

As personagens devem precisar ser vistas como detidos de vida

Percepção do vida ≠ características

→ mais importante



redor. Falar de um tema tão atual, a AIDS, numa dramaturgia simples e direta, numa encenação limpa, exige do ator contato mais direto com as suas verdades, com seus medos e inseguranças. Acaba sendo um mergulho dentro de nós mesmos, dentro de nossas imagens. É como mergulhar numa água serena em que aos poucos todo o corpo vai sendo envolvido pela água. Tudo fica mais evidente, nosso corpo fica atento a todas as sensações.

Mergulhamos no universo da doença e resolvemos encarar o desafio de extrair vida a partir da aceitação da morte, exatamente como propõe o autor. Todas as pesquisas de campo realizadas nos dois primeiros processos, somadas à construção deste corpo brasileiro, nos permitiram ter verdade em cada gesto, em cada olhar. Foi possível viver intensamente este personagem sem precisar ser. A verdade do gesto do personagem encontrava sustentação na verdade da movimentação pessoal, que trazíamos da dança e das partituras.

Na busca por este corpo brasileiro, impossível não falar da força da voz consequente da movimentação nos surpreendendo a cada momento. Pudemos experimentar novas formas de dizer coisas velhas, ou quase arquetípicas. É como se a voz e o corpo dialogassem em perfeita harmonia, com qualidade altamente expressiva, para contar uma história com íntima relação com a identidade pessoal e coletiva.

Neste passo, trouxemos dois novos elementos não pre-

sentes nos passos anteriores. Agregamos os trabalhos do DJ E-Taki e do iluminador Marks Almeida, respondendo as expectativas inicialmente identificadas por nós, no início deste terceiro passo. O espetáculo agora ganha ritmo com as músicas e movimento com a iluminação.

A dança nos coloca numa posição mais confortável, pois a cada minuto sabemos exatamente o que fazer, somos protegidos pela encenação. Ganhamos em plasticidade, mas deixamos de ganhar na interação com o público. Só mais tarde é que saberemos que a interação com o público será, ao meu ver, a principal matéria prima do Teatro do Concreto.

Quarto passo: Eu e eu mesmo.

Depois de ficar praticamente cinco anos sem apresentar o espetáculo, resolvemos que seria indispensável o Sala de Espera compor a Mostra Concreto em 7 atos, que tinha como objetivo remontar a trajetória artística do coletivo.

Neste momento, sentamos e novamente conversamos sobre os acertos e erros dos passos anteriores. Decidimos que o próximo passo para o espetáculo deveria trazer elementos mais próximos com o tipo de teatro que o grupo vinha consolidando durante estes sete anos de dedicação, pesquisa e experimentação.

Vi o Teatro do Concreto nascer. Sala de Espera foi o primeiro trabalho do Grupo, mas desde essa época já conseguia perceber claramente o caminho que este grupo de atores iria seguir. Um teatro sincero, direto e, principalmente, muito emotivo. Falar de temas cotidianos de for-

ma simples, acreditando e investindo no olhar direto com o público, nos convidando a quase fazer parte da história que está sendo contada. Vendo alguns trabalhos do grupo, chego a me perguntar se eles não estavam ali falando de mim, das minhas histórias mais íntimas.

Logo no primeiro ensaio, decidimos que era preciso mergulhar dentro de nós mesmos para extrair a verdade e simplicidade que a história exigia. Para falar da proximidade da morte é preciso verticalizar o viver, viver muito e intensamente cada minuto. A dramaturgia vem recheada de homenagens à vida e nos coloca frente a frente com nós mesmos, nossos medos, verdades e desejos.

Neste momento vem integrar o processo o olhar preciso do ator e diretor Nei Cirqueira, que se torna fundamental para nos sentirmos seguros e nos jogarmos verticalmente na proposta de tornar a afetividade o centro da história e a mola propulsora de todas as emoções e movimentos do espetáculo.

Agregamos ao texto depoimentos pessoais e retiramos qualquer possibilidade de utilização da “quarta parede”, mergulhando numa relação direta e quase individualizada com cada espectador.

As partituras corporais foram quase que integralmente limpas, focando toda a movimentação na exata necessidade de se aproximar de alguém da plateia, fazendo os movimentos se tornar consequência da dramaturgia do espetáculo.

A construção desta dramaturgia, a cada ensaio, nos permitia encontrar o melhor caminho, aquele mais ins-

tigante. A cada cena que se fechava, percebíamos que a comunicação entre texto, voz e corpo tornava-se mais evidente e presente a cada trecho do espetáculo. Na trilha mantivemos o DJ, agora com músicas especialmente compostas para o espetáculo e executadas com maestria pelo DJ Quizzik, percorrendo os climas e nuances que a nova proposta trazia.

Na troca com o público, a cada dia, nos víamos desafiados a ir um pouco mais além. É praticamente impossível passar ileso por Sala de Espera. Mais do que falar de vida ou de morte, nosso espetáculo fala de amor! Não será esta a eterna espera da humanidade? O amor? A afetividade? A troca?

Trabalho com arte há quase vinte anos e acredito que este tenha sido um dos momentos mais fortes a que consegui chegar com o meu trabalho de ator: encarar o público e se lançar ao novo, ao inesperado, sem ter nenhum tipo de proteção, de máscara. Encantar e emocionar com o simples, com o verdadeiro. Dialogar com o público em diversas possibilidades.

Sinto que agora encontro o aspecto mais importante do meu trabalho: o respeito a minha individualidade. Permito-me sentir as emoções e sugestões que são trabalhadas, num mergulho surpreendente dentro de mim mesmo.

O resultado deste quarto passo foi tão impactante, que minha vontade é não parar mais de percorrer este caminho, chegar nos próximos passos e magicamente me deixar surpreender pela força da verdade interna, do personagem pessoal.

SALA DE ESPERA: degustando (sem) limites

ANDRÉ LUÍS GOMES*

Recentemente a Mostra de Teatro “Concreto em 7 atos” reuniu sete experimentações cênicas do grupo brasileiro Teatro do Concreto, comprovando a diversidade e a identidade de um grupo cuja marca mais contundente é o risco de uma poeticidade híbrida e inquietante. Entre as sete experimentações, destaque, neste texto, *Sala de espera*, que fui assistir e me tocou pela forma inusitada de abordar e colocar em discussão a temática central do texto, a AIDS.

O título do espetáculo, *Sala de Espera*, já sinalizava para onde íamos e nos colocava na angustiante condição de “esperar” e esse verbo, em suas definições de dicionário, nos remete a outros – aguardar, desejar, supor, imaginar – e carrega em si estados e condições de probabilidades, de expectativas e de conjecturas.

Como espectador, na fila, já me sentia na espera do que seria o espetáculo e já estabelecia relações, motivado pelo título, entre o que assistiria e a situação vivenciada por um paciente em uma ante-sala de um consultório médico: sem nada para fazer, depois de folhear revistas, passa-se

a pensar na vida, nos compromissos e, de repente, reminiscências preenchem o longo tempo-espaço da espera.

Pode-se constatar que, no espaço-espera de um consultório médico, um pacto de silêncio angustioso se estabelece entre os pacientes, que vivenciam expectativas com começo, meio e *gran finale*. E todos nessa ante-sala – da chegada, passando pelo atendimento médico, até a saída – compactuam diferentes motivos de estarem ali e buscam esclarecimentos e saem aliviados ou mais apreensivos.

A partir dessa situação cotidiana-teatral-narrativa, o Teatro do Concreto levou à cena a adaptação do original *A Doença: Uma Experiência*, do roteirista de cinema Jean-Claude

*Professor do Departamento de Teoria Literária e Literaturas e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília. Coordenador do Grupo de estudos em Dramaturgia e Crítica Teatral (GDCT) e do projeto de extensão Quartas dramáticas (www.quartasdramaticas.blogspot.com). andrelg.unb@uol.com.br

Bernardet, para (re)discutir a AIDS e seus preconceitos num relato-teatral cru, mas ao mesmo tempo poético; realista, mas também metafórico; sério, como o tema deve ser tratado, mas de um refinado humor, em que agressividade e carências se misturam.

O que o Teatro do Concreto se propôs a fazer foi brincar seriamente com o “tempo da espera” em dois “espaços”: uma *discoteca/boate* ambientada em um corredor com muita luz e música alta e uma sala na qual os espectadores eram dispostos em círculo à semelhança de um teatro de arena. Nesses dois espaços, o público entrava em um jogo cênico em que memórias, carências, desejos e sonhos eram vivenciados pelos personagens-atores e pelos espectadores-atores. Nesse jogo, o espetáculo pôs em evidência a tênue separação entre ficção e realidade para, na verdade, desconstruí-la. Os personagens eram também os atores Francis Wilker e Marcelo Alves e os espectadores eram incluídos nas cenas e participavam numa interatividade-teatral, utilizada como parte do jogo cômico-angustiante do plano temático, que, enquanto planejamento, era exe-

cutado também pelos espectadores.

Nesse jogo interativo, o público entrava primeiro na *disco/boate*, era recepcionado pelo personagem-Francis e logo ficava contaminado por um eufórico clima de descontração e sedução. Nesse ambiente contagiante, com efeitos de luz e muito som, os personagens-Francis-Marcelo envolviam os espectadores: dançavam com alguns, outros eram sutilmente acariciados e outros recebiam insinuações cantadas. O que os personagens “esperavam” era que aquela noite resultasse, quem sabe, em uma bela transa, ou num caso, ou até em um relacionamento mais sério. Essa procura salientava a solidão dos personagens, que, além de se divertirem, buscavam certamente companhia.

Inusitadamente, os personagens-Francis-Marcelo passaram a mostrar para a plateia fotos em que eles apareciam, ainda crianças, em festas de aniversário, em almoços familiares e tiravam proveito das fotos para “presentificar” o passado. Essa “presentificação” ganhava tratamento humorístico, uma vez que o personagem satirizava o modo como estava vestido, o jeito “bichinha” em tão tenra

idade, mas evidenciava, no fundo, um certo descompasso entre a alegria do passado e a tristeza do presente; entre projetos de vida que não foram plenamente executados e alguns que foram até desconstruídos. Euforia e angústia, sonho e realidade, passado e presente, sedução e sexo se misturavam e envolviam os espectadores e aproximavam os personagens-atores, que, de repente, simulam uma “trepá” no meio do público, que é conduzido para um outro espaço: a sala de espera.

A simultaneidade do presente e do passado corrobora com o tempo-espera dos personagens-atores e essa duplicidade explícita o fazer teatral, colocando os espectadores numa situação que oscila entre a crença de que se assiste a uma peça teatral ou a um relato-narrativo de dois atores. Essa oscilação fica ainda mais evidente quando, em cena, os atores utilizam os próprios nomes, Francis e Marcelo, numa intimidade e naturalidade acentuada pelo figurino: ambos estão de calça de jeans e camiseta e o tom utilizado é acentuadamente coloquial. E gerar essa dúvida é extremamente eficiente para a temática abordada, pois coloca o público diante de uma sempre possível verdade e o faz conviver com um soropositivo, que relata como o resultado de um exame reverberara em todos os aspectos de sua vida das formas e tonalidades as mais variadas.

A direção, consciente dessas dúvidas e reverberações, intercalou cenas em que um bate-papo se estabelecia entre personagens-atores-espectadores com outras em

que um estado onírico se construía a partir de elementos/objetos, sons e desenhos de luz, resultando em imagens cênicas-cinematográficas. E essas imagens construía as mais diversas sensações auditivas, táteis, visuais. Em uma das cenas, por exemplo, blocos de gelo eram jogados vagarosamente sobre o personagem-Francis, depois que o personagem, em estado eufórico-febril, dançava desmedidamente e se fragmentava como objeto numa cena-imagem construída pelo alto som do DJ, pela luz estroboscópica e pela movimentação em descompasso do ator.

Essas dúvidas e reverberações apareciam também no plano da linguagem e nas rupturas do ficcional, quando, por exemplo, os personagens desconstruíam a ilusão cênica e os atores direcionavam perguntas para os espectadores. Criava-se uma situação de bate-papo, como se todos estivessem, de repente, num daqueles programas vespertinos de auditório em que o tema a ser discutido era a AIDS e tudo que a ela se relacionava: preconceito, prevenção, promiscuidade, estereótipos passavam a ser objeto de discussão, assim como o rótulo de *peste gay*, criado por setores da imprensa, e os fatores políticos-econômicos responsáveis pela proliferação da epidemia. Nessas cenas, alguns espectadores respondiam as perguntas e sentiam-se à vontade para questionar, exigindo certo improviso dos atores. Mas essas rupturas ficcionais durante todo o espetáculo eram tão constantes que os limites entre ficção e realidade se ampliavam a ponto do

público deixar seu papel de espectador e se deparar, sem a magia teatral, com a realidade da epidemia e de seus desdobramentos sociais. Com uma nova roupagem para as técnicas teatrais de Augusto Boal, a sala de espera abria espaço para um fórum de debates, para discutir a temática central do espetáculo, diretamente relacionada com questões de ordem social, política, econômica e cultural.

A alternância de cenas em que se propõe o desnudamento do ilusionismo teatral com outras de forte introspecção emocional reflete, ao mesmo tempo, a condição do personagem soropositivo que também vivencia momentos de extrema fantasia e, às vezes, de choque com a dura realidade. Além disso, elementos dramaturgícos e cênicos dosavam cenas de forte densidade com outras de um lirismo leve e ainda outras de certo humor sutil, irônico e constrangedor. Essas características resultam da proximidade entre vida e morte que a temática abordada naturalmente estabelece e que nos faz lembrar o poema de Manuel Bandeira, no qual

o médico sugere, ironicamente, que, naquela situação, “a única coisa a fazer é tocar um tango argentino”.

E é com esse lirismo-irônico que as personagens de *Sala de espera* propõem, no final do espetáculo, um brinde com os espectadores, que estourem os champanhes e degustem os (sem) limites de Jean-Claude Bernardet, Cazuza, Caio Fernando Abreu...

De um grotesco, ao mesmo tempo, agressivo e sutil, poético e irreverente, pode-se dizer que o Teatro do Concreto dialoga com muitas das realizações do Teatro brasileiro e reconstrói, numa atitude “transcriativa” – conceito de Haroldo de Campos para a tradução de poesia –,

concepções cênicas com as quais o Oficina e o Rodrigo Antunes Filho são reverenciados; dá novas dimensões para as propostas espaço-teatrais do Teatro da Vertigem; e cria literatura como o teatro narrativo de Luis Alberto de Abreu e Newton Moreno, para que o espectador, a partir da experiência teatral, opere transformações em um mundo real e **concreto**.



A Experiência na "Sala de Espera"

THAÍS DUMÊT FARIA*

Em um momento em que vivemos em paradoxos extremos - de um lado, uma decisão histórica do Supremo Tribunal Federal reconhecendo a união entre pessoas do mesmo sexo, do outro o vergonhoso recorde de maior número de mortes por homofobia -, nossos sentimentos ficam revirados. Muitas vezes o amor cede lugar ao inconformismo e, porque não dizer, ao ódio e à revolta. Quanta injustiça e violência não acontecem em nome de alguma moral, de alguma religião, da ameaça que causa ver que nossos padrões mudam a cada dia para compatibilizar-se com a grande diversidade que somos nós, seres humanos. Quanta indignação não assola nosso corpo, de forma desenfreada, quando as injustiças e as diferenças de tratamento entre as pessoas vêm à tona.

Nesse processo de revolta, muitas vezes a nossa capacidade de amar, de ter compaixão, de ensinar, se perde. Entrar em *Sala de Espera* foi magicamente re-tornar ao mundo do afeto, do ensinamento e do amor. A doçura no olhar daqueles jovens, que encaram a plateia todo o tempo, retirando dela todas as reações humanas, é de uma profundidade espantosa. Aquele momento passa a ser uma reflexão da nossa vida e um desafio aos tantos valores deturpados que são disseminados aos gritos pelo mundo. É uma

*Advogada, Mestre e Doutoranda em Direito pela UNB

forma calma, quase silenciosa de mostrar como o centro de tudo é o amor. Afeto, amor, ódio, preconceito, sexo, tesão, indiferença, festa, tristeza, flores e perdão. Uma profusão de sentimentos nos arrebatava ao longo de cada gesto, cada fala, cada reação do espetáculo *Sala de Espera*.

A história se dá entre dois homens que se encontram em uma festa e se amam louca e belamente. Mas, depois do prazer, vem a dor e o medo quando descobrem que estão com o vírus da AIDS. Nesse momento, mudamos fisicamente de cenário e deixamos de lado a noite, as músicas e a ilusão para um espaço de reflexão, onde estamos todos numa grande roda que abriga, no seu centro, flores e emoção. É nessa roda que o processo de afeto se dá. Somos todos incentivados a nos olhar,

a olhar os outros e a refletir sobre nossas reações, nosso passado, nossos amores, amigos e doenças. Mas que doença é essa que ainda causa tanto medo, em que certamente a maior dor é a da indiferença e do preconceito? Que doença é essa que afasta pessoas, que fomenta o ódio, a separação, a solidão, o desamparo? Que doença é essa que ensina às nossas crianças as atitudes tiranas do preconceito? Essa doença definitivamente não é a AIDS, essa doença é a ignorância e é sobre ela que devemos centrar todo nosso esforço para uma sociedade mais sadia. Combater a ignorância é buscar caminhos mais honestos, mais abertos, por vezes mais difíceis. É estar disposto a repensar sempre e, quando achar que já tem uma opinião sobre algo, repensar novamente.

Participar de *Sala de Espera* foi viver momentos de reflexão, de amor, de euforia e de dor. A adaptação de *A Doença*, de Jean-Claude Bernardet, feita por Fabíola Gontijo resultou um texto variado, dinâmico, sensível e capaz de tratar questões pesadas e dolorosas através do amor. E Francis Wilker e Marcelo Alves! O que dizer desses atores lindos e doces! Esses homens arrebataram nossos corações de tanto amor! Não sou crítica de teatro, mas se o teatro é feito para nós, para nos mobilizar, então ninguém melhor do que o público para exprimir tudo o que dele foi retirado, mexido, mudado ao longo da vivência do espetáculo.

A arte, definitivamente, é uma das formas mais diretas e eficientes de resgatar o que temos de primal, de resgatar a sensibilidade perdida, esquecida, deixada no canto, adormecida ao longo dos

desafios da vida. É com a arte que podemos aprender mais intrinsecamente que a única saída para a ignorância é o amor. Que a melhor forma de combater a violência é com a educação. Que a diferença é o que nos torna belos. Que o sexo é maravilhoso entre pessoas que se querem. Que não importa qual o sexo dos anjos, o que importa é o amor. Que, diante de tanta injustiça, de tanta violência e de tanta escuridão, resta nossa melhor arma contra os preconceitos: o afeto. É tão difícil manter o coração aberto diante de barbaridades cometidas em nome de sei lá o quê. Mas depois de sentar na *Sala de Espera*, saí com a alma renovada e certa de que a melhor flecha para acertar o coração do mundo é o afeto. Amemos mais e mais e, a cada ato de covardia, respiremos fundo e usemos nossa melhor arma: a educação regada com muito afeto.

Anotações de Francis Wilker sobre pesquisa de campo.

energia semelhante.

Personagem: fino, vago, foy, limpo, irônico, petista um lugar muito dentro.

23 Reunião Nacional das Redes Nacionais de Portadores de HIV/AIDS (Hotel Senécia)

Muitas pessoas, fiquei um pouco contrariado, são normais! Pessoas muito articuladas, organizadas e críticas. Gente muito de boa (33 anos) de uma força avassaladora. A luta é além de Didier, é uma luta contra a solidão, a indiferença. Há mais gente desse tipo com pessoas mínimas.

"O pulso ainda pulsa."

"Qual impacto?"

"Por que?"

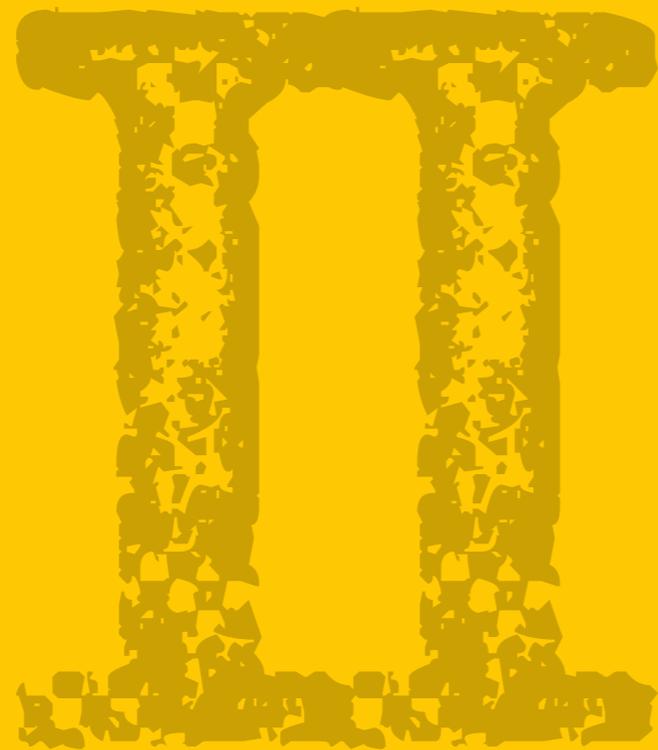
"O sexo é maravilhoso entre pessoas que se querem."

"Compartilho que foi o fórum."

Essas coisas preparadas para morrer, mas não molamos, estamos mortos! com esperança! com amor! tudo, um porte novo







II Ato

Diário de Maldito



"Eu fui tantas e tantas vezes o cantor dessas canções de Sílvio Santos, o carregador amargo da amargura, o sonhador dos sonhos inúteis, o perdedor de salário miserável.. Agora, eu quero cantar o destino do ser humano, e, se de alguma maneira, eu arranhei seu coração essa noite, não me queira mal. Arrebente em soluço e chora comigo. Porque eu tenho esperança, porque eu tenho fé, porque eu sou uma pessoa de teatro e, por causa disso, eu confio, confio muito, porque eu pus filhos no mundo e amo tanto quanto você, criança de hoje. Por causa disso tudo, eu só tenho um desejo: o desejo de pertencer a você, assim como eu gostaria de pertencer a toda humanidade."

Plínio Marcos

Estudos de cenografia
de Isabella Veloso para
o espetáculo Diário do
Maldito



ALINE SEABRA*¹ E SÍLVIA PAES*²

A origem

É difícil descrever com precisão quem ou como começou toda essa história... Quem trouxe o Plínio Marcos até cada um de nós? Por que decidimos beber em sua “fonte maldita”? Teria sido uma única pessoa ou toda uma sociedade que nos apresentava esse poeta? Não sabemos. A verdade é que o autor que incorporou o tema da marginalidade na cena brasileira nos tocava.

Catadores de papel pelas ruas, prostitutas, palhaços, sambistas, atores, trabalhadores, prisioneiros, macumbeiros, poetas, jogadores de futebol... Até que ponto esses personagens do Plínio já não estavam presentes em nosso imaginário de cidadãos brasileiros? Vida e arte sempre se misturaram. O que o Plínio dizia sobre o Brasil sempre pareceu real. Em pleno século XXI, cinquenta e um anos depois da estreia de Plínio Marcos como dramaturgo em *Barrela*, ainda existe lugar para uma obra que marcou a década de 60? Infelizmente, sim. Nosso país vem mudando, no entanto, as desigualdades ainda se fazem presentes.

O Concreto se constituiu a partir, entre outras coisas,

da diversidade. Artistas moradores de Brasília e do entorno (Ceilândia, Samambaia, Asa Norte, São Sebastião), além dos saídos do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Peru ou mesmo do interior de Goiás. Um coletivo constituído a partir de pluralidades. Dentro dessa diversidade, podemos dizer que Plínio apareceu, provavelmente, como alguém que contava histórias que de alguma forma pareciam nos emocionar. Histórias que davam vez e voz aos marginalizados pela sociedade e que tocavam cada um a sua maneira. Poderíamos dizer que suas histórias estariam presentes, mesmo que indiretamente, no imaginário de nossa diversidade.

Alguns dos integrantes do grupo se conheceram em espaços ou proje-

*¹Aline Seabra é atriz do Teatro do Concreto, licenciada em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília.

*²Sílvia Paes é atriz do Teatro do Concreto, bacharel em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília e professora da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes.

tos voltados para a arte-educação. Através dessa relação, muitos tiveram o primeiro contato com o dramaturgo que com o tempo viria a nos unir cada vez mais. Dispostos a criar algo a partir da vida e da obra do Plínio, começamos nossos trabalhos. Pode-se dizer que uma leitura nos marcou especialmente. Essa leitura foi feita a céu aberto num dos gramados da capital.. *Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos*, que fala, entre outras coisas, sobre as agruras vividas por um grupo de presos, foi o primeiro texto do Plínio que o grupo leu junto. Mais tarde esse mesmo texto influenciaria diretamente uma cena do espetáculo, batizada internamente como “sala de milagres”.

A pesquisa

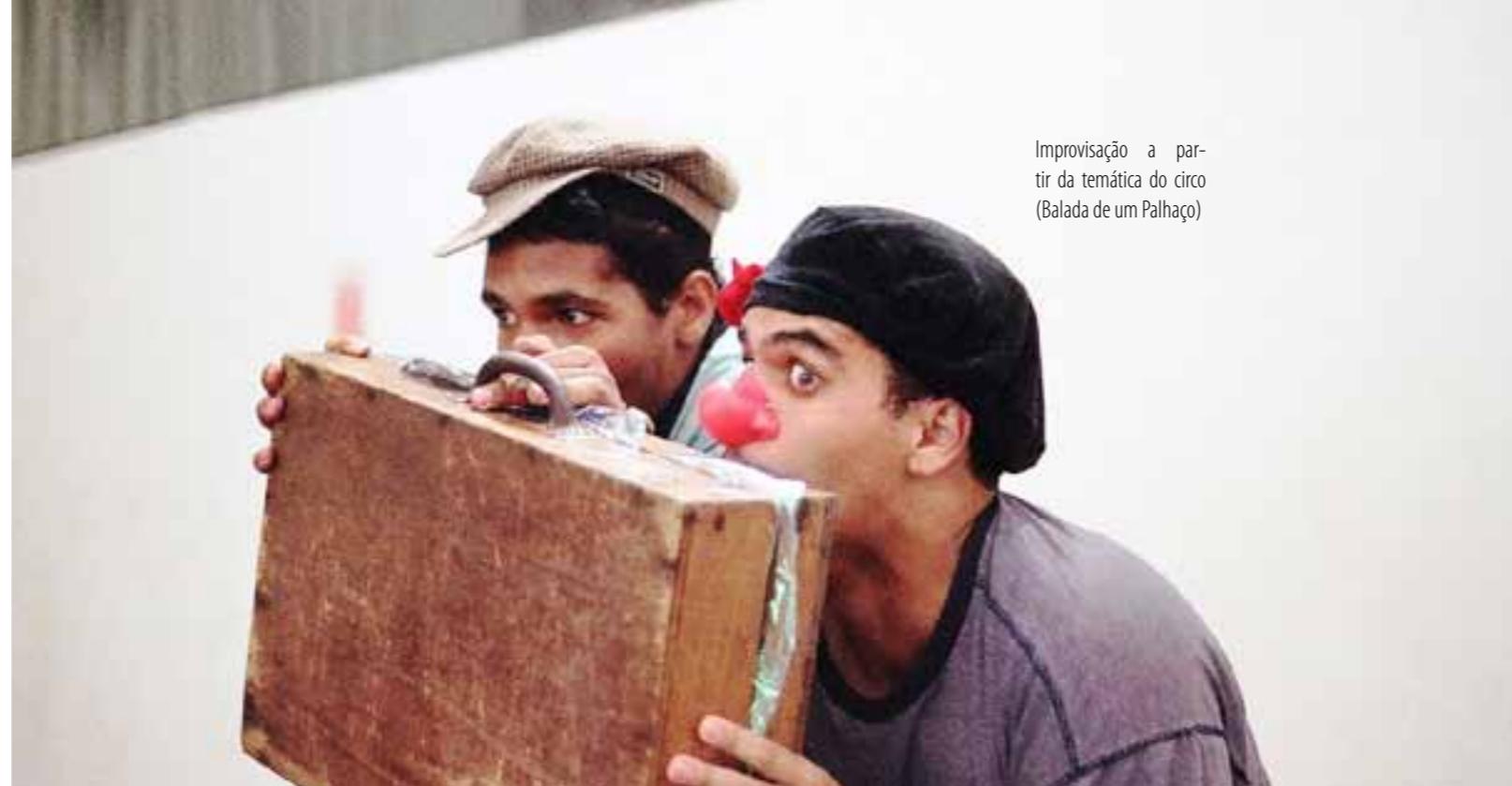
Durante o trabalho de pesquisa teórico-prática de dois anos sobre o universo de Plínio Marcos, o grupo reuniu cerca de oito horas de cenas e improvisações. Nossa rotina de ensaios era em média de doze horas semanais, cumpridas em locais diversos. Ensaiávamos na rua, na Universidade de Brasília, na casa de alguns dos integrantes, em escolas etc. Não possuíamos uma sede e tínhamos

que improvisar a partir dos locais que conseguíamos. O trabalho foi sendo desenvolvido tendo como inspiração a vida e obra do dramaturgo, bem como a conexão de sua obra com Brasília. Para a criação do *Diário do Maldito*, o grupo entrevistou pessoas próximas ao dramaturgo, como o diretor Tanah Correa, o então secretário de cultura de Santos, Carlos Pinto, e a sua última companheira, a jornalista Vera Artaxo, além de ter feito amplo levantamento de material bibliográfico sobre o autor e estudos sobre tarô e arquétipos, possibilitando a criação de uma dramaturgia própria que também integrou citações de textos do dramaturgo.

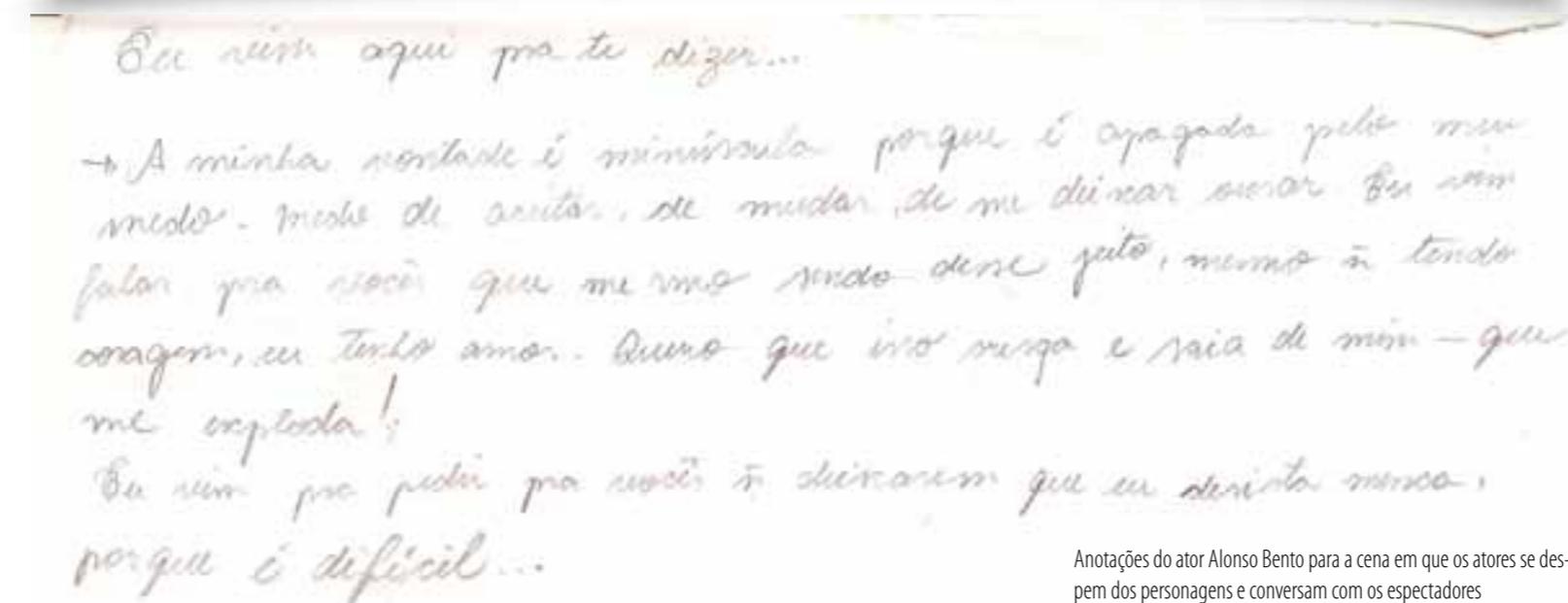
Algumas das fases de produção de material cênico tiveram como estímulo temáticas, que foram propostas a princípio pelo diretor e relacionadas com textos do autor estudado, como: Qual é o meu inferno pessoal? A pátria, que englobava as perguntas: Qual é a minha pátria? Quem é o meu povo? Qual é a minha maior revolta? A minha identidade: Quem é Plínio Marcos? O que é a nossa cidade? A cadeia, que englobava, entre outras coisas, justiça/

injustiça/violência e foi associada às peças: *Inútil Canto e inútil pranto pelos anjos caídos*, *Barrela* e *A mancha roxa*. Num outro momento, a temática foi o circo, lugar de saltimbancos e palhaços, que foi associado às obras *O truque dos espelhos*, *Balada de um palhaço* e *O assassinato do anão do caralho grande*. Outro tema foi a exploração humana (poder/solidão/humilhação) e as peças de referência foram: *Navalha na carne*, *Homens de papel*, *Dois perdidos numa noite suja* e *Abajur Lilás*. Mais à frente, a temática foi “O espiritualista”, dessa vez, relacionada às peças *Balbina de Iansã*, *Madame Blavatsky*, *Prisioneiro de uma canção* e *Jesus-homem*. Outro tema foi o samba e o futebol e as obras indicadas foram: *O poeta da vila e seus amores*, *Chico Viola*, *Na barra do catimbó*, *A bola e a boleta*. Anjos caídos (cenário de barbárie e exclusão) foi outro tema gerador que teve como referência as peças: *Quando as máquinas param*, *Oração para um pé de chinelo* e *Querô*.

Cenas eram construídas a partir de *workshops* que nada mais eram do que cenas elaboradas a partir dos temas acima mencionados e improvisações que emergiam inspiradas na poesia do Plínio e no nosso esforço de fazer jus a obra tão contundente. Realizamos ainda seminários baseados em temas que eram suscitados a partir da obra do dramaturgo, como a questão da violência, por exemplo. Dentre alguns dos exercícios que proporcionaram a criação das cenas, destacam-se o depoimento pessoal, a imagem poética e o energético. No energético, que sempre



Improvisação a partir da temática do circo (Balada de um Palhaço)



Anotações do ator Alonso Bento para a cena em que os atores se despem dos personagens e conversam com os espectadores

utilizamos como aquecimento, tínhamos a oportunidade de ampliar nosso repertório corporal bem como “libertar” nosso corpo, na medida do possível, de movimentos mais cotidianos com o intuito de gerar um outro estado de presença. “Dançávamos” até perder a conta ou até atingirmos o estado que o *Diário* nos exigia. O depoimento pessoal utilizado na construção de muitas cenas deixava o espetáculo cada vez mais nosso, mais íntimo... A imagem poética, que representava uma cena cujo foco era a imagem, nos permitia simbolizar aquilo que talvez nunca pudesse ser dito.

Nosso trabalho estava pautado na ideia difundida pelo *Processo Colaborativo*, que pontua, essencialmente, a busca por uma relação mais horizontal entre os criadores. A atuação dos agentes teatrais, como ator, diretor, dramaturgo, cenógrafo, figurinista, entre outros, nesse tipo de criação, tem os seus limites em estado de constante interferência. Inspirados na vida e na obra do dramaturgo, bem como nas conexões destas com Brasília e conosco, fomos criando as cenas. A princípio, nossa relação com o *Processo Colaborativo* era um pouco mais empírica. Nós trabalhávamos pautados na observação de experiências de outros grupos que trabalhavam com essa metodologia, como o Teatro da Vertigem, de onde também vinha, em parte, a influência em relação ao uso do depoimento pessoal na cena. A oficina que fizemos sobre *Processo Colaborativo*, coordenada pelo Galpão Cine Horto (Grupo Galpão – BH/

MG) e promovida em Brasília por iniciativa da Alecrim Produções, em 2006, foi um marco para o grupo e para o espetáculo que estava sendo construído. Começamos a ter um pouco mais de clareza e consciência em relação ao processo que estávamos nos propondo a realizar. Após a oficina, convidamos a diretora Tiche Vianna, que tínhamos conhecido naquela ocasião, para ver as cenas criadas até o momento e contribuir conosco num instigante diálogo sobre a nossa criação.

O material criativo foi surgindo a partir das leituras e interpretações que fazíamos da vida e obra do Plínio, bem como de nossos anseios como artistas. Depois de um determinado tempo de pesquisa e estudo organizávamos os materiais produzidos no que chamávamos de Cenas Concretas, que eram apresentações de parte do material produzido a um grupo de convidados. Elas fechavam um ciclo de criação e nos preparavam para criar ainda mais.

Desde o começo o Concreto buscava parceiros. A opinião de artistas e interessados na poesia do teatro sempre nos interessou. Dentre as parcerias que fomos firmando e que, em grande parte, começaram no processo do *Diário do Maldito*, destaca-se o encontro com José Perdiz. Mecânico e dono de um teatro/oficina, que mais tarde seria escolhido para a nossa estreia. Perdiz foi tão inspirador para o grupo quanto o próprio Plínio Marcos. Seu espaço teatral, que também era uma oficina mecâni-

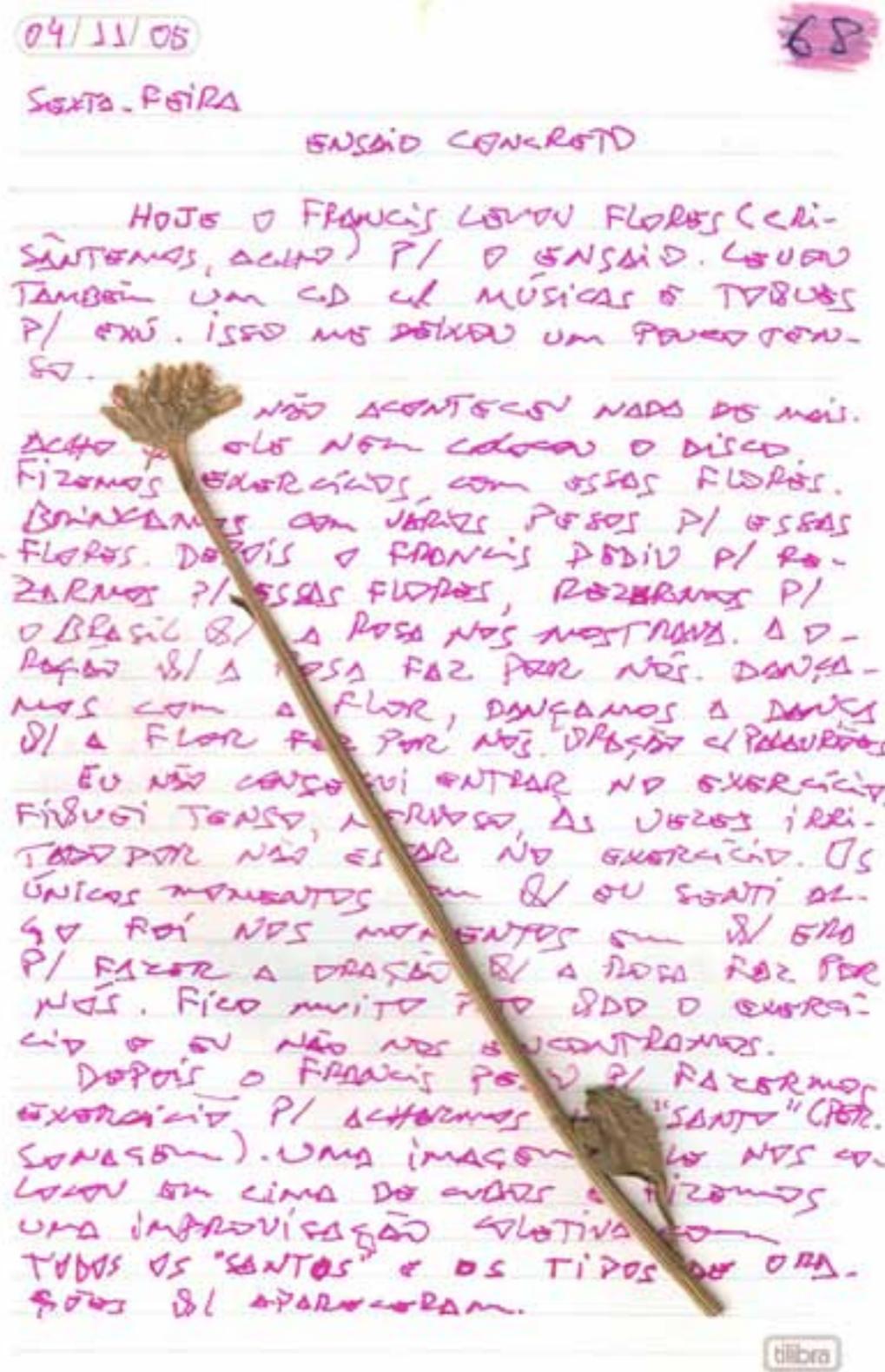
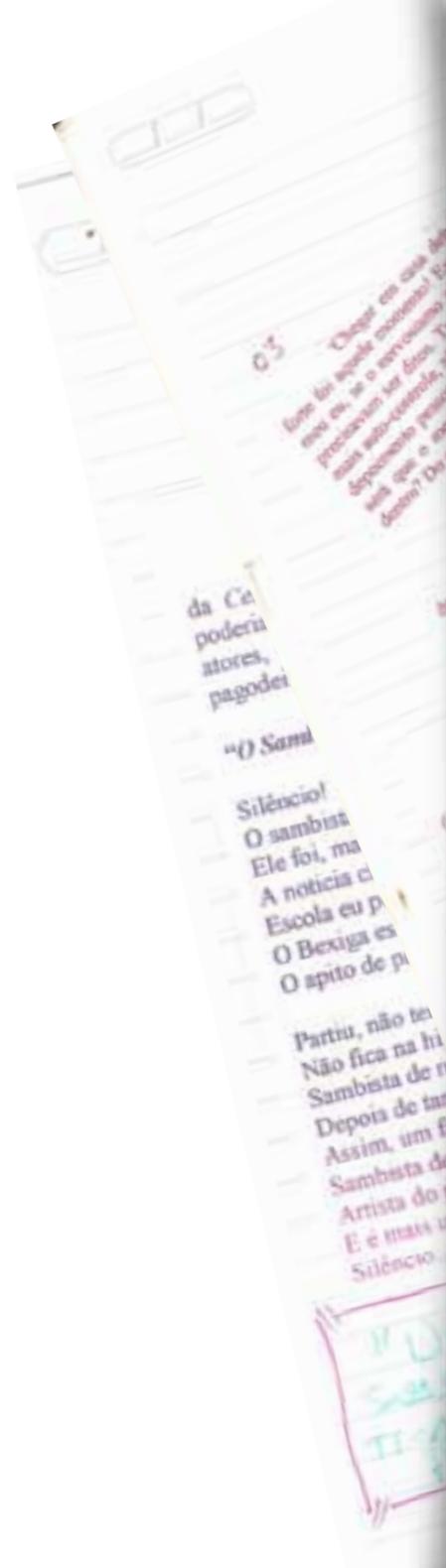
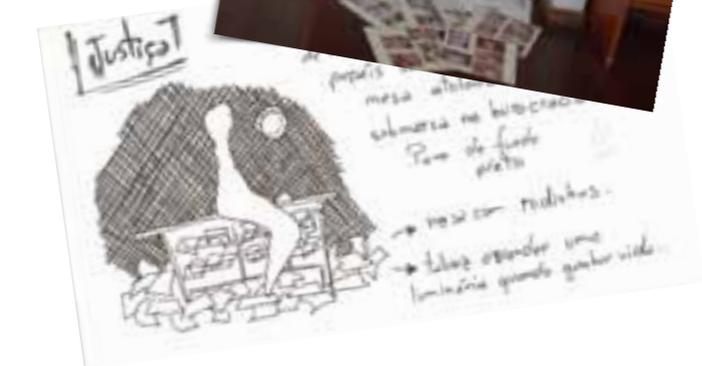
Registros do ator Alonso Bento a partir de explorações feitas no espaço da Rodoviária do Plano Piloto.



Encontro do Teatro do Concreto com o diretor Tanah Corrêa em Brasília para falar sobre Plínio Marcos.



Proposta da atriz Maria Carolina Machado para a provocação: como seria o seu altar Plínio Marcos?



ca e um ferro velho, surgiu para o grupo como um lugar praticamente ideal para o que estávamos procurando. A história daquele lugar como um espaço de teatro de resistência de Brasília, aliada ao texto que criamos, é o que proporcionou contarmos uma história, que não era unicamente o texto proposto pela dramaturgia, mas sim um novo texto, que só foi possível no diálogo com o espaço. Gambiarras, ferro-velho, pouco espaço, mas muito amor. Perdiz nos aconselhava, alimentava, curava nossas dores e inspirava.

O mergulho

No Diário do Maldito tudo foi novo, singular, inesperado, entregue. Entregue no sentido que estávamos dispostos a nos descobrir no teatro, a entender que mecanismos poderíamos utilizar para, de fato, viver um personagem em cena. Não sei se conseguimos entender que mecanismos de interpretação utilizávamos, mas sei que buscávamos imbuir de espírito humano o personagem em cena, atribuindo-lhe complexidades, sentimentos, tons, nuances que são inerentes ao ser humano, mas protagonizados por ele na pele do outro. Vivenciávamos o prazer de estar em cena como que por inteiro, exercendo a arte de interpretar.

Este tipo de atuação tinha como base a inesgotável procura de quem somos, de como vemos o mundo e o que esperamos dele. Parece sem lógica, em princípio, misturar interpretação com introspecção – no sentido

de entendimento de mundo –, mas lembro que o estímulo do diretor Francis Wilker era de nos tirar da zona de conforto através de depoimentos pessoais que eram transformados em cena por meio de perguntas um tanto enigmáticas: Quem é o seu povo? Qual é o seu inferno pessoal? Meu maior desejo é... Minha verdadeira identidade é... Este tipo de condução permitia ao ator se desnudar por meio da arte, criando cenas pautadas nos símbolos onde a palavra se fazia necessária, jamais explicativa. Afinal, nós tínhamos como mote a nossa complexidade, a abstração de sermos nós mesmos e nos permitirmos ser o outro, a persona. Juntamente com esta introspecção, estava a assimilação dos textos de Plínio Marcos que, com honrosa maestria, soube dar voz a indivíduos que vivem à margem da sociedade e, concomitantemente, são massacrados por ela.

Não só a palavra, mas as imagens advindas do figurino e de objetos que compunham a encenação como um todo, recheavam de símbolos e significados que invadiam o nosso subconsciente e nos permitiam ir além do literário. Atingíamos uma linha tênue entre a assimilação do concreto e percepção/sensação do abstrato. Todo esse repertório tinha como objetivo sentir o personagem em toda sua magnitude, porque parte dele éramos nós, no sentido de falar de nós mesmos e de nos colocarmos perante os escritos de Plínio de modo a nos tornarmos co-autores do espetáculo *Diário do Maldito*.

Ser co-autor de um espetáculo significa ser diretor, dramaturgo e, claro, ator de sua própria cena. Ou seja, a partir de um tema proposto pela direção e da obra do Plínio como base de todo o processo, experimentávamos a criação cênica por meio do que nos atravessava na qualidade de cidadãos e atores. Foi um mergulho introspectivo

que nos permitiu criar uma comunhão e a energia que emerge no espetáculo. O processo de pesquisa e ensaios durou dois anos, tempo bastante para suscitar no grupo a necessidade de ter um encontro com o público, de mostrar-lhe as cenas construídas e, o mais importante, ter com o público a intimidade proposta no espetáculo.

Referência Bibliográfica

OLIVEIRA, Aline Seabra. *O que o diálogo traz? Uma reflexão sobre o processo colaborativo na criação teatral*. Monografia de conclusão de curso apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília sob a orientação do professor doutor Graça Veloso.



Arqueologia de uma experiência: sobre a dramaturgia de um diário

JULIANA SÁ*

Começo este texto dizendo do prazer de participar da comemoração dos 7 anos do Teatro do Concreto e dos 5 anos do Diário do Maldito, que se completam em novembro deste ano. Espetáculo este de que participei como dramaturgista, dramaturga, produtora, musicista e até atriz, devido aos caminhos tortuosos e surpreendentes do processo criativo e das temporadas. Com isso deixo claro o carinho que tenho por este trabalho e sua importância na minha trajetória artística e pessoal, pois foi um grande desafio assumir esta dramaturgia em um momento delicado para o grupo, em que a dramaturgia que havia acompanhado o processo não podia chegar até o seu fim, justamente no momento em que as tramas se estreitam e começa a tomar forma um discurso, uma ideia, uma história. Como dizia, ao assumir este desafio experimentei pela primeira vez o lugar da dramaturgia, um lugar bastante distinto dos outros em que havia estado, sobretudo como performer.

O processo criativo foi, ao mesmo tempo, um processo de aprendizagem. Do tipo em que se aprende fazendo.

Pesquisar sobre dramaturgia, pesquisar sobre Plínio Marcos, conhecer o grupo no qual acabava de entrar e me inteirar de um processo que já caminhava desde 2004, por volta de há 1 ano e meio na época em que integrei o grupo.

Passados 5 anos, o espetáculo continua vivo e em constante transformação. É um privilégio diante do contexto teatral brasileiro que um espetáculo esteja de pé por tanto tempo. Graças a isso, ele pode amadurecer bastante, principalmente do prisma da dramaturgia e da atuação.

O formato do texto em muito contribuiu para a vitalidade do espetáculo, pois sua estrutura arejada, aberta a improvisos e também a incorporar ações e falas surgidas dos

*Licenciada em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília, atriz, pesquisadora e professora da Faculdade de Artes Dulcinea de Moraes

próprios improvisos, permite-lhe uma vitalidade, uma maleabilidade, um respiro, que dificultam o engessamento, pois instauram aqueles momentos suspensos e cheios de adrenalina em que fala e ação se constroem junto com o público. Essa particularidade exige, no entanto, um acompanhamento constante do/a dramaturgo/a, visto que a obra está viva. O distanciamento deste/a criador/a que, muitas vezes – e assim é neste caso relatado –, dá-se após a estreia, permite-lhe um olhar renovado para o trabalho. Assim é possível avaliar a coerência das contribuições que surgem constantemente do elenco e da direção e, dessa forma, contribuir para a coerência do trabalho como um todo. E, devido à frequência de tais contribuições, é importante que se veja o espetáculo de tempos em tempos.

Por outro lado, essa estrutura permeável e maleável exige habilidades específicas dos atores e atrizes, como a habilidade para dialogar com o público, para se aproveitar do instante e do que ele oferece de inesperado, para criar dentro da realidade de uma personagem e uma história. Assim, com o passar desses anos, foi muito bom acompa-

nhar o amadurecimento desses atores e atrizes, a intimidade com a personagem, a sutileza de algumas intenções que estavam propostas no texto, algumas vezes, mas não na cena. E outras que surpreendiam a proposta textual.

A estreia do Diário do Maldito foi um ato desesperado e urgente de algo que não aguentava mais esperar – fosse acabamento, primor, qualidade técnica, ou qualquer outra coisa. E assim, estreamos. Mesmo sabendo que não estava redondo, que, por exemplo, do ponto de vista da dramaturgia, havia dificuldades que não conseguíamos resolver. Mas fomos.

A força do espetáculo conseguiu se sobrepor a todas essas dificuldades. Mas foi preciso continuar a trabalhar. E o tempo foi mais uma vez um fator fundamental. O diálogo com as plateias permitiu experimentar soluções e descobrir outras. Da mesma forma que o *canovaccio* era experimentado na cena pelos atores e atrizes, o espetáculo se construía agora na interação com o público.

O lugar da dramaturgia

Primeiro foi preciso descobrir que lugar era esse, que



¹Marcio Abreu: Dramaturgo e diretor teatral, criador da Companhia Brasileira de Teatro, sediada em Curitiba.

² Canovaccio: estrutura teatral bastante usada na Commedia dell'arte, em que são descritas as principais ações e cenas de uma peça.

perspectiva era essa. Um pouco com base no método de tentativa e erro, consegui me deslocar do olhar da atuação e da direção, um pouco mais familiares, para essa outra perspectiva.

Aprendi a ver o “esqueleto” de um trabalho cênico; a arquitetura da história, na expressão de Márcio Abreu¹; a trama de ações que constrói sentidos articulados em um discurso; as relações entre personagens. Aprendi a ver além da cena, além das imagens.

Cada fala escondia uma intenção, uma viga que se ligava a outras e permitia que essa estrutura ficasse de pé. Falas que surgiam em improvisos e que eram remendadas, bordadas com outras que surgiam no computador, mas que ressoavam com a voz da atriz, mesmo que na minha cabeça. A personagem nascia atrelada a um ator ou uma atriz, a um corpo e uma voz específicos.

Ao mesmo tempo em que compreendia esse olhar, entendia também como ocupar esse lugar, quais eram minhas responsabilidades, meu papel

de criadora inserida em um processo colaborativo junto com outros.

Tratei logo de descobrir e construir os sentidos que me faziam estar naquele coletivo falando com e a partir de Plínio Marcos. Entendo como fundamental o posicionamento pessoal e político de cada artista envolvido, sobretudo neste tipo de processo. Como qualquer outro artista, deveria me colocar; não me cabia apenas costurar a contribuição dos outros e abafar a minha voz. Porém, soltar a voz é, muitas vezes, criar conflitos. E isso é um importante fator no processo de criação. Nas palavras de Rubens Rewald, “Sem resistências, não há articulações, logo as proposições permaneceriam as mesmas, sem possibilidades de evolução” (2005, p. 49).

Como o processo de construção da dramaturgia se deu, sobretudo, a partir da dinâmica de proposição de *canovaccio*² e levantamento do *canovaccio* em cena – permeado por exercícios de improviso e outros – esses momentos eram os que mais evidenciavam o conflito. Como o *canovaccio* propunha uma estrutura para o caos de cenas e possibilidades a que se resumia a criação até aquele momento e, dessa forma, deixava de fora um número sempre maior de cenas do que era possível abarcar, provocava muitas reações adversas. É um embate em que não se pode perder de vista o espetáculo e o discurso que se está querendo criar, pois entram ferozmente em cena os apegos, as vaidades, o desejo de se sentir representado e tantos outros

diversos e, por vezes, divergentes. Não cabe ao dramaturgo ou dramaturga contemplar a todos esses desejos e pontos de vista, numa tentativa de agradar e representar cada integrante, mas também não lhe cabe enfiar goela abaixo do grupo suas propostas. Entendo que é uma negociação entre criadores e desejos, que exige do/a dramaturgo/a um equilíbrio entre “a flexibilidade às mudanças promovidas pelos envolvidos no processo e a coerência a uma diretriz dramática inicial que a todo momento corre o risco de se diluir pelas próprias andanças e desandanças do processos” (2005, p. 35), coerência em relação ao discurso que se cria.

Outro importante atributo do/a dramaturgo/a deve ser a apurada capacidade de escuta. Neste processo ficou evidente como um exercício de improvisação (como o tapete) pode ser revelador; como, em momentos aparentemente insignificantes, de pequenos exercícios cênicos, a potência de uma cena se revela e a relação entre personagens impensáveis se estabelece. Daí a importância da presença do/a dramaturgo/a na sala de ensaio. Nas palavras de Rubens Rewald, esta habilidade estaria relacionada com o papel do autor-espectador que, junto com o de autor-leitor e autor-escritor compõem a figura do dramaturgo e da dramaturga. Para citar Adélia Nicolete, “a experiência de **escuta**, do **aproveitamento criterioso** de material sugerido por outrem e, principalmente, a noção de **autonomia** em relação às contribuições do grupo” seriam importantes habilidades exigidas de um dramaturgo, que poderiam ser

adquiridas em um processo de criação coletivo.

Pela experiência do Diário do Maldito posso dizer que foi possível descobrir a importância de cada uma delas, bem como, desenvolvê-las a partir do diálogo com o grupo, que nem sempre é fácil.

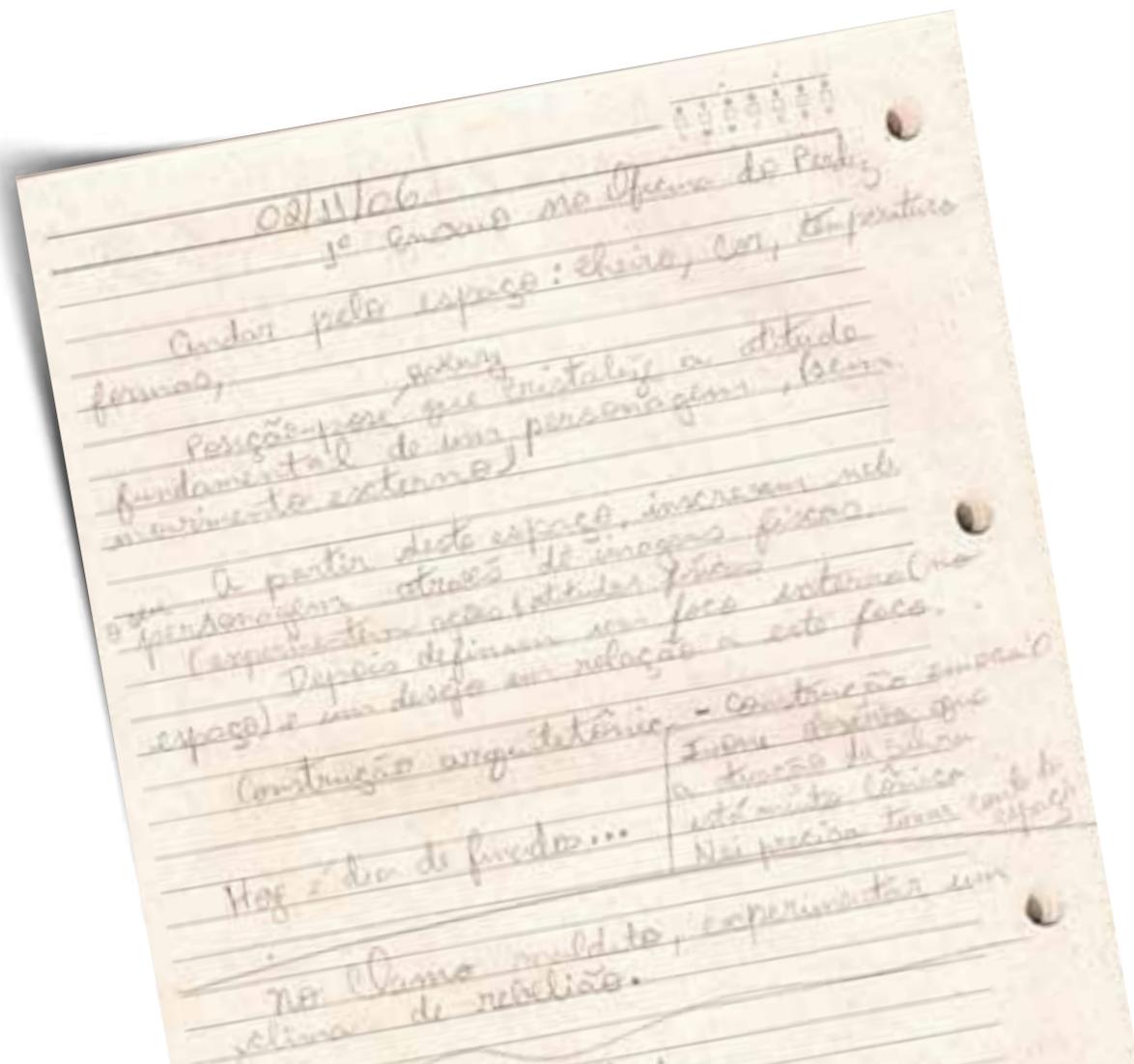
Essa experiência de criação se mostrou bastante profícua do ponto de vista da complexidade formal da obra, pela riqueza de detalhes, de aspectos, de problemas que ela elenca. Para dar conta dessa complexidade evocada pelo coletivo, seus vários olhares e vozes sobre uma mesma questão, foi preciso criar uma estrutura que abarcasse essa miríade. Daí a forma fragmentada que o texto assumiu, em que diferentes espaços e tempos são entretecidos e criam diversos planos que por vezes coincidem, onde se cruzam passado, presente, lembrança de uma personagem, realidade dos atores e atrizes, plano espiritual, imaginação e alucinação do Poeta.

E assim o espetáculo Diário do Maldito partiu da inspiração na vida e nas obras de Plínio Marcos, do lugar de Plínio Marcos em cada criador e criadora, para tratar da situação do artista hoje, do compromisso com a criação e com as próprias urgências, das relações com o poder político e econômico, dos problemas sociais brasileiros, a partir do lugar do/a artista brasileiro, tão aparentemente próximo do poder, mais especificamente em um grupo marcado pela diversidade, por diferentes trajetórias e por intensos desejos de diálogo.

Referências Bibliográficas

Subtexto – revista de teatro do Galpão Cine Horto. Ano VII, número 07, Dezembro de 2010.

REWALD, Rubens. Caos: dramaturgia. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2005.



Um rito de adoração a um semideus do teatro brasileiro chamado Plínio Marcos.

GRAÇA VELOSO*

Eu sempre reflito sobre a história das teatralidades no Brasil por duas perspectivas diferenciadas. A primeira, advinda de um pensamento multiculturalista, não etnocêntrico, me leva a perceber um sem número de manifestações cênicas dedicadas ao sagrado e a ritos espetaculares de variadas finalidades, praticados pelos mais diversos grupos étnicos, aqui já estabelecidos desde milhares de anos antes de 1500. São ritos de passagem, de nascimento e de morte, de agradecimento pela boa caça e pela boa pesca. E todos celebrados em práticas que nos remetem, a nós pesquisadores das artes do corpo e do espetáculo, sempre a reflexões sobre os parentescos que essas manifestações carregam com nossos objetos de estudo (VELOSO, 2009).

A segunda maneira a que me refiro é aquela que afirma ser o teatro uma manifestação convencionalmente aqui estabelecida a partir da colonização portuguesa. Esta é mais condizente com toda uma pregação escolar que prevalece no mundo dos saberes canonizados. Nas culturas ocidentais, os estudos sobre a história do teatro têm sido guiados, quase hegemonicamente, pelo primado da idéia

de que essa manifestação, fundamentalmente social, teve sua origem nos rituais de adoração ao deus Dioniso, na Grécia Clássica dos Séculos 4 e 5 a.C. (GASSNER, 1974).

E falar da vinda desta visão convencional do teatro para as terras do pau Brasil, nos leva sempre a uma constatação por demais óbvia: se esse teatro aqui aportou pelos “milagres” colonialistas da Companhia de Jesus, na qual se destaca o nome de José de Anchieta, a sua trajetória social se consolida por outros caminhos, muitos deles mais profanos. Eu digo sempre que o teatro, como convenção artística, em nossas terras, tem sua história contada pela vida, algumas vezes efêmera e outras vezes duradoura, das Companhias Permanentes

*Graça Veloso (Jorge das Graças Veloso), Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia – UFBA, Professor Adjunto e docente do Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade de Brasília – UnB, é ator, diretor e dramaturgo.

ou pelos Grupos, diversos deles de características amadoras. Os momentos verdadeiramente marcantes deste teatro se dão pela existência dos vários coletivos que escreveram sua história, em um sem número de casos, inclusive não registrados na historiografia oficial.

Mesmo assim, é impossível falar da história deste teatro no Brasil sem reconhecer que ela passa por nomes como Teatro de Brinquedo, Teatro do Estudante do Brasil, Os Comediantes, TBC, Dulcina/Odilon, Arena, Oficina, Opinião, Asdrúbal trouxe o trombone, Galpão, Armazém, TAPA, XPTO, dentre centenas de outros.

Brasília, mesmo reconhecendo o quanto sua cultura teatral é recente, vive algo muito semelhante. Apesar da existência de alguns nomes que aqui se consolidaram trabalhando quase que exclusivamente com elencos eventuais, tais como Hugo Rodas (que também foi de Grupo, no início) e Adriano e Fernando Guimarães, a base das artes cênicas da nova capital, desde a década dos 70, com a afirmação do teatro amador, é o movimento de grupos. Por esses caminhos passaram, lá nos primeiros momentos

daqueles anos, convivendo com o regime de exceção da ditadura militar, grupos como Pitu, Katharsis (do qual tive o orgulho de fazer parte durante toda sua existência, de 1975 a 1984), Coorte, Grutta, Grupo Carroça, Esquadrão da Vida, Máscaras, Bagagem, Ator e Companhia, e outros, outros e outros...

E uma característica recorrente nos grupos, que se consolidaram como fazedores da história do teatro no Brasil, geralmente estarem relacionados a um espetáculo marcante. Assim, somente para falar dos brasilienses citados, podemos referenciar o Pitu pela montagem de *Os Saltimbancos*, o Katharsis por *Galileu Galilei*, o Grutta por *Eles não usam Black-Tie* (também em parceria com o Katharsis) ou o Máscaras por *Centro-Oeste S.A.* e o Carroça por *Capital da Esperança*.

E novamente, nos tempos atuais, pelo movimento de Teatro de Grupos, a capital federal assiste a uma repetição dessa história. Várias são as companhias permanentes que aqui se consolidam neste início de século. Uma das que mais tem se destacado é o Teatro do Concreto, com suas

montagens estruturadas com base no processo colaborativo, derivação aperfeiçoada da criação coletiva, muito em voga nos anos 70 do século passado. E seu espetáculo referencial é a adaptação *Diário do Maldito*, criado a partir de uma pesquisa sobre a vida e a obra de Plínio Marcos, sobre o qual desenvolvo estes escritos.

Esta reflexão, entretanto, se dá a partir da Etnocologia, disciplina criada em colóquio internacional na Maison des Cultures du Monde, em Paris, em 1995, e voltada para o estudo das artes do corpo e do espetáculo. E pensar *Diário do Maldito* pela perspectiva dessa etnicidade, pressupõe a análise do espetáculo levando em consideração algumas noções estabelecidas naquilo que ainda consideramos como em estado pré-paradigmático. Então, necessário se faz uma breve citação do que compreendo como sendo aspectos determinantes na montagem do Teatro do Concreto: as noções de espaço teatral, estados alterados de corpo e consciência, teatralidade e espetacularidade, além dos diálogos incontestáveis com práticas religiosas de várias ordens.

Iniciemos então pelo lugar da representação, onde tive oportunidade de assistir ao espetáculo. Sua maior temporada se realizou na Oficina do Perdiz, um espaço que durante o dia é oficina mecânica e ferro velho e, nas noites dos finais de semana, por muitos anos, se transformava em teatro¹. Isto, por si só, nos remete a uma discussão sobre as noções de lugar teatral, que “contém, ao mesmo tempo,

os condicionantes do espaço teatral e do espaço geográfico” (ALMEIDA JR, 2007, p. 159). Se pensarmos o lugar teatral desta realização do Concreto, o espaço já contém as noções de espetáculo, em seu sentido substantivo. A própria oficina, quando o espectador chega para as apresentações, se mostra substantivamente como um local diferenciado.

Armando Bião, falando de características dos objetos de estudo da etnocologia, afirma que “o conjunto mais fácil de ser caracterizado seria o conjunto das artes do espetáculo, compreendendo o teatro, a dança, a ópera, o circo e outras artes mistas e correlatas, no qual usualmente se distinguem artistas e espectadores. A prática espetacular aí é substantiva” (BIÃO, 2009b, pp.93-94).

O Teatro Oficina do Perdiz, por essa perspectiva, por si só já é espetáculo. Por suas arquibancadas de madeira, sua iluminação precária, seu piso disforme e suas máquinas de trabalho cotidiano. Por tudo isso e

¹ Vale aqui ressaltar a inglória luta de José Perdiz contra os meandros da burocracia estatal brasileira, para, ao lado de uma parcela considerável dos artistas da cidade, manter seu teatro em funcionamento. A partir de uma visão baseada no tombamento da cidade, o Governo do Distrito Federal vem desenvolvendo ações para demolir o Teatro Oficina do Perdiz.

pelas construções imaginárias que o espaço sugere, ali já é uma trama, uma construção dramaturgica. E que o grupo dirigido por Francis Wilker soube explorar, utilizando plenamente cada canto disponível.

Já os ritos espetaculares, outro subconjunto proposto pela Etnocologia, englobam, “de um lado, rituais religiosos, festas, cerimônias periódicas, cíclicas e sazonais, nos quais os participantes tendem a se confundir entre si, e, de outro lado, eventos políticos e competições esportivas, nos quais a distinção entre participantes e espectadores parece mais evidente” (BIÃO, 2009a, p. 94).

Acontece que, no caso do *Diário do Maldito*, as características de espetáculo, mesmo se mantendo como tal, como uma representação teatral, em vários momentos se transmutam para as definições de ritos espetaculares. Existe um permanente deslocamento entre um e outro, estabelecido pela atuação que é permanentemente solicitada do espectador. Se pensarmos o rito pela visão de que, ao se realizar, teoricamente não existiria uma separação clara entre quem está fazendo e quem está assistindo, o trabalho do Concreto oferece uma excelente oportunidade de reflexão sobre essa distinção.

Ao realizar as ações cênicas, com os atores destacados da platéia, no lugar teatral da representação, o que se apresenta é o caráter substantivo do evento. Mas, ao mesmo tempo, ao trazer o espectador para “dentro” da trama, num sentido de transformação daquele que assiste em um

protagonista das ações, o que se apresenta para discussão é uma perspectiva adjetiva, em que teatralidade e espetacularidade se intercambiam. Novamente é Armando Bião que propõe uma diferenciação entre os dois estados representacionais.

Teatralidade – palavra dicionarizada em língua portuguesa (HOUAISS, 2001, p. 2682; AURÉLIO, 1986, p. 1655), originada do vocábulo grego que se constituiu para designar a ação e o espaço organizados para o olhar, que compreendo como uma categoria reconhecível em todas as interações humanas. De fato, toda interação humana ocorre porque seus participantes organizam suas ações e se situam no espaço em função do olhar do outro. Assim, penso em todas as interações, as mais banais e cotidianas, nas quais, podemos compreender, todas as pessoas envolvidas agem, simultaneamente, como atores e espectadores da interação (aqui utilizo esses vocábulos do mundo do teatro certamente – e apenas – como metáfora). A consciência reflexiva de que cada um aí presente age e reage em função do outro pode existir de modo claro ou difuso ou obscuro, mas nunca de modo explicitamente compactuado – ou convencionalmente explicitado o tempo todo. [...] Espetacularidade – palavra ainda não incluída nos mais importantes dicionários da língua portuguesa, editados no Brasil, [...] que com-

preendo como uma categoria também reconhecível em algumas das interações humanas. De fato, em algumas interações humanas – não em todas – percebe-se a organização de ações e do espaço em função de atrair-se e prender-se a atenção e o olhar de parte das pessoas envolvidas. Aí, e então, de modo – em geral – menos banal e cotidiano, que no caso da teatralidade, podemos perceber uma distinção entre (mais uma vez, de modo metafórico) atores e espectadores. Aqui e agora, a consciência reflexiva sobre essa distinção é maior e – geralmente – mais visível e clara. [...] Assim como a teatralidade, a “espetacularidade” contribui para a coesão e a manutenção viva da cultura (BIÃO, 2009b, pp. 34-36).

É também nesse agenciamento metafórico de teatralidade e espetacularidade que se localizam as preocupações de Plínio Marcos com os grupos sociais situados na marginalidade, mostrados no trabalho. Prostitutas, rufiões, bêbados, dependentes químicos e moradores de rua teatralizam seus cotidianos em cenas garimpadas no conjunto da obra do dramaturgo, toda ela permeada de personagens marginais. São homens e mulheres cuja maior característica é exatamente fazer parte de mundos à margem dos grupos melhor aquinhoados no quesito distribuição dos bônus oferecidos pelas convivências sociais. Principalmente aqueles grupos segregados nas metrópoles brasileiras, de maneira destacada em São Paulo, e seus submundos dos presidiá-

rios, freqüentadores de prostíbulos, pequenos infratores e abrigados em viadutos. Uma das cenas mais impactantes do espetáculo é aquela em que uma mãe, moradora de rua, mata o próprio filho asfixiado com o seio, com o intuito de aliviar seu sofrimento cotidiano.

Finalmente, outra questão claramente perceptível na montagem do Teatro do Concreto é aquela em que se destacam os diálogos com diversas manifestações religiosas, traduzidas em representações de estados alterados de corpo, de consciência e de comportamento.

Em conversas com participantes do Teatro do Concreto, tive a oportunidade de levantar algumas questões sobre as pesquisas realizadas pelo grupo para a montagem. E mesmo não sendo claras para alguns dos componentes da companhia as diferenças entre transe e incorporação ou possessão, é evidente uma aproximação com ritos sagrados afro-brasileiros, mesmo nas cenas que reproduzem práticas de fé católica. Isto pelas encruzilhadas representacionais de momentos em que os atores, misturando-se com os espectadores, trazem para o convívio das personagens, figuras de santos e altares, cristãs ou sincretizadas com figuras dos candomblés e umbandas.

Estados de consciência – esta expressão é parte do jargão das ciências do homem interessadas nos rituais, que provocam a alteração do modo mais habitual de ter-se consciência do mundo e de si próprio. Daí falar-se de estados modificados (LAPASSADE,



1987) ou alterados (BOURGUIGNON, 1973) de consciência, frequentemente associados, por exemplo, ao transe, ao êxtase e à possessão (BIÃO, 1990 [...]) Mais contemporaneamente, a relação entre artes e formas de espetáculo e estados modificados de consciência tem sido ressaltada, levando-nos a sugerir que o treinamento corporal e mental de dançarinos e atores, por exemplo, gera, não apenas estados modificados de corpo [...] mas também gera estados modificados de consciência. Estados de corpo – expressão que utilizo em associação à anterior para referir-me por um lado à indissociabilidade, tão cara à etnocenologia, entre corpo e consciência e por outro para reportar-me às artes do espetáculo que se sustentam em boa medida na prática e exercício de alteração dos estados de corpo habituais do dia a dia (BIÃO, 2009b, pp. 36-37)

Os estados de corpos e comportamentos dos atores do Concreto nos guiam para uma impressão de que as matrizes estéticas do espetáculo estão absolutamente calcadas em manifestações religiosas, principalmente as afro-brasileiras. E, novamente em conversas com atores do grupo, fui informado de que uma das principais referências de pesquisa para a montagem poderia ser considerada como localizada nas relações com o Sagrado, vividas pelo autor de *Navalha na Carne*, *A mancha roxa* e *Dois perdidos numa noite suja*.

Isto se concretiza em *Diário do Maldito* de forma absoluta, quando o grupo, incluindo os espectadores em verdadeiro rito espetacular, apoteoticamente encerra o espetáculo naquilo que poderia ser visto como um grande culto de adoração a um grande semideus marginal. No caso, um semideus do teatro brasileiro, que viveu e morreu respondendo pelo nome de Plínio Marcos.

Registro de cena criada pelo ator Nei Cirqueira durante o processo.



Referências Bibliográficas

- ALMEIDA JR, José Simões de. O lugar teatral com agente do processo teatral. In: BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho (Org.). **V Colóquio Internacional de Etnocenologia**. Salvador: Fast Design, 2007.
- BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. Aspectos epistemológicos e metodológicos da etnocenologia: por uma cenologia geral In: ____ **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Prefácio Michel Maffesoli. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009a. pp. 89 – 94.
- BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. Um léxico para a etnocenologia: proposta preliminar. In: ____ **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Prefácio Michel Maffesoli. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009b. 389 p. (pp. 33 a 43).
- GASSNER, John. **Mestres do Teatro I**. Trad. Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1974. 2 v.
- VELOSO, Jorge das Graças. **Módulo 9: História do Teatro 1**. Brasília, Athalaia – Gráfica e Editora, 2009. 40 p.



III Ato

Borboletas Têm Vida Curta



“Um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido; ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.”

Walter Benjamin

Borboletas Têm Vida Curta

MARIA CAROLINA MACHADO*

Sinto o cheiro de coisa velha, cheiro de papéis e anotações de 5 anos atrás. Revirar o meu processo de criação do Borboletas. Coisas guardadas em malas e gavetas. O que elas representam? Como eu as vejo hoje? Sei que malas e gavetas representam o lugar da intimidade, da imersão. Memórias reveladas são intimidades. Os depoimentos e as imagens pessoais, preenchidos de infância, interior, histórias de assombrar, brincadeiras, solidão, separação, perdas e transformações. Lembranças... Reviver esse processo para a criação desse texto... Essa é a intimidade de Borboletas têm vida curta.

Imagens e experiências reveladas a partir de uma pergunta essencial: Se a sua memória fosse apagada e você pudesse guardar apenas uma lembrança, qual seria? Essa foi a questão lançada durante a oficina ministrada por artistas convidados pelo Galpão Cine Horto no âmbito das atividades do Festival do Teatro Brasileiro – Cena Mineira, em 2006, e foi o primeiro desafio de três grupos da capital federal subdivididos em núcleos de atores, diretores e

dramaturgos. Certamente, estarmos abertos a esse desafio nos revelou uma de nossas maiores experiências: ser teatro de grupo e trabalhar num processo colaborativo de criação.

Pois bem, essa é a hora de revelar o íntimo, de trabalhar o desapego e se apropriar do outro. Histórias de vida postas na roda e à prova! Cada participante escolheu uma experiência (cômica ou dramática) que tinha vivido ou ouvido de quem a viveu. Algo que tinha marcado a vida de cada um, afinal essa é a única lembrança de uma memória apagada. E, finalmente, narrou-a para o grupo de maneira sintética, curta e objetiva.

Todos os criadores e núcleos, numa grande roda, escutaram os

* Maria Carolina Machado é atriz do Teatro do Concreto e graduada em Pedagogia pela Universidade de Brasília

depoimentos de cada um. Cada coletivo teatral teve que escolher até 3 temas da profusão de histórias que nos impregnavam e o dramaturgo de cada grupo criar uma narrativa. Fiquei incumbida dessa missão. Eu era a dramaturga do meu grupo, do Concreto. A minha espinha gela até hoje só de pensar na tarefa, pois escrever para um grupo, ter e dar vez e voz e estar pautado dentro de um processo colaborativo não é uma dádiva. Porém eu não podia perder o foco!

Apresentadas por cada um dos participantes, doloridas ou alegres, as histórias agora eram registros de todos nós. Começamos os trabalhos encurralados por todos os lados, por pessoas, ações, objetos, conceitos e pensamentos que desestruturaram as nossas bases, a nossa torre de Babel, mas que construíram novas possibilidades de fazer arte e teatro de grupo.

Nossas lembranças agora eram as gêmeas que faziam xixi na cama com medo de fantasmas e que cuidavam da roseira; os balões e borboletas numa festa de aniversário;

a gravação da mensagem de uma avó numa fita K7.

Parece até ser bem simples quando as etapas são descritas:

1. A partir da narrativa criada pelo dramaturgo, os atores propuseram ações e imagens – material para o diretor e para o dramaturgo. A partir daí, foi iniciado um processo criativo de retroalimentação. Com alguns pontos dessa narrativa definidos pelo grupo, o dramaturgo criou o 1º Canovaccio (sinopse + levantamento das cenas em parágrafos: características, personagens, ações, intenções, sensações, momentos dramáticos)*
2. Com o Canovaccio pronto, atores e direção estruturaram as cenas. Em seguida, com discussões e ajustes, o Canovaccio foi reelaborado e enriquecido com mais informações e diálogos.
3. Um exercício interessante para a construção da dramaturgia, proposto pelo responsável desse núcleo, Luís Alberto de Abreu, foi, de olhos fechados, as pessoas construírem coletivamente o enredo, que devia ser rico em detalhes, imagens e ações. A história avança à

Corações

Colaborativos

Criar

não
saber

creditar
da mão



crise
penas

Crescer

ficar maduro

SENSIBILIDADE

Buscar

Solidão

Amor

Vazio

Contar

Trenzinho

ASÃO

Descubra



Luz no fim do túnel

doz
GALPÃO

Lágrimas

Criança

perda

medo

Capa do diário de bordo de Francis Wilker

medida que as imagens sugeridas pelos participantes são aceitas por todos. Durante a atividade, Abreu, que também era o mediador desse exercício, atentava o grupo para pontos importantes; desenrolando alguns entraves; estimulando a tomada de soluções; e tendo a sensibilidade para interromper o exercício e retomá-lo num outro momento.

4. É um processo de idas e vindas contínuo. A criação de imagens, ações e diálogos por todos os criadores é constante até se aparar algumas arestas e fechar o roteiro final para a apresentação.

É só aparar as arestas e fechar o roteiro... Esse aparar arestas significou pôr em cheque o estar no grupo, o posicionamento de ideias, querer e imagens. De concreto, descobrimos que tínhamos só o nome, pois o chão abria-se a cada um dos 22 dias de imersão. Tudo era muito líquido e mutante. Desceram pela garganta, sem tempo de mastigar direito, a entrega e as ações/criações dos atores: caminhar os sapatinhos, plantar os talos de rosas, guardar a fita enrolada na camisa, disputa, despedida, cena do porco, a gravação, a borboleta, a tentativa de voar... Por vezes, me senti numa jaula de leões. Atores-criadores são perigosos! Eu ali tendo que propor a minha criação e me apropriar das criações do resto do grupo. Tínhamos horas e horas de ações e cenas. Alinhar uma ação a outra seria fácil, mas interminável. Como então encontrar critérios de escolha? Como dizer ao ator que aquela imagem ou

ação não ficariam? Cada um defendendo a sua cria, aquilo que mais tocava cada um. O desafio era descobrir o poder de se construir junto – a importância e o prazer da criação de cada um. E, como diria a Tiche, perceber o que aquele processo necessitava e pedia a cada um dos criadores.

“Uma ao lado da outra ficam as meninas em todas as brincadeiras, todos os segredos. Tirar pitombas com bambu, ter força para amassar biscoito de peta, atizar o fogo no forno à lenha e regar com todo o cuidado a roseira da avó falecida”. A narrativa está pronta e agora? Agora temos o “Heitor, que está se separando e ao arrumar suas coisas para deixar o apartamento, encontra uma fita K7 antiga, da sua infância”. Não, não! Agora temos o “Heitor de passos arrastados, corpo encolhido, segurando uma tulipa ao voltar de um enterro e que encontra uma maleta com lembranças da infância”. Não, não! E agora?

Não adiantava muita falação... A cena deveria ser defendida na ação, na própria cena. O objetivo era experimentar as sensações e ampliá-las no texto. O dramaturgo tem que captar o momento interno do ator e direcioná-lo. Ver de olhos fechados. É importante ser objetivo e não subjetivo em relação às imagens. A imagem comunica, a ideia não. O texto não é para ser ilustrado, é para ser vivido e sentido.

Várias foram as perguntas que nos fazíamos; e as pulgas, atrás da orelha... É realmente interessante trabalharmos o passado (lembranças) em cenas estanques, mas

intensas e inquietantes? Se as pessoas não entenderem nossa proposta, precisamos quebrar a cabeça com esse incômodo dos outros? Se alguns momentos forem enigmáticos e outros ralentados, como isso nos afeta?

A sensibilidade é a resposta de todas as dúvidas e é o que toca na criação do texto. E o que me tocou para a criação do Borboletas foi o elo que cada ator e direção criaram com o que aquelas ações e imagens lhes remetiam de mais íntimo e pessoal. Lembranças de um tempo que já se foi e a construção de personagens a partir do desejo que a esperança não acabe. Peitos abertos para o que vier em busca do movimento, contra a estagnação, pegando força em elos, pessoas, sentimentos, enfim, lembranças para seguir em frente e não petrificar.

“De repente, para; olha para aquele espaço, se vê sozinho. A realidade vem à tona! Eufórico, pega a flor, os sapatos e o gravador; embrulha o gravador na camiseta; Coloca tudo na maleta e segura a flor numa das mãos.

Sai pela mesma porta que entrou... Está impregnado!”

Quando penso que para escrever é preciso deixar meus braços e pernas de lado e, simplesmente, começar a escrever; que ter o sentido e a consciência da estrutura do texto ampliam as minhas construções de personagens e ações, como atriz; que estar em grupo é trabalhar o desapego; e que não adianta bater boca e gastar saliva... “você tem que me convencer na cena”; é que tenho certeza que até hoje há borboletas no meu estômago, batendo asas e fazendo

um alvoroço dentro de mim!

Borboletas têm vida própria. Processo caótico e em construção. Acho que nunca teremos uma versão final do espetáculo. A cada apresentação novas ações, falas e imagens surgem... Mas não é assim que são as lembranças? Nos invadem sem esperarmos e sem limites.

Vida longa às borboletas!

“É sabido que existe um lugar onde pousam as lembranças. Elas brincam, rodopiam, provocam e se fazem notar por serem efêmeras deixando rastros pelo caminho: pétalas e asas. Pousam na cabeça de qualquer um, a todo instante, basta se fazer ninho. É sabido, também, que um homem e sua saudade se fazem de morada, se deixam pousar. Esse lugar, então, é revivido, estranhado e acolhido. O sentimento mais escondido é posto à prova e a única certeza que há é que se deve continuar”. (sinopse de Borboletas têm vida curta).

* Canovaccio era uma espécie de roteiro utilizado pelos atores de Commedia Del'Arte para “improvisarem” o espetáculo teatral. Segundo Luis Alberto de Abreu, esse termo é atualmente utilizado para nomear uma estrutura básica de ações e personagens, um planejamento prévio do texto.



Esquema de Francis Wilker para a sequência de ações do espetáculo



Anotações da direção a partir de ações dos atores na sala de ensaios durante o processo

Vem Heitor... É a sua vez!

JHONY GOMANTOS*

 cheiro de terra vermelha que se sente embaixo de uma cama de madeira, rodeada de talos de plástico, e a procura de massinhas coloridas para alegrar a vida de um homem que busca um lugar no mundo. Falar do espetáculo *Borboletas têm vida curta* é como falar de uma mala que se abre para dentro de cada um, onde buscamos a sutileza e a agressividade da criança que um dia chegamos a ser. A nossa memória vai se apagando aos poucos e as lembranças que ficam vão se transformando na medida do nosso crescimento. Nada melhor do que fazer um espetáculo onde podemos vivenciar as etapas da nossa própria vida e transformar isso em obra de arte. Nesse ano de comemoração de sete anos de grupo, resolvi abrir a mala das minhas antigas memórias e revelar o meu processo de criação.

Quando eu era pequeno o lugar, em que eu me sentia mais seguro era embaixo da cama. Eu criava o meu mundo naquele pequeno espaço, parecia que ali ninguém poderia me pegar. Quando minha avó ficava brava comigo, eu corria para o meu refúgio. Às vezes ela tentava me pegar

para dar umas palmadas, mas eu me agarrava no estrado de madeira e ela não conseguia me pegar. O tempo passou e eu me vi embaixo de uma cama esperando para entrar em cena em um espetáculo que foi o divisor de águas dentro dessa profissão que eu tanto amo. A respiração fica mais ofegante e a única coisa que eu espero é ser chamado, soltar esses estrados de madeira e me divertir com esses meus primos imaginários – reais. Vem Heitor! É a sua vez!

A oficina em que esse trabalho foi gerado foi produzida por iniciativa da Alecrim produções e dela participaram três grupos de teatro de Brasília: Mundin Cia de teatro, Cabeça Feita e Teatro do Concreto. Os grupos ficaram imersos durante

* Jhony Gomantos é ator do Teatro do Concreto, licenciando em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes

vinte e um dias dentro de uma proposta de trabalho que visava a troca e o conhecimento do tão falado processo colaborativo, processo esse muito utilizando no cenário teatral contemporâneo e que visa a horizontalidade das funções. Luiz Alberto de Abreu, Chico Medeiros, Tiche Vianna e Julio Maciel foram os orientadores-mediadores das oficinas que foram idealizadas pelo Galpão Cine Horto (Grupo Galpão-MG).

Nunca em um processo de criação eu tinha vivido tão intensamente minhas memórias de infância. Memórias essas que serviriam de material cênico no levantamento de um espetáculo/exercício de uma oficina que tinha como objetivo principal a entrega. Ter a disponibilidade total em vários dias de trabalho com profissionais com quem já tínhamos estudado. A ansiedade era muito e o frio na barriga era constante, afinal, eu estaria fazendo uma oficina com um ator e colaboradores do Grupo Galpão de Minas Gerais e também com vários artistas de Brasília cuja carreira eu acompanhava e admirava, e esses seriam os meus companheiros nessa longa – curta jornada. Nossa como

fiquei nervoso, com medo de não conseguir acompanhá-los, pois eu era ainda um iniciante na área teatral, e nem estava na academia e muitos já estavam formados. Enfim, tudo ganhava pra mim uma grande responsabilidade.

A prévia da oficina foi marcada por discussões dos textos enviados pelos oficinairos (artigos sobre o Processo Colaborativo) para estarmos cientes do conteúdo que iria nortear a oficina, conteúdo esse que pensávamos que já estávamos estudando, mas que na verdade aquele processo, focado na prática, iria resignificar. Foi muito importante o estudo dos textos antes do início da oficina, pois assim tivemos uma base teórica sobre o assunto e de certa forma teríamos um embasamento para as discussões que iríamos ter durante os dias de oficina. Foi enviada junto com os textos uma pergunta que tínhamos que responder da forma mais pessoal possível. A pergunta era relacionada à memória - se toda a sua memória fosse ser apagada e você pudesse escolher uma única memória para ficar, qual seria?

Na noite anterior à oficina, eu não consegui dormir

direito com medo de acordar atrasado. O primeiro dia foi realizado no teatro Dulcina de Moraes. Uma grande roda no palco em que cada um teria que se apresentar. A minha mão estava gelada, meu corpo todo tremia, o medo soprava no meu ouvido, mas eu tinha que ser forte e me apresentar depois de escutar os oficineiros falarem de vários conceitos sobre o processo colaborativo, isso num curto espaço de tempo. A mulher (Tiche Vianna – ainda não tinha decorado o nome dela) já tinha falado várias vezes que ator tem que agir, que às vezes os atores ficam muito no campo das ideias (justificativa) e esqueciam de colocar em prática através de suas ações corporais o que pensam sobre a cena, sobre o tema. A base do seu treinamento partia da ação física do ator. Para isso seriam desenvolvidos vários exercícios no decorrer dos dias, para podermos adquirir uma presença consciente em cena e pararmos com esse discurso datado de atores que sabem tudo, pois sempre estamos aprendendo e crescendo com as nossas dificuldades e alegrias. Depois de uma aula sobre a profissão de ator, numa simples apresentação de uma mulher que eu ainda não conhecia, mas já temia, me senti um alienado por nunca ter imaginado coisas tão simples como apenas se deixar afetar pelo contexto da ação que pode ser proposta no momento. Com isso fiquei muito nervoso de me expor já ali na apresentação para o grupo em que só iria falar o meu nome e o que eu esperava sobre a oficina. Devo ter ficado mais nervoso, pois já não

sabia o que esperar daquela oficina. A única coisa que tinha certeza é que naquele momento a minha vida teatral iria mudar completamente e aquela dificuldade de me encontrar no meio daquelas pessoas seria uma escola de vida. Isso passou como um flash na minha cabeça e para a minha sorte ou azar fui o primeiro a falar. Não tinha maturidade e estudo suficiente para melhor me expressar naquela situação. “ Eu acabo de me apresentar estou muito nervoso falei muitas besteiras e estou escrevendo para ver se eu me acalmo”.² –

Após o meu fracasso na apresentação, tivemos que escrever uma história no papel de algo que estivéssemos sentindo naquele momento, uma urgência, um posicionamento. Nesse momento eu ceguei e escrevi automaticamente, para não ter tempo de me criticar. Todo o grupo teve que escrever e, trocar entre si e depois criar ali uma cena. Era livre, você podia propor da forma que quisesse. A história que eu fiquei foi:

² Trecho retirado do meu diário de bordo

A não - maternidade

“A falta de desejo de ser mãe. Não ver beleza na maternidade. Não desejo um filho, e nem por isso deixar de ser uma mulher completa, nem por isso ser vista como um ser de outro planeta. Ter o direito de não querer parir. Não ter que se explicar por isso, não ter que se justificar, não ter que ninar, não ter que amamentar, não ter instinto materno. Não multiplicar, apenas crescer.” Patrícia Carvalho – Mundin Cia de teatro

Quando eu peguei o papel e li essas palavras fiquei muito tocado pela forma direta e sincera que essa atriz se colocava, e quis retratar da forma mais bonita que eu podia naquele momento. Confesso que demorou algum tempo para elaborar a cena, tentei buscar na minha trajetória pessoal alguma coisa que pudesse me ajudar para dar mais veracidade aquela história. Não veio nada e, os minutos estavam passando muito rápidos e teria que apresentar. Criei uma estrutura corporal com uma cadeira e tentei expressar aquela história. Acabou o tempo, tinha que apresentar. Olhares atentos, frio na barriga. Consegui finalizar a cena. Eis que chega o momento do retorno por parte dos oficineiros. Eles não fizeram uma análise de cada ator, mas sim no geral, com exceção de algumas cenas, e entre elas a minha. Recebi uma crítica que naquele momento me veio com um murro no estômago, pois não estava acostumando a analisar e ter clareza tão detalhada de uma cena. Me deu vontade de ir no banheiro e chorar, mas fui forte e pensei que aquilo era pro meu bem. Ainda

faltavam duas semanas de oficina e com certeza tiraria um grande aprendizado com aqueles profissionais. E o que eles falaram era tão simples, que era apenas sentir, não ilustrar uma situação. E ter clareza de cada ação que você executa no palco. Depois dessa manhã com muitas emoções, pausa para o almoço.

A hora do almoço foi o tempo de começar a digerir todas as informações. Eram muitas a e comida era coadjuvante no meio de tantas reflexões. Foi aí que percebi que todos estavam no mesmo barco, que não tinha o melhor ou o pior, existia um grupo de pessoas reunidas discutindo sobre o fazer teatral e sendo afetadas de diversas maneiras. Não existia tempo para ego de ator, diretor ou dramaturgo. O tempo era muito curto para esgotar o tema da criação na perspectiva do Processo Colaborativo (se é que um dia vai ser esgotado) e tínhamos que deixar a vaidade para fora da sala de ensaio.

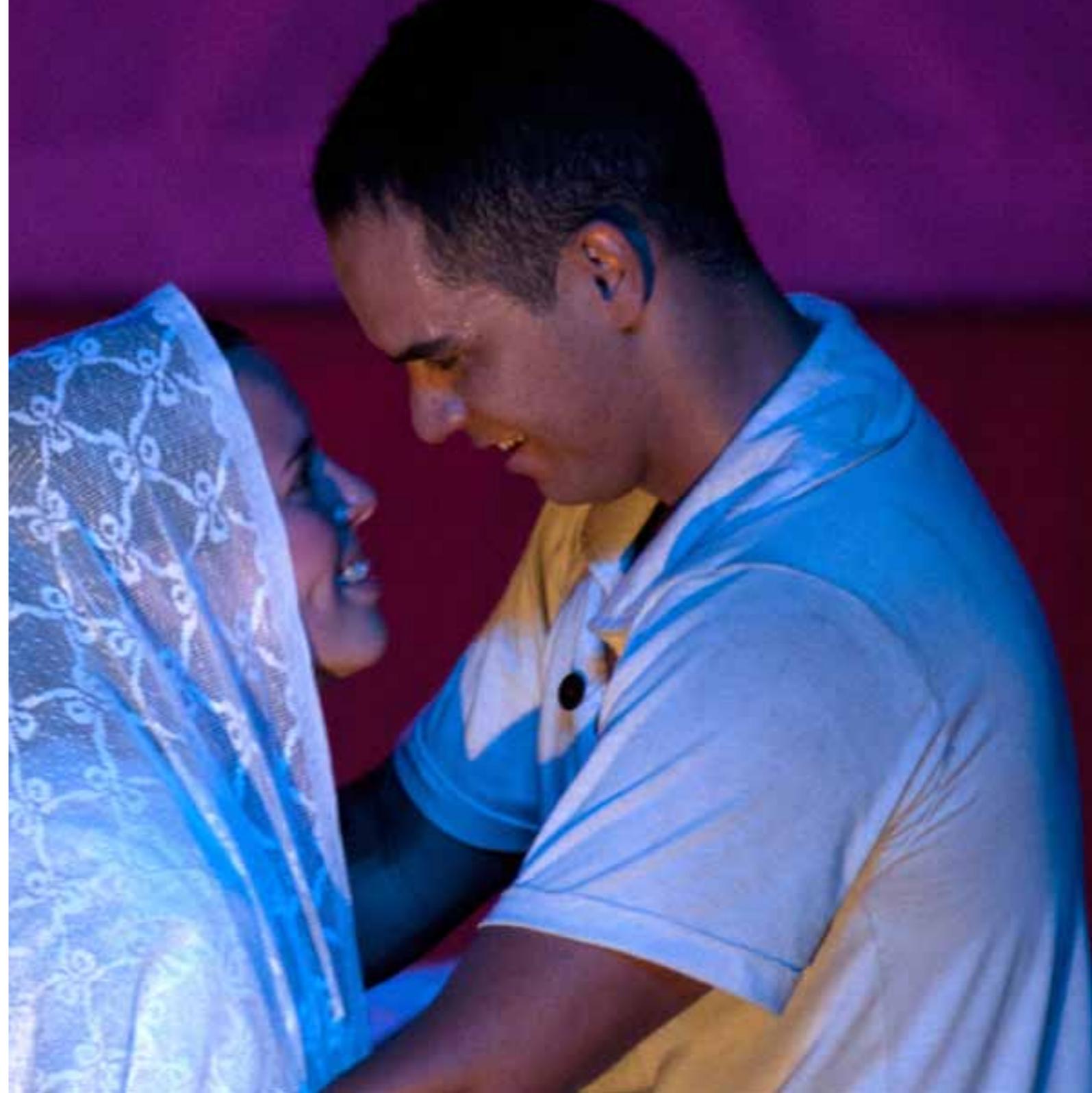
“Eu sempre fui muito apegado à minha Mãe e na minha infância eu tinha muito medo de ela me deixar. Toda vez que ela tinha que sair era um drama pra mim. Eu chorava de soluçar. Uma história que me marcou muito aconteceu quando eu devia ter uns 4 - 5 anos. Minha Mãe me deixava na casa da minha avó para trabalhar, mas sempre tinha que sair escondida para eu não perceber. A casa da minha avó era grande, tinha uma roseira na porta e nos fundos ela criava algumas galinhas. Nesse dia que minha mãe me deixou e tentou sair escondida eu percebi e saí correndo atrás

dela. Minha avó, que nesse momento estava cuidando das galinhas, pegou uma que estava na sua mão, da cor preta, e soltou perto de mim. Eu levei um susto tão grande que dei meia volta e deixei a minha mãe ir embora. Esse dia eu nunca vou esquecer, pois chorei tanto com medo da galinha preta e por medo de minha mãe nunca mais voltar.” Essa foi a história que eu narrei para os meus companheiros de oficina, a partir da pergunta que os oficineiros fizeram. Foi um momento muito bacana lembrar esse história e escutar tantas outras dos grupos participantes.

O tema escolhido para ser desenvolvido no processo de criação durante a oficina foi selecionado entre os diversos depoimentos relatados na atividade de narrar qual memória você não deixaria ser apagada. Cada grupo deveria necessariamente escolher um depoimento de outro coletivo, ou seja, não poderíamos trabalhar a partir de nossos próprios depoimentos. O Concreto, como era um grupo grande e apegado, escolheu três histórias. A partir daí começamos a segunda etapa do processo, que era o levantamento de cena. Os grupos foram divididos nas funções de direção, dramaturgia e interpretação e cada núcleo tinha um orientador. E de interpretação era a Tiche Vianna (nessa altura do campeonato não tinha como esquecer o nome dela). Tínhamos um trabalho intenso a partir da ação física. Ação... Ação... Ação... Ação... Intensifica ou transforma... Intensifica ou transforma. Era como um mantra. Os atores eram colocados à prova a todo o momento, não bastava apenas fazer um movimento

plástico bonito, tinha que ter clara a intenção do movimento dentro do contexto da ação. Não tinha como não se afetar com a oficina, e chegou um momento que eu percebi que era besteira o meu nervosismo do início, pois todos estavam sofrendo e se questionando do mesmo jeito sobre o fazer artístico, ou seja, o que estava em questão não era uma competição entre grupos ou artistas, mas uma experiência que se propunha a discutir em profundidade a criação.

Naquele momento, o Concreto contava com a participação do Marley Oliveira, que estava na função de cenógrafo e figurinista participando ativamente do processo. Foi através dos materiais cênicos que trouxe para sala de ensaio, juntamente com a direção, que surgiu o primeiro estímulo para o levantamento da cena. Depois de um bom aquecimento, a direção pediu que fechássemos os olhos. Nesse momento a sala ficou cheia de objetos (malas, penas, lençol, massinhas, talos de flor de plástico) e seguimos por muito tempo improvisando e interagindo com esses materiais com os olhos fechados. Quando eu abri os olhos e vi todos esses objetos foi como se eu entrasse em um portal que me levou direto para a minha infância, na casa da minha avó onde tinha roseira e a galinha preta. Como eu me diverti naquele dia, e senti que todos se divertiram brincando com aqueles objetos. Foi nesse ensaio que surgiu o espetáculo inteiro e o personagem que seria uma reprodução de uma criança que eu fui um dia com medo de ser abandonado pela mãe. Mas nesse caso era um



pouco mais grave, pois sua mãe não voltava e a minha na vida real sempre voltou. Os atores não tinham que criar uma historinha naquele momento, pois tinha um núcleo de criação (direção, dramaturgia e cenografia) observando e tentando criar junto com a gente. Foram horas de improvisação e no final do dia estávamos esgotados e felizes.

Quando a dramaturga levou o primeiro canovaccio a partir do material que tínhamos levantado, os meus olhos se encheram de lágrimas de felicidade e o coração, de ternura de poder assoprar os sapatinhas de uma historia simples de uma homem que busca um lugar no mundo. Como me identifiquei! O teatro tem o dom de nos proporcionar momentos que nos elevam para nossas mais ternas lembranças. E com o Heitor (personagem que fui apresentado para interpretar) tive a oportunidade de me conhecer como pessoa e ter outro olhar para a minha história. Oh, mãe quando a senhora vai voltar? Eu posso ir com a senhora? Vem Heitor é a sua vez... Acho que agora é a minha vez! Posso te contar um segredo?

Depois de vinte e um dias de entrega total naquele espaço de criação, eis que chegava o momento de plantar as flores no quintal da avó e mostrar para o público tudo aquilo que tinha nos afetado durante aquele processo. O departamento de artes cênicas da UnB, foi o lugar escolhido para a apresentação dos resultados dos três grupos. Olhares atentos, coração acelerado e uma sensação de liberdade. Como eu tinha crescido como pessoa e profissional naqueles dias. Fazer *Borboletas têm vida curta* dentro dessa oficina me fez olhar para minha própria história e perceber que na vida, assim como no teatro, temos sempre que nos questionar. Uma leveza que é cortante, um grande amor que machuca e uma memória que vai se apagando aos poucos. O Teatro do Concreto não era mais o mesmo, naquele momento tínhamos outro olhar sobre o nosso fazer. Heitor, a mãe virou estrela do mar! Acabou o espetáculo. Acabou a oficina. E a única certeza que há é que se deve continuar.



Uma Mala.. Se eu fosse partir hoje o que levaria?..

LUCIA ANDRADE

Lá vai o trem com o menino

Lá vai a vida a rodar

Lá vai ciranda e destino

Cidade e noite a girar

O trenzinho do caipira, composição Heitor Vila Lobos /

Ferreira Gullar

Brasília, vinte e nove de abril de 1991 por volta das 18h55, um final de tarde, no hospital Santa Helena. Por nove meses eu tinha carregado em mim uma vida. Quando minha filha nasceu, ver seus olhos pela primeira vez deu sentido à espera e me encheu de beleza e alegria, de vida. E nesse ato de lembrar fico na fila de espera do espetáculo *Borboletas têm vida curta*.

Perguntas semelhantes a esta feita acima, são realizadas para alguns espectadores acionando espaços e tempos de memória diversos. Os relatos orais, os objetos, as fotografias e as lembranças revelam caminhos para a construção de uma narrativa teatralizada. Na fila de espera os depoimentos são gravados num rádio portátil. Esse procedimento já provoca alterações na atitude do espectador,

uma vez que aciona suas vivências ou a curiosidade sobre o que está sendo perguntado ao outro.

O espetáculo é um elogio à memória, sequência de cenas nos remetem a fragmentos de lembranças que são reveladas por uma rede de sentidos produzida por meio de objetos, da narrativa e das imagens construídas em cena. É justamente sobre esse entrelaçamento das experiências vividas que se articula um jogo entre passado e presente.

Para tecer aqui algumas possibilidades de leitura do trabalho, escolhi três fragmentos da peça, sem nenhuma preocupação com a linearidade dos fatos apresentados em cena, para propor algumas reflexões sobre como visualidades trabalhadas cenicamen-

* Lucia Andrade é diretora da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, instituição onde se graduou em licenciatura e bacharelado em artes cênicas. Mestranda em Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás

te podem acessar nosso tempo-espaço de memória.

I fragmento

Num silêncio profundo aparece um homem, Heitor, com sua mala num quarto, de dentro dela sai um sapatinho de bebê que começa a caminhar pelas lembranças determinadas pelo espaço e tempo de memória da infância. O objeto visual propicia trilhar pistas da história de vida do personagem, das revelações silenciosas, densas, congeladas no tempo mínimo do gesto da caminhada dos sapatinhos. Um mundo a ser desvelado pelo contexto onde se encontram



o momento do passado, os sentimentos, as realizações. Segundo Kossoy (2002, p.138), *pedaços de imagens para que possam recordar, a qualquer momento, trechos de história ao longo da vida*.

Os sapatinhos potencializam a cena quando colocam o espectador diante de um sujeito e de um tempo que não é aquele da cena. O objeto designa, então, o mundo

real, mas também sua ausência – e particularmente ausência do sujeito.

O objeto para Baudrillard está sobre duas vertentes: preenche e decepciona simultaneamente, é um ator com papel principal, no sentido de que inutiliza a expectativa de uma simples funcionalidade. No exemplo, esses sapatinhos retirados da mala e manipulados pelo ator projetam a criança que não está ali. Para o espectador pode significar, entre outras leituras, ver a criança que é evocada pelo objeto; acionar suas narrativas

familiares sobre a infância e a sua própria infância.

Ao longo do espetáculo, a imagem produzida fornecerá ao espectador evidências e indícios do que ocorrerá, mas também irá operar de modo a ativar o seu passado. Para a pesquisadora Venâncio (2008, p. 53), *a família, espaço de memórias, experiência que gera um saber prático sobre o mundo*. Nesse “seio” são evocadas linhas que constroem as tramas principais dos nossos comportamentos, representações, ideologias e transtornos. Narrativas que trabalham simultaneamente passado e presente.

A memória familiar carrega, em si, desejos de transmitir, dando continuidade a uma história da família; de reviver, associada à experiência afetiva e ao vivido pessoal, de refletir, avaliando criticamente o próprio destino. Em cada momento deste, o esquecimento estaria presente, seja como abertura à introdução de valores novos, na transmissão; como tela protetora, na revivescência; ou ainda como testemunho de verdade, na reflexão. VENÂNCIO. (2008, p.53)

Para o ator encarregado de viver na cena esse homem que recorda é um jogo que se estabelece no encontro em que ele se relaciona com seu personagem na infância e na vida adulta, sendo que sua infância está personificada no corpo de outro ator. *Nesse trabalho, nossa composição de personagem teve como elemento estruturante o trabalho com as ações. Nesse sentido, abrir a maletinha com os objetos*

de infância e executar a ação de pegar os sapatinhos e fazê-los caminhar no ar é o mote de criação para as tensões dramáticas. Resgatar a infância é revivê-la, pois o trabalho do ator é um desafio por solicitar coisas diferentes (Ator Nei Cirqueira). Os sapatinhos em cena são do próprio ator remetendo-o no trabalho de criação do personagem à dimensão e vivências pessoais.

Neste espetáculo algumas ações e objetos se tornam verdadeiras portas que me convidam para interagir não apenas com as lembranças do Heitor, mas com as minhas próprias lembranças. E para mim é nesse jogo de interações entre as ações e as emoções que nasce o Heitor. (depoimento do Ator Nei Cirqueira)¹

Os objetos em cena foram proposições colocadas pelo cenógrafo e diretor do espetáculo num jogo de composição das cenas. A partir do exercício os atores resignificam o processo criativo ao trocarem os objetos

¹ Nei Cirqueira – Graduado em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília e Pós Graduado em Direção Teatral na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes. Membro fundador do Grupo Teatro do Concreto e atua como Heitor na peça Borboletas tem Vida Curta.

propostos pelos seus, diante do proposto eles adquirem eloquência sublinhando situações e especificando circunstâncias e contextos da memória. Trata-se de um testemunho que rememora algo e permite ao ator *não só relembrar, mas reviver a infância* (depoimento do Ator Nei Cirqueira).

Lembrar da infância é colocar o passado em imagens. Surge, aqui, a necessidade de reviver. Esta é uma memória interior, que parte da experiência pessoal reanimada pelas peripécias cotidianas e o ambiente familiar. Casas, jardins, objetos e grandes mesas de refeição decoram estas memórias e as situam. VENÂNCIO. (2008, p. 57)

II Fragmento

São duas dimensões que atravessam o espaço cênico: Heitor homem adulto e Heitor criança, como numa tela de sucessivas brincadeiras, cantigas de rodas, rodopios e diálogos com aqueles que participaram e testemunharam suas experiências. Da cama saem crianças, primos que começam a brincar com as rosas, colocando-as em pé, tratando-as cada uma num espaço definido. *Remove pedras e planta roseiras e faz doces. Recomeça (Cora Coralina)*, alinhando uma a uma até que um não se aguenta e começa a “cutucar”, a derrubar, a convocar novas brincadeiras, novas conversas.

Os personagens rodopiam pelo palco com canções, com olhares, com um beijo inesperado, até que surge um grande tecido rendado branco e dele uma cena que rouba o ar,

colocando o espectador numa outra dimensão. Um convite para o encantamento do fantástico. A leveza é convocada pela delicadeza da encenação das penas brancas que saem do grande tecido branco segurado pelas mãos dos atores no espaço cênico

As penas partilham de um jogo poético conduzindo o público à passagem de uma outra temporalidade, de um passado próximo que nossa memória não nos deixa entrever, mas que a cena nos conduz à espera do inesperado, efeito estético da “páncalha”.

... um poema de amor

tão meigo, tão terno, tão teu...

É uma oferenda aos teus momentos

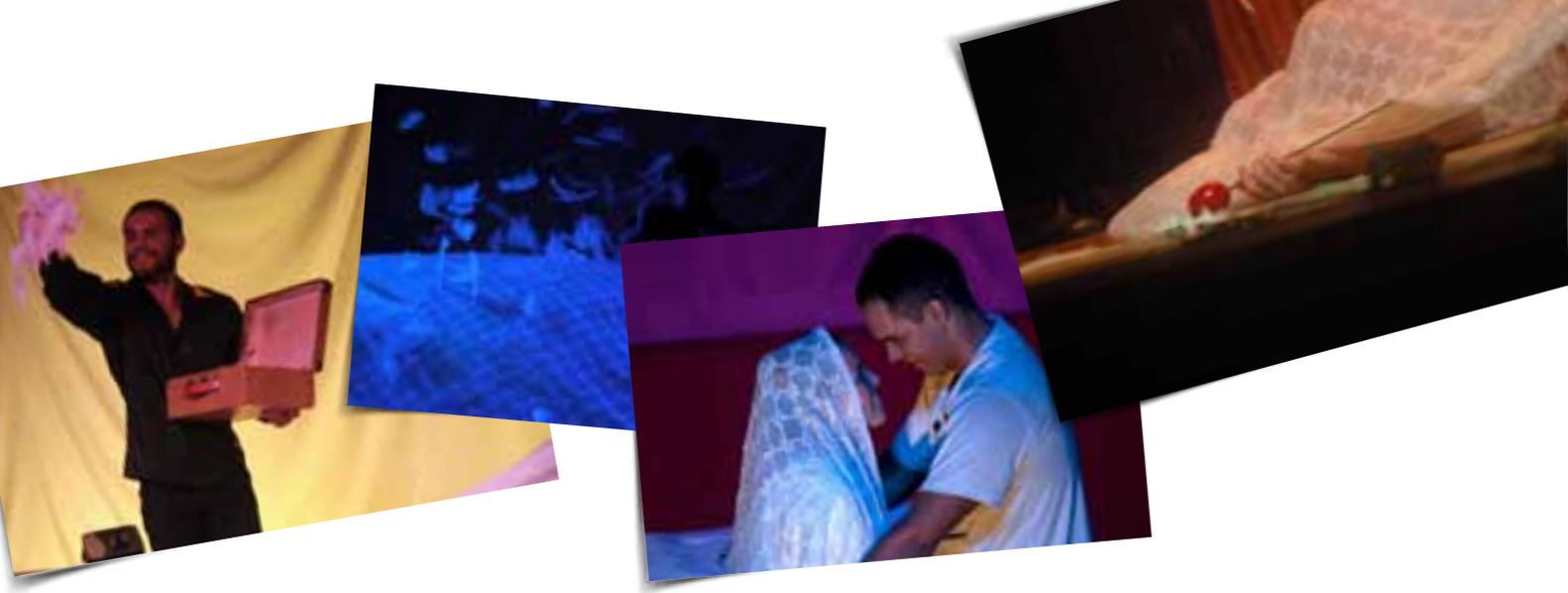
de luta e de brisa e de céu...

Cora Coralina

As duas crianças giram lentamente pelo quarto. Heitor criança enrola a menina com o tecido e um novo quadro é desenhado para o público: a menina como uma noiva olha para ele, que com um olhar apaixonado “brinca de casamento”. E no grande silêncio o primeiro encontro, o primeiro olhar apaixonado, sentimentos...

A cena do tecido surge de um jogo de improvisação.

Os atores, envolvidos pelo estado de infância, buscam se relacionar com esse tecido. E nessa relação acabaram surgindo atmosferas emocionais que remetiam à brincadeira de casamento; ou brincar de se esconder na cabana; ou um possível primeiro



encontro amoroso entre crianças; ou ainda a uma borboleta que sai de seu casulo. Num outro jogo de improvisação tive que investigar ações para que o Heitor adulto pudesse se relacionar com essas memórias de sua infância. Nesse momento me apoiei em um outro objeto (a flor que carrego no primeiro momento do espetáculo) para recriar, no tempo presente, a delicadeza daquele momento que para mim não era apenas uma lembrança de infância, mas também a lembrança de amores vividos da minha vida adulta. (Nei Cirqueira).

III Fragmento

E no rodopiar do corpo da menina uma outra esfera toma conta do espaço, uma metamorfose, passagem do estado da leveza para o corpo enrolado pelo tecido branco, que deixa de ser o da menina e passa a ser o de um corpo

imaterial, que já não vive mais, quem sabe o da mãe do Heitor. Uma rosa vermelha é colocada no corpo

Trago-te flores, - restos arrancados

Da terra que nos viu passar unidos

E ora mortos nos deixa e separados.

Cora Coralina

A platéia, em questão de segundos, se depara com os sentimentos contraditórios entre o encontro e o estranhamento pelo desfeito que não se conjunge mais. Não há retorno, há uma transfiguração. O quadro cria interrogações no inexprimível, no indeterminado, pois convida ao sublime provocado pelo sentimento de amor e desejo das crianças e em seguida a um sentimento ligados aos estados de aproximação e de distanciamento por aproximação da morte. Esta mistura compõe o sublime.

Para a pesquisadora Flor Marlene, a sublimidade da

representação da cena teatral seria o lugar singular do espaço teatral em si. Pode ser colocada pelo diretor teatral enquanto tal, o eidos visível num pathos que o anula. Dupla e contraditória representação

É o tecido, a tela, a tessitura é o movimento de uma força que só é captado em sua concretude e seus vestígios dos seres e dos objetos. Enunciando o tema de sua representação teatral, Francis Wilker, (de) escreve o fundo, o pano de fundo do que não se revela de uma paisagem: o cenário das ações e paixões humanas.

O tecido representa os véus discursivos de uma metalinguagem que cabe ou que deixa ao espectador completar, revelar as camadas expressivas dos movimentos da representação teatral.

Há muitas coisas em minha vida pedindo explicação. De muitas, lembro-me bem. Mas, são as escondidas que nos atormentam. As que ficam perdidas não sei em que imobilidade, agarradas à paredes como hera, guardadas em fundo de gavetas de cômodas velhas, refletidas em caixilhos, esquecidas em álbuns fotográficos, escondidas dentro de nós. (VENÂNCIO. (2008, p. 66)

O espetáculo poderia ser revisitado inúmeras vezes. Este trabalho é um esboço de uma leitura que não se acaba, não se esgota, mas se renova a cada instante, no fluir de novas sensações e percepções de quem experimenta o espetáculo. A cada experiência, novos olhares, novas leituras, novas sensações, como se fosse “uma obra aberta”.

Não sei se a vida é curta ou longa para nós, mas sei que nada do que vivemos tem sentido, se não tocarmos o coração das pessoas.

Muitas vezes basta ser: colo que acolhe, braço que envolve, palavra que conforta, silêncio que respeita, alegria que contagia, lágrima que corre, olhar que acaricia, desejo que sacia, amor que promove.

E isso não é coisa de outro mundo, é o que dá sentido à vida. É o que faz com que ela não seja nem curta, nem longa demais, mas que seja intensa, verdadeira, pura enquanto durar. Feliz aquele que transfere o que sabe e aprende o que ensina.

Cora Coralina

E você, o que levaria na mala se tivesse que partir?

Uma história de amor

TICHE VIANNA*

*É no acaso dos encontros possíveis,
espalhados nos corredores invisíveis que se formam
entre as certezas da vida,
que estão as potências que se procuram.*

Conheci o Teatro do Concreto por uma daquelas imensas coincidências que acompanham o imprevisível de nossas vidas.

Sou de São Paulo, moro em Campinas, mas minha vida nômade de artista me coloca em giro por muitas cidades durante o ano. Foi numa delas, Belo Horizonte, por causa de um trabalho que estava desenvolvendo com o Galpão Cine Horto, que conheci Sergio Bacelar, produtor da Alecrim, de Brasília, idealizador do Festival de Teatro Brasileiro, que busca descentralizar a produção teatral do país, produzindo encontros teatrais entre variadas regiões brasileiras.

Sergio procurava espetáculos e oficinas que representassem a produção teatral mineira e Chico Pelúcio, ator do Grupo Galpão, responsável pelo Cine Horto, espaço cultural do mesmo grupo, indicou o trabalho que realizávamos lá: Projeto 3X4.

O 3X4 consistia em um acompanhamento, em três funções teatrais distintas: atuação, direção e dramaturgia, por profissionais qualificados, de quatro grupos de teatro em período de criação, dentro do processo colaborativo.

Luiz Alberto de Abreu coordenava o trabalho na função da dramaturgia, Francisco Medeiros, da direção e eu, da atuação. Seria este, então, o projeto selecionado por Sergio Bacelar, em acordo com Chico Pelúcio, para representar uma das características dos processos de criação expoentes, naquele momento, em Belo Horizonte, no Festival de Teatro Brasileiro que aconteceria em Brasília.

O Festival abriu suas inscrições para que grupos brasilienses em

*Diretora e Pesquisadora
Teatral – Barracão Teatro

processo de criação se inscrevessem e três deles foram selecionados para receber nosso acompanhamento.

O Teatro do Concreto foi um destes grupos, muito interessado em um processo colaborativo de criação, que ia ao encontro do modo como o grupo se articulava, sob a batuta de Francis Wilker, para debater seus pontos de vista sobre a realidade que os circundava e transformá-los em produto artístico, sensível e crítico.

Lembro que o que mais me chamou a atenção neste grupo foi o quanto eram inquietos. Todos tinham muitas questões e queriam resolver todas elas, de uma só vez.

É comum perceber esta característica, a da ansiedade, no artista que está começando a navegar no mar da criação teatral que não parte de um texto previamente escrito, mas das proposições criativas, do diálogo artístico, entre a arte de todos os integrantes de um grupo. O processo colaborativo pressupõe que todos os artistas envolvidos neste tipo de criação têm algo a dizer ao mundo e estão buscando, desesperadamente, como dizê-lo, provocando-se mutuamente através do encontro das propostas de

cada um em cena.

A dificuldade que mais incide sobre um processo como este é que, nem sempre, mesmo querendo muito dizer algo, se sabe exatamente o que se quer dizer.

No caso do Teatro do Concreto, em particular, o mais engraçado para mim era que parecia que todos os atores sabiam muito bem o que queriam dizer, para desespero do diretor que tinha se servido de todo o seu talento, estudo e dedicação para provocar os atores à criação e de repente, se via diante do resultado de sua provocação, sem saber como selecionar, escolher, eleger os caminhos que lhes propusessem um único trilho, sem que, ao fazer isso, comprasse uma enorme discussão com todos os atores propositores, que defendiam suas criações até a morte!!

Era divertido presenciar as discussões do Teatro do Concreto, que de concretas para a cena, muitas vezes, não tinham nada. O mais divertido era a sensação de que eles mesmos sabiam disso, mas não conseguiam se livrar deste delírio de defender as tantas justificativas para cada ideia e atribuir o mesmo grau de importância para cada uma

delas. O resultado disso era que eles tinham uma abundância de material criado e mais um monte de ideias sobre este material, mas não sabiam como colocar tudo isso junto, sem perder a força que cada uma daquelas coisas tinha quando isoladas umas das outras.

Costumo dizer que em um processo de criação teatral, normalmente o que nos impede de realizar não é a ignorância, mas a abundância. Geralmente não damos liberdade à criação, porque somos repletos de informações que nos enchem de argumentos para falar sobre as coisas, para discuti-las, ponderá-las, debatê-las. Este excesso nos carga de tanta responsabilidade que arriscar torna-se um tormento do qual queremos, a qualquer custo, nos livrar.

Acontece, porém, que o risco é exatamente a ferramenta da qual mais nos servimos para nos predispormos ao fatal erro. Sem ela não saímos do lugar e ficamos nos torturando com todas as possibilidades do que poderia dar errado, ao invés de simplesmente nos lançarmos à experimentação das ideias de cada um e de todos, para reconhecermos o que nos serviria e o que não nos levaria a lugar nenhum.

Diante de todas as dúvidas dos integrantes do Teatro do Concreto e da dificuldade de desapegar-se da própria criação formou-se então a mais complexa de todas, a mais difícil de responder: como nos livrarmos daquilo que nos parece ser o único território sólido, onde podemos nos apoiar no meio de esfumaçadas ideias que vêm e vão o

tempo todo nesta etapa deste processo?

Desapegar-se do que se criou é uma das coisas mais difíceis neste processo de criação colaborativa e a mais necessária.

O diálogo entre as criações transformam todas elas, sem exceção. Não dá para manter intacto o material que partiu de um criador no momento em que encontra o material que partiu de outro criador. Para alcançar esta generosidade é necessário que o artista confie basicamente em duas coisas: na capacidade propositiva dos companheiros que escolheu para compartilhar a criação e na sua própria capacidade de recriar, o tempo todo, com a mesma ou com maior intensidade, tudo o que criou até o momento do encontro entre as criações.

Durante o tempo que permanecemos juntos no Festival em Brasília, minha função era provocar os atores e levá-los a sair das funções que não lhe pertenciam. No processo colaborativo é comum que atores se coloquem na condição de mandões da cena, principalmente quando estamos na etapa de proposição das suas criações, como se os demais criadores devessem apenas “melhorar”, “organizar”, enfim, “cuidar” daquilo que é proposto por eles. Fato compreensível, uma vez que o material que um ator criador traz para o trabalho nasce no fundo de sua alma e atravessa seu corpo até ocupar a cena. Isto, porém, não lhe dá o direito de capturar o lugar do dramaturgo e do diretor durante o processo de criação o que, em minha opinião,

é uma das coisas mais complexas nesta relação: saber os limites do “colaborativo”, ou seja, saber o momento em que, ao ultrapassar as fronteiras, o que deveria ser uma colaboração, torna-se uma usurpação de território. Esta confusão se dá mais no âmbito da atuação porque é ela que vivencia a ponte entre todos os elementos propostos por cada função. É o ator que conduz o espectador pelo trilho escolhido pela dramaturgia e é ele quem fará as escolhas em ato, diante do espectador, sempre que necessário, mediante os parâmetros oferecidos pela criação do diretor.

A exuberância de responsabilidade confunde e faz o ator pensar que tudo que se define na cena tem que sair dele, pois ele tem a necessidade de dar sentido aos caminhos a serem seguidos para conseguir caminhar verdadeiramente por eles.

Muitas vezes, sem perceber, os atores passam a agir nas outras funções. Este equívoco vem à tona exatamente quando a dramaturgia entra em ação interferindo na proposição do ator. É comum escutarmos: “mas eu não fiz isto que o dramaturgo escreveu” ou “acho que o dramaturgo não entendeu o que a gente propôs”. Possivelmente, os dois argumentos estão corretos. Entretanto, a função do dramaturgo não é a de escrever o que vê os atores fazerem, nem a de compreender o que está vendo. O papel do dramaturgo é criar, assim como todos os artistas do processo colaborativo, mas criar a partir do contato direto com o material proposto.

Da mesma maneira, sem perceber, os atores se comportam como diretores quando, no lugar de agirem com o inusitado que lhes é proposto, tentam ordenar as coisas, passam a dizer, uns aos outros, o que fazer, por onde seguir, como realizar.

É interessante refletirmos um pouco sobre o papel do diretor, que muitas vezes é visto como um organizador da cena, ou, como brincava uma diretora amiga, “um faxineiro”, isto é, aquele que limpa a cena, as ações e dá clareza ao que é feito pelo ator. Mas a direção teatral é mais um elemento da criação cênica e este criador, de fato cria, a partir da criação dos demais artistas criadores, dando unidade a tudo o que aparece de comum a todas as proposições.

Realmente não temos escapatória: neste processo colaborativo, nunca temos a certeza absoluta de nada, mas temos uma convicção absoluta sobre tudo. Sabemos que vai dar certo porque não teríamos motivo para que desse errado e nos empenhamos em fazer dar certo o que acreditamos que assim será.

Bem, esta maneira de fazer espetáculos teatrais não é tranquila porque nos coloca exatamente sobre terreno alagadiço. Nós, seres humanos que passamos a vida buscando terra firme, nos deparamos com terra úmida, banhada, instável e chegamos ao limite de pensar que não saberemos fazer.

Para mim, era esta a questão do Teatro do Concreto:

abandonar a necessidade de ter certeza absoluta sobre todas as coisas que deveria fazer, para se deixar levar pelo inesperado. O Teatro do Concreto precisava acreditar que fazer não é uma questão de segurança, mas de confiança; que só é possível construir alicerces firmes em terreno pantanoso, confiando que só no fundo do poço é que vamos encontrar terra sólida o suficiente para nos sustentar; e que para alcançá-la, precisamos enterrar as estacas e não calcular a profundidade.

Nosso primeiro encontro foi turbulento como toda paixão.

Apaixonados, não nos largamos mais. De quando em quando trocamos figurinhas sobre nossas experiências. De quando em quando o grupo me chama para mais provocações. Venho então até eles porque eles também me provocam com suas procuras, com a necessidade de compreenderem a relação que têm com sua contemporaneidade, com a busca por linguagens que dialoguem com o público de seu tempo, com a permanente inquietação do artista criador e com a resistência, esta permanência teimosa do fazer cotidiano, que nos coloca em sala de trabalho, mesmo quando não sabemos o que iremos trabalhar, mas precisamos estar lá, para estarmos vivos.

O Teatro do Concreto completa seu primeiro setênio. Um ciclo se fecha para que outro se inicie. Nestes sete anos de existência do grupo muitas coisas certamente se transformaram. Houve amadurecimento, crescimento,

ganhos e perdas, mas as perdas se perderam, não é? Não há como recuperá-las; se houvesse, não seriam perdas. Então, saibamos simplesmente perder e as deixemos para lá! Vamos nos concentrar nos ganhos, porque é hora de abandoná-los para recomeçar!

Mais uma árdua tarefa para os inquietos corações do Concreto. Posso até imaginar seus rostos e expressões lendo o parágrafo anterior... mas não há como evitar, eu disse que me provocam.

A estrada da criação é infinita. A do investigador também. A vida é movimento e a criação acompanha a vida. Um novo caminho se faz ver diante do Teatro do Concreto. Não é um caminho que se inicia agora, provavelmente é a continuidade do caminho anterior, mas certamente ele não se apresenta direto, como uma linha reta que vem lá de trás e segue lá para frente. É muito provável que o grupo agora esteja numa encruzilhada, num encontro de caminhos. Tomara!

Talvez seja necessário percorrer alguns destes caminhos para saber qual será o escolhido para se chegar ao fim e talvez seja preciso se desfazer de muitas coisas para que as idas e vindas não cansem, não gastem a energia, mas, ao contrário, fortaleçam e potencializem.

Sugiro então que o Teatro do Concreto esqueça quem é e o que já fez e abra todos os sentidos para a recepção do mundo e de si mesmo antes de seguir. Para isto, basta confiar que o que é realmente do grupo, o que foi conquistado

ao longo dos sete anos de existência através do trabalho realizado permanecerá em cada um e os acompanhará daqui para adiante. Acredito que esta seja uma boa maneira de não se repetir, de não se acomodar e de avançar na direção do que é inédito, mesmo não sendo novo, e de se desafiar a não estar seguro, porém plenamente confiante.

Coragem e boa viagem!

Debate realizado na UnB após apresentação dos grupos Teatro do Concreto, Cabeça Feita e Mundin Cia de Teatro. Da esquerda para direita: Chico Pelúcio, Francisco Medeiros, Tiche Vianna, Luís Alberto de Abreu e Sérgio Bacelar



IV

IV Ato

Leitura cênica - Inútil canto e
inútil pranto pelos anjos caídos



25 homens

GLEIDE FIRMINO*

texto *25 Homens* foi o primeiro texto de Plínio Marcos lido pelo Teatro do Concreto já com a formação em que ele se encontra hoje. A pesquisa sobre a vida e a obra do Plínio já havia sido iniciada, quando o grupo sofreu uma reformulação e alguns artistas abandonaram a pesquisa, enquanto outros se agregaram a ela. Logo em seguida, o grupo teve acesso ao texto por intermédio do seu diretor, Francis Wilker, que juntamente com a Ivone Oliveira, assistente de direção, entrou em contato com a viúva de Plínio Marcos, Vera Artaxo, para falar sobre nossa pesquisa e obter informações de quem havia convivido com o dramaturgo. No meio de uma conversa, foi apresentado a eles este texto, que como todos os outros tinha forte relação com o que queríamos dizer com nosso trabalho. Foi paixão à primeira vista. Em uma tarde, em frente à antiga sede da Fundação Athos Bulcão, no Plano Piloto, centro de Brasília, o texto foi lido por nós, que imediatamente o agregamos a nossa pesquisa.

Um dos pontos que queríamos discutir era a precariedade do sistema carcerário de nosso país e como o

humano perde seu valor ao cruzar as grades de ferro de uma penitenciária, um lugar onde é cada um por si, em que cada um tem que fazer sua parte no jogo de preservar a própria vida. Este texto nos servia como uma luva. Narrava em prosa, mas de forma poética, os últimos minutos de vida de 25 homens que foram queimados vivos em um cubículo onde mal cabiam oito – fato verídico que ocorreu num presídio em Osasco no ano de 1977.

Havíamos utilizado apenas trechos do texto em experimentações e cenas pontuais, quando em 2007 o Teatro Oficina do Perdiz, espaço alternativo que funcionava como oficina mecânica durante o dia e era ocupado por espetáculos teatrais no turno da noite, onde o grupo havia

*Gleide Firmino é atriz do Teatro do Concreto, licenciada em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília.

estreado o *Diário* em 2006, se viu ameaçado de demolição. A classe artística se mobilizou então para ocupar o espaço durante todo o dia com intervenções culturais. O Teatro do Concreto resolveu também participar da luta pela preservação daquele espaço apresentando a leitura cênica do texto *25 Homens*, que faz parte do livro *Inútil Canto e Inútil pranto pelos Anjos Caídos*.

Demos o nome leitura cênica para o trabalho, porque durante os ensaios de preparação sentimos a necessidade de criar algumas ações e situações que potencializassem o que trazia o texto; sentíamos que apenas fazer uma leitura como tradicionalmente elas são feitas, dando atenção somente ao texto, sem mobilidade cênica, talvez não permitisse atingir o grau de profundidade que o texto exige. O texto é imagético, durante a leitura imagens muito fortes vão se desenhando em nossas cabeças: a crueldade, a deterioração da dignidade humana, a tortura, o corpo consumido pelas chamas e pelas doenças, a loucura causada pelo confinamento e pela fome, a abstinência das drogas etc. A degradação da vida e da dignidade desses 25 homens.

Buscamos reproduzir o universo carcerário que habita nosso imaginário. Através de ações físicas, situações, como por exemplo no início da leitura, quando os atores seguram seus textos da mesma forma que os presos seguram a placa de identificação quando são fichados na polícia. Durante essa ação dizem seus nomes e o artigo pelo qual foram condenados. Agregamos também intervenções sonoras que são executadas ao vivo por um músico e também pelo atores. Buscamos através do som reproduzir algumas sonoridades que a meu ver potencializam o que está sendo dito. Utilizamos também alguns objetos de cena para reproduzir sonora e visualmente o ambiente carcerário, como utensílios que possivelmente são utilizados pelos detentos – canecas de alumínio e cadeiras de metal, que são utilizadas também como instrumento de amplificação da voz e reprodução de sonoridades mais contundentes. Durante a montagem da leitura realizamos diversos exercícios para buscar diferentes registros vocais, em que experimentávamos colocar nossas vozes no espaço de uma maneira diferenciada: uma hora aglomeradas,

com todos falando ao mesmo tempo para passar uma ideia de cela lotada, banho de sol, falta de espaço, outra hora apenas murmúrios, ecos, frases cochichadas vindas de vários pontos da sala, para representar momentos de alucinações daqueles detentos. Isqueiros, cigarros, bola de futebol também foram utilizados como objetos comuns aquele espaço recriado por nós. O próprio texto que está sendo lido é utilizado como material de cena. No momento em que chega a hora de os magistrados lerem os processos que estão emperrados à espera de julgamento, representamos os juízes por meio da folheada das páginas do texto, que produz uma sonoridade reconhecida por todos. Nesse momento sentimos a necessidade de criar uma sonoridade que também representasse a velocidade com que os processos de julgamento se arrastam. Utilizamos então as canecas que são batidas umas contra as outras, em um ritmo de cadência lenta e monocórdia que nos dá a ideia de espera de um tempo lento que demora a passar

Quanto ao figurino, procuramos de alguma forma reproduzir os uniformes utilizados pelos presos. São surrados, alguns até mesmo rasgados para ressaltar o tempo que aqueles detentos estão ali. Tentamos reproduzir através de nossos corpos e vozes a agonia daqueles homens que esperavam ali a morte chegar, sem direito a nada, empilhados numa cela no meio da sujeira, sem espaço para dormir, passando por todo tipo de violências, sofrendo todas as dores. O primeiro contato com

o texto gerou um turbilhão de sensações, cheiros e imagens. Realizar a leitura deste texto para mim, e acredito que também para os outros atores, é um desafio imenso porque além de todo o peso dele, a escolha que fizemos quanto à encenação do mesmo também requer um trabalho diferenciado de presença dos atores. Temos de estar o tempo todo ligados na presença do colega de cena, sem perder o elo que nos liga à plateia e também estar prontos para realizar todas as marcas no momento certo. Procurar reviver os acontecimentos dentro de uma cela onde 25 homens estão rebelados e prestes a morrer queimados gera um estado de tensão bastante elevado, é isso que tentamos levar até a plateia sempre que rerepresentamos a leitura. Reproduzimos de nossa forma o momento doloroso da morte daqueles detentos, marchando energicamente em direção aos cidadãos contribuintes, e botando fogo em nossas canecas assim como os presos de Osasco fizeram com seus colchões. *25 homens* é um soco em nosso estômago e acredito que também seja assim para o público que assiste. É duro enxergar a realidade de nosso país. Homens são encarcerados em um lugar degradante, imundo, sem espaço para dormir. Infelizmente ainda hoje essa é a realidade de nossas penitenciárias. Quando isso irá mudar?



A dimensão acústica de Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos

CÉSAR LIGNELLI*

Ao receber o convite do Concreto para a escrita de um artigo com ênfase na sonoridade desenvolvida pelo grupo para a leitura dramática da narrativa “Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos” de Plínio Marcos, a primeira coisa que me veio à cabeça foram ideias relacionadas diretamente ao **título**.

O “canto” na narrativa faz menção direta ao espaço onde se encontram os “anjos caídos”; no entanto, no título, é fluido associá-lo ao ato de cantar. Nessa perspectiva, quando canto, entoo uma melodia associada - evento acústico. O pranto também nos remete a imagens acústicas referenciais que correspondem a uma instância muito forte e recorrente na leitura dramática. Nesse sentido, “anjos caídos” pode agregar o som contínuo da queda e o da chegada abrupta em uma superfície sólida.

Ironicamente, as palavras do título destacadas acima e relacionadas, aqui, à produção de sentido a partir da dimensão acústica, são adjetivadas pelo autor como inúteis.

Em meio às inquietações provocadas pelo título da narrativa, vieram-me as seguintes constatações, nada

originais. A primeira delas é que o teatro, apesar de etimologicamente significar *lugar onde se vai para ver*, na prática pode afetar-nos, transfiguradoramente, por meio de estímulos advindos de outras origens, isoladas ou em conjunto: origens acústicas, olfativas, gustativas e até táteis, em alguns casos.

Outra constatação é que a modalidade “leitura dramática, cênica ou dramatizada” traz, em si, uma ênfase ao aspecto acústico da cena, uma vez que, a princípio, a plateia está diante de atores que, na maior parte do decorrer da cena, leem para um determinado número de pessoas um texto que se encontra em suas mãos. No entanto, as atitudes, intenções e, conseqüentemente, os gestos vocais

*César Lignelli é ator, compositor, diretor musical, mestre em Arte e Tecnologia pela Universidade de Brasília, onde também atua como professor de Voz e Performance no departamento de Artes Cênicas

e cinéticos dos atores são fundamentais para a efetividade da leitura. Em muitos casos, em diversos momentos de propostas de leitura dramática, são enfatizados aspectos visuais e cinéticos da cena.

No momento da fruição da leitura, realizada e adaptada pelo grupo e dirigida por Francis Wilker e Ivone Oliveira, inúteis parecem ser os prantos e os cantos para uma possível mudança de paradigma para esses “anjos caídos”. No entanto, distintos recursos acústicos, visuais e cinéticos que afetam o espectador são organizados e utilizados com precisão pelo grupo.

Em função do tema aqui a ser desenvolvido, o foco deste artigo está nos recursos acústicos utilizados pelo grupo, com a sua produção de sentido, considerando a perspectiva conceitual que venho desenvolvendo desde 2004, relativa à dimensão acústica da cena¹.

A dimensão acústica engloba todo som que é ouvido no espaço da cena, incluindo o que é planejado, assim como o que surge sem planejamento, mas que nela se presencia e pode produzir sentidos de várias ordens. Para sua

¹Entre os anos de 2004 e 2006, desenvolvi a pesquisa de mestrado intitulada A Produção de Sentido a partir da Dimensão Acústica da Cena: uma cartografia dos processos de composição de Santa Croce e de O Naufrágio, no Programa de Pós-graduação em Arte, na Linha de Pesquisa Processos Compositivos para a Cena, do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Entre os anos 2007 a 2011, dediquei-me ao projeto de Doutorado no Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade de Brasília, com o título Sons & Cenas: possibilidades de apreensão e produção de sentido a partir da dimensão acústica. No Mestrado, o enfoque foi predominantemente estético; no Doutorado, ele é sobretudo pedagógico.

maior clareza, a dimensão acústica é dividida aqui nas esferas da palavra, da música, do entorno acústico e seus respectivos desenhos em tempo/espaço específicos.

Nessa perspectiva, a **esfera da palavra** é diferenciada da letra pelo seu caráter performático, enquanto a letra constitui-se em um código de representação da palavra. Dessa maneira, destaca-se a diferença entre a palavra grafada e a proferida. Nas leituras dramáticas, as duas estão presentes na cena, uma vez que os textos encontram-se nas mãos dos atores, e a palavra é por estes performada. Assim, a letra, em seu suporte “papel” utilizado na leitura, produz sentido pela sua simples presença e por limitar, em muitas instâncias, a

ação plena dos personagens, como acontece, a princípio, na cena teatral em si.

Nos quarenta minutos de duração aproximada da leitura “Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos”, são desenvolvidas distintas formas de organização da palavra em cena. Após a apresentação dos “anjos/presos” com seus delitos, os atores entoam em uníssono: “Eram vinte e cinco... homens empilhados, espremidos, esmagados de corpo e alma num cubículo onde mal cabiam oito. Eram vinte e cinco homens entre três úmidas paredes e uma fria porta de ferro”. Essa construção é instaurada no decorrer da performance como espécie de refrão/bordão/mantra, que surge na cena de diversas formas individuais e coletivas.

No tocante à organização da palavra, pelas possibilidades estritas de desenvolvimento neste artigo, restringirei os comentários a algumas formas grupais.

O refrão/bordão/mantra, quando entoado em uníssono, anuncia, a meu ver, a possibilidade de organização e a força eminente desses “anjos caídos”, quando direcionados a um caminho comum, mesmo na situação em que se encontram. Também ocorrem, em cena, trechos em uníssono em que um dos anjos repete uma palavra apenas, destacando com ela o estado do grupo, como acontece com a palavra “tédio” numa determinada instância da leitura.

Dentre as diferentes maneiras de proferir “eram vinte e cinco homens”, surge ainda no início um eco, no qual a palavra “homem” é repetida por distintos atores se-

guidamente. Como plateia, essa ênfase no contexto da cena destacou o fato de todos os “anjos/presos” serem do mesmo gênero; suscitou em mim, ainda, uma cadeia de questões como: se são homens, é possível encontrar-se nesse estado? Se encontram-se nesse estado, ainda são realmente homens? Se somos homens, como permitimos que outros homens encontrem-se nesse estado?

Em outros momentos, emergem espécies de cânones simples, que podem enfatizar de forma não realista/naturalista, e em diversos graus, a tortura, o sufocamento e o desespero desses anjos caídos no tempo e espaço da cena. Esses cânones geram, no caso, um ambiente repleto de palavras proferidas de fontes sonoras diferentes em tempos ligeiramente distintos, provocando uma massa acústica poluída e atordoante, que instaura no espectador a densidade e a complexidade deste “canto”.

Uma impressão de lamúria, impregnada de imploração com resquícios de fé e esperança, é também explicitada por espécies de orações entoadas pelo grupo, enquanto um dos atores profere seu texto em dois momentos distintos.

Com relação ao uso da palavra, o silêncio também é um recurso poderoso requisitado pelo grupo. Em um determinado ponto da leitura, os atores emanam em uníssono uma série de frases; a seguir, e de repente, as vozes esvaem-se, restando apenas uma e, logo após, nenhuma. No entanto, o movimento articulatório da boca dos atores continua a agir. Ou seja, apesar de falarem, mesmo em

²Uma série de definições de música foi problematizada para se chegar a esta. Ver LIGNELLI, 2007: 31-39.

conjunto, nesse momento o que se apresenta ao espectador é a ausência de voz. Os atores gritam, mas não são ouvidos...

No tocante à palavra em cena, considero que o grupo consegue implementar várias possibilidades de produção de sentido também pela forma com a organiza em performance, promovendo força, sutilezas e climas de desespero, revolta, redenção, além de manipulações do tempo, que parece cíclico com o retorno ao refrão/bordão/mantra.

Os conceitos musicais da leitura foram compostos por Daniel Pitanga e são interpretados pelo próprio músico em cena. Os instrumentos utilizados são: kalimba, escaleta, bandolim e ganzá.

A **esfera da música** de cena é definida aqui como discurso musical, no qual se pode recorrer a formas de organização mais ou menos tradicionais ou aleatórias, com sons de alturas definidas ou não, considerando-se inclusive a ausência do som propria-

mente dito². A meu ver, genericamente, suas possibilidades de produção de sentido na cena teatral são duas: reforço e contraponto. Essas duas funções básicas podem abrigar diversas variantes.

É comum o reforço acontecer com o uso do clichê – este é entendido aqui como uma convenção que, em algum momento histórico, era original, mas que, pela sua utilização constante em um contexto específico, passou a gerar uma informação direta e clara sem interferência na comunicação ou interpretações diversas.

Em um determinado momento da leitura, ocorre um exemplo explícito do uso do clichê como reforço da cena. Nos dez minutos de lazer dos presos, acontece uma partida de futebol, em que os “anjos” são os jogadores, enquanto ouvimos uma batida rítmica de samba. Para nós, brasileiros, a cena apresenta um clichê de diversão, o futebol, embalado por um clichê acústico de prazer, o samba.

Outra forma mais sutil de reforço é o desenvolvimento, por meio da música, de climas para a cena. Esse recurso é utilizado na leitura em diversas instâncias. Logo no início, e depois, em torno da metade da leitura, o som metálico e percussivo da kalimba surge em pequenos blocos de notas repentinos para, em seguida, ter-se um vazio e mais uma breve sequência. Esses sons não nos permitem elaborar mentalmente uma melodia específica e, assim, nos apresentam juntamente as palavras pelos atores, características deste “canto” dos “anjos caídos” que ali habitam. Algo

hostil e desconfortável perpassa a cena e é expandido à plateia. Um reforço sutil sem o uso do clichê.

A seguir, o sentido de reforço também ocorre com o uso da escaleta e a produção de notas simultâneas, com intervalos dissonantes, que enfatizam a “desarmonia” desse “canto” insalubre. Nesse caso, posso sugerir que o recurso utilizado encontra-se entre os exemplos anteriores. Não se configura como o clichê de samba para a diversão dos presos, nem como a estranheza sutil promovida pelo som da kalimba, uma vez que a dissonância das notas tende a nos remeter ainda hoje à convenção de que “algo está fora do lugar”, está tensionado, estranho. Essa sequência de notas da escaleta é retomada em outros três momentos da leitura, com pequenas diferenças como a duração maior ou menor de alguns sons.

Um arpejo de bandolim acompanhado de uma melodia simples acontece em concomitância à narrativa serena de um dos atores sobre a ausência de bem e mal para esses anjos caídos. Nessa primeira aparição do bandolim, a música também tem, no meu sentir, a função de reforço, mas agora para uma atmosfera leve, quase celestial, muito distinta da instaurada pela leitura até o momento. Juntamente com a atitude e intenção da fala do ator, a música é fundamental para a referida mudança.

Ao final da leitura, após a morte dos anjos/presos, o tema do bandolim novamente vem à tona e pode sugerir à plateia possibilidades de produção de sentido direciona-



das ao desejo de que os “anjos caídos” descansem em paz. Após viverem o que viveram e morrerem queimados, a música nos diz que eles merecem um lugar mais “harmonioso”. Nesse último caso, creio ser possível afirmar que a música exerce uma função de contraponto da cena, complementando-a com uma espécie de discurso paralelo.

Há, naturalmente, outras possibilidades de utilização da música com a função de contraponto da cena, que abarca outros tipos de discurso paralelo, de comentário, de ironia e de menção à memória dos personagens, por exemplo. Tais recursos podem ampliar e até multiplicar as possibilidades de produção de sentido em uma mesma cena. No entanto, os recursos citados não são, a meu ver, bons ou ruins em si, mas necessitam estar contextualizados e em consonância com os objetivos estéticos do autor, do diretor e do grupo.

O **entorno acústico** é definido por mim como todos os sons referenciais da cena que não se configuram nem

como palavra nem como música. Apesar de referenciais, esses sons também podem exercer, no contexto da cena, funções dramáticas e discursivas, acontecendo isolada ou concomitantemente³. Sua função, quando é apenas referencial, busca normalmente acentuar a verossimilhança do que está posto em cena, visível ao público, no contexto da ação.

Na leitura a que dedico este artigo, o entorno acústico da cena exerce funções referenciais, discursivas, dramáticas e, por vezes, ainda, aproxima-se da esfera da música na perspectiva acima definida. Como exemplo, posso citar os diversos sons produzidos pelo contato entre os atores e as canecas de alumínio. Podemos ouvir, durante a leitura, o som apenas referencial num brinde com as canecas entre os “anjos”. Em uma situação semelhante, comida é distribuída para os “anjos” na caneca, que serve, então, de cumbuca. Neste último caso, no momento em que a comida é despejada há um som do contato entre as canecas de quem distribui a comida e de quem vai ingeri-la. Nesses dois exemplos, a caneca e o som produzido por elas são reconhecidos e potencialmente críveis em nosso cotidiano

Mas, para a surpresa da plateia, também são produzidos sons e atividades diversas com as mesmas canecas – usos que não associamos a esse objeto normalmente. Um deles acontece com o atrito frenético das canecas com o cabelo, pele e roupas dos atores, enquanto outro ator narra sobre a necessidade dos anjos de coçarem-se compulsivamente diante das condições do local. Com a caneca,

³Ver LIGNELLI, 2008.

o som da coceira é ampliado.

Nesse caso, então, a caneca pode ser interpretada como um apetrecho ou uma extensão do corpo para sanar ou ao menos amenizar o prurido dos anjos/presos, além da função acústico-discursiva de ampliação. É como se ela produzisse para o espectador uma espécie de *zoom* acústico. Outra função discursiva das canecas se dá com o seu som percutido em uníssono sobre o chão logo após a coceira frenética. Nesse instante, o som das canecas tem a função discursiva de divisão de momentos climáticos do texto.

Posteriormente, a caneca também se transforma em um “megafone”: ao alterar nitidamente o timbre da voz do ator, remete-nos a uma espécie de manifestação. Em outro momento, o mesmo recurso é requerido coletivamente quando os anjos tentam uma rebelião, aumentando a intensidade da produção de palavra do grupo com o uso coletivo dos megafones de caneca. A caneca pode se transformar, dessa forma, em outro objeto visual, além de alterar a produção acústica de discurso na cena.

A sensação de um tempo expandido que passa lentamente também é propiciada pelo som das batidas das canecas umas nas outras. Em andamento lento, fazem menção a um relógio em dois momentos da leitura, sendo que, no segundo o tempo parece ainda mais dilatado.

A intensidade, tanto acústica, quanto dramática da cena também é potencializada pela relação dos atores com as canecas. Um exemplo é quando as canecas são arras-

tadas fortemente no chão, produzindo um som intenso e metálico que reforça o desespero da narrativa. Outro momento, num ápice da leitura, a intensidade aparece na revolta dos anjos, que batem fortemente as canecas sobre as cadeiras de metal como protestos. O resultado são sons ensurdecedores, carregados de toda a adrenalina, tensão e catarse desse instante.

Para finalizar a exploração acústica e visual das canecas na leitura, cito a menção ao som da água e do fogo, também realizado com estas na leitura. A chuva presente há vários dias, conforme a narrativa, é produzida pela água sendo transferida de uma caneca a outra. Os sons finais da representação do fogo que queima os anjos/presos também acontecem na caneca. São dois sons principais neste último exemplo: o primeiro se dá quando o fogo acende num rompante quase explosivo, e o outro ocorre com o tilintar produzido pela manutenção do fogo até a morte dos anjos.

A formas corais com relação à esfera da palavra, as instâncias musicais apontadas e a utilização das canecas no que diz respeito ao entorno acústico são destaques acústicos na leitura, mas não são as únicas sonoridades constituintes da cena. Assim, eu poderia certamente desenvolver outras considerações sobre a produção de sentido a partir da dimensão acústica da cena na leitura dramática realizada pelo Concreto. Posso inclusive enumerar alguns outros aspectos que se destacam como

os referentes à força, que remete a um tipo de exército, expelida pela batida dos pés do grupo no chão durante a revolta, com o texto emitido pelos atores em uníssono; os sons produzidos pelas passagens rápidas de folhas de papel durante a narrativa do julgamento lento dos “anjos/presos”; e os sons da respiração dos atores, que denotam atitudes de intenções muito específicas para a cena em momentos diversos, por exemplo.

Vale ainda enfatizar que haveria outros exemplos a serem citados e discutidos, que as minhas limitações não permitiram escutar. A produção de sentido dos sons limita-se, neste artigo, à minha interpretação, leitura e percepção próprias.

No entanto, espero ter conseguido, nas linhas acima, explicitar o quanto o grupo conseguiu – e nele incluem-se os atores, os diretores e o compositor de música de cena –, por meio de materiais simples, mas com ideias e manuseios primorosos, tornar o fruir da leitura dramática uma experiência estética rica e efetiva.

Referências Bibliográficas

LIGNELLI, César. *Sonoplastia e/ou Entorno Acústico*, seu lugar na cena teatral. Criação e Reflexão Crítica. V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas: Belo Horizonte, 2008.

<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textosterritorios.html>

_____. *A Produção de Sentido a partir da Dimensão Acústica da Cena: uma cartografia dos processos de composição de Santa Croce e de O Naufrágio*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília, 2007.

_____. “A Construção de Sentido a partir da Dimensão Acústica da Cena”. *Saberes e práticas antropológicas desafios para o século XXI*. 25ª Reunião Brasileira de Antropologia: Goiânia, 2006.

25 homens, alguns atores e uma centena de palavras

JOANA ABREU*

Eram vinte e cinco homens. Vinte e cinco homens empilhados, espremidos, esmagados de corpo e alma entre frias grades de ferro e úmidas paredes. Vinte e cinco homens num cubículo onde mal cabiam oito. Vinte e cinco homens e seus desesperos, suas desesperanças, o tédio e o tenebroso ócio. Vinte e cinco homens que nunca foram os mais bonitos, nem os mais fortes, nem os mais sabidos, nem os mais furiosos. Eram vinte e cinco homens que ocuparam espaços que não lhes pertenciam, que comeram o pão que não lhes pertencia. (Trecho do texto *Eram 25 homens*, de Plínio Marcos)

O palavrão. Eu, por essa luz que me ilumina, não fazia nenhuma pesquisa de linguagem. Escrevia como se falava entre os carregadores do mercado. Como se falava nas cadeias. Como se falava nos puteiros. Se o pessoal das faculdades de linguística começou a usar minhas peças nas suas aulas de pesquisas, que bom! Isso era uma contribuição para o melhor entendimento entre as classes sociais.

Plínio Marcos

Apesar de minha dupla formação em letras e teatro,

nunca tive especial relação com a obra literária de Plínio Marcos. Mesmo tendo assistido a diversas versões de montagens de obras suas, como *Dois perdidos numa noite suja*, *Navalha na carne* ou *Barrela*, somente depois de entrar em contato com a obra do Teatro do Concreto, comecei a ver com olhos mais atentos e ouvir com ouvidos mais justos o teatro certo desse autor tão significativo na história da dramaturgia brasileira. E é exatamente da posição de espectadora, de sujeito que vê e ouve, que escrevo esta reflexão sobre um dos trabalhos do Teatro do Concreto, grupo que me ajudou a ver a melhor a obra desse artista e dramaturgo.

A relação entre o texto e a cena, entre a literatura e o teatro, já se deu

*Joana Abreu é atriz e pesquisadora, mestre em Arte pela Universidade de Brasília e graduada em Letras pela mesma instituição. É professora da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes

historicamente a partir de propostas diversas. Cada maneira de pensar as encenações e cada movimento teatral estabeleceu e estabelece bases distintas para se relacionar com o texto. O mote para a transição entre texto e cena vai desde a transposição colada ao texto escrito, que considera esse último como o centro da encenação, até visões que estendem o conceito de texto para o “tecido” composto por todas as ações que compõem a cena. Nesse último caso, seria considerado texto tudo que ajuda a tecer a encenação, tal como a luz, a música, as ações físicas e tantos outros elementos. “A palavra texto, antes de se referir a um texto escrito ou falado, impresso ou manuscrito, significa ‘tecendo junto’” (Barba, 1994, 68). Essa visão talvez ajude a configurar uma ligação mais orgânica entre texto e cena.

Os textos de Plínio Marcos dialogam claramente com o espaço da cena, já que parecem encontrar conforto na palavra falada. Plínio escrevia como se fala, escrevia para ser dito e para dar voz a sujeitos muitas vezes em situação de pressão social. Talvez possamos considerar Plínio um

narrador, se pensarmos na ideia de narrador proposta por Walter Benjamin, na qual “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes” (Benjamin, 1994, p.201).

Embora a fala de Plínio esteja carregada do amor ao teatro e da indignação social, esse traço não está somente em seus textos dramaturgicos, mas está também em textos que não foram escritos para a cena, como é o caso de *Eram 25 homens*. No entanto, ainda que não tenha sido escrito para a cena, *Eram 25 homens* é um texto carregado de características musicais que dialogam amplamente com a cena.

Esse texto foi levado a público pelo Teatro do Concreto, nos primeiros anos de atividade do grupo, na forma de leitura dramática, à qual eles deram o nome de *Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos*, que é também o título da trilogia escrita por Marcos. Embora antes de apresentar a leitura dramática o grupo já tivesse realizado temporada com um espetáculo inspirado na vida e na obra de Plínio

Marcos (*Diário do Maldito*), o texto *Eram 25 homens* foi a primeira obra do autor lida em conjunto pelos integrantes do grupo, numa roda, na rua, quando ainda não tinham espaço para ensaiar, mas já tinham a vontade de ocupar esse espaço. Mencionar esse fato que revela o vínculo histórico e afetivo que o grupo tem com a obra desse autor é relevante se pensarmos na própria metodologia de trabalho do Teatro do Concreto, metodologia essa que acaba se tornando um traço da estética proposta pelo grupo.

O grupo inclui, em suas buscas de criação e elaboração dos espetáculos, o recurso do depoimento pessoal dos atores. É assim que quem assiste aos espetáculos vai colhendo pequenas pérolas forjadas por uma cantiga de avó, uma saudade de mãe, uma situação de desespero, uma memória alegre e outra triste. Esse é um dos elementos que causa no espectador a sensação de ouvir vozes mobilizadas por aquilo que dizem.

Eis um traço comum entre o universo de Plínio Marcos e o do Teatro do Concreto. Ambos gritam por algo que sacode suas entranhas. Vociferam incômodos e deleites absolutamente humanos, próximos, mesmo que esses incômodos e deleites muitas vezes sejam ignorados em nosso cotidiano entorpecido. Esse envolvimento como o que se fala é perceptível desde a parceria inicial entre o Concreto e o autor. *O diário do maldito* comungava da prática de Marcos de ‘rasgar o verbo’, expor o que fosse preciso expor.



No caso da leitura dramática de *Eram 25 Homens*, o contexto é um pouco diferente, já que a leitura dramática remete por si só a uma situação mais comedida em termos de encenação. Na situação de leitura dramática, o texto está em evidência, enquanto a encenação costuma ser quase inexistente.

Partimos aqui da definição de leitura dramática como um exercício no qual o texto dramático é lido pelos atores com entonações, nuances e detalhes vocais que dão vida à leitura e, eventualmente, com algumas ações ou adereços, mas sempre com economia de recursos de encenação. É realizada em público como uma leitura teatralizada do texto, mas não chega a ser a montagem de um espetáculo.

No caso da leitura de *Eram 25 homens* pelo Teatro do Concreto, temos, diferentemente dos outros espetáculos do grupo, uma situação em que o texto de Plínio Marcos surge quase em sua íntegra. Certamente o grupo fez cortes, mas os trechos que foram

mantidos são inteiramente de Marcos, sem acréscimos do grupo. Seria de supor então que a voz dos atores, do diretor, do músico ficasse relegada a um segundo plano. Estranhamente, isso não acontece. A intensidade da voz do autor é aqui também a força da voz dos artistas que trabalharam na construção da leitura dramática.

Casam-se dois universos distintos de linguagem: o universo da palavra escrita e aquele da apresentação dramatizada. Para Walter Benjamin,

A essência lingüística das coisas é a sua linguagem. Esta frase, aplicada ao homem, significa: a essência lingüística do homem é a sua linguagem. Isto é, o homem comunica a sua própria essência espiritual na sua linguagem. Mas, a linguagem do homem fala por palavras. O homem comunica, pois, a sua própria essência espiritual (na medida em que é comunicável), denominando todas as coisas. (Benjamin, 1982, p. 180)

Vale analisar então alguns recursos de linguagem que estavam presentes no texto escrito e que foram enfatizados na leitura dramática.

Um deles é a repetição. Em seu texto, Plínio opta por enfatizar a reclusão e o desconforto de 25 homens que vivem empilhados em situação desumana em uma pequena cela de prisão. Na primeira parte do texto, há 8 parágrafos que começam da mesma maneira. Como nas cantigas populares de repetição¹, nas quais se repete o

¹Exemplos de cantiga de repetição são A velha a fiar ou Um elefante incomoda muita gente ou ainda A história da Cóca. Nas quais, a cada repetição, acrescenta-se mais uma parte da história, como em “Estava a velha em seu lugar, veio a mosca lhe fazer mal. A mosca na velha e a velha a fiar. Estava a mosca em seu lugar, veio a aranha lhe fazer mal. A aranha na mosca, a mosca na velha e a velha a fiar. Estava a aranha em seu lugar. Veio o rato lhe fazer mal. O rato na aranha, a aranha na mosca, a mosca na velha e a velha a fiar”

começo da estrutura para ir acrescentando sempre mais algum detalhe, o autor vai repetindo o início da estrutura e acrescentando sempre mais informações sobre a situação de opressão em que se encontram os 25 homens da história.

Os atores do Concreto também repetem as palavras de Plínio. E assim como o autor, a cada repetição, vão acrescentando para o espectador, sentidos diferentes, sobreposições, outras formas de dizer a mesma coisa, com intensidade crescente e que faz com que a plateia sinta o desespero cada vez maior desses homens enclausurados.

Outros recursos fortemente utilizados por Plínio Marcos são o ritmo e a melodia do texto, que é quase uma cantilena. Esses dois elementos estruturam a performance dramática realizada durante a leitura. Isso garante que o diálogo entre a cena e o texto aconteça, mesmo tratando-se da proposta de uma leitura. Garante ainda que a literatura não se sobreponha à experiência cênica que pode ser vivenciada pelo espectador.

Mesmo a opção do autor de ressaltar o gênero de seus personagens, repetindo tantas vezes que são 25 HOMENS, fica evidenciada pela opção do grupo de trabalhar com 3 homens e 2 mulheres em cena. Eram homens, que eram seres humanos e podiam ser mulheres. Éramos todos e cada um de nós em nossas clausuras e éramos nós também os cidadãos contribuintes em nome dos quais cada um dos 25 homens foi trancafiado na cela em que só

cabiam 8.

Eram somente 5 atores em cena. Eram 5 atores fazendo o barulho de 25. Eram 5 atores se multiplicando em sons e palavras, ações e intenções. Eram 5 atores e 25 homens esbravejando as palavras de Plínio Marcos que eram as palavras do Teatro do Concreto que eram as palavras de Plínio Marcos que eram as palavras do Teatro do Concreto que eram as palavras...

Referências Bibliográficas

BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de Antropologia teatral*. Campinas: Unicamp – Hucitec, 1994.

BENJAMIN, Walter. “Sobre a linguagem em geral, sobre a linguagem humana” In: **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Trad.: Maria Luz Mota, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio d’ Água, 1992. p. 180.

_____. *Obras escolhidas. Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.





V Ato

Ruas Abertas



LISBETH RIOS*

É muito bom falar sobre o processo que gerou o *Ruas Abertas*, pois me leva a andar pelo interior das minhas ruas, nossas ruas, fazendo um passeio pelas veias e artérias que possui meu corpo. Assim é a cidade que viu nascer este trabalho. Ruas, avenidas, faixas de pedestre, cruzamentos, curvas, retas, tudo isso faz parte da história de uma cidade que transita, vive e vibra a todo instante. Nas passagens pelas “veias”, vemos todos os dias pessoas que andam com os olhos fixos no horizonte, quem sabe pensando em quê ou em quem. Assim somos nós. Pessoas da rua, da cidade, de casa, do trabalho, de dentro e de fora. Pessoas que pulsam e fazem parte desse motor acelerado que é a cidade. Pessoas que se cruzam, o tempo que não para, labirinto, urgência. É assim o tempo todo.

Como surgiu este trabalho?

A necessidade de dizer algo mais, além de só gritar nossas angústias após sair de um longo processo de criação que foi o espetáculo *Diário do Maldito*, foi o detonador para chegar ao tema Amor e Abandono na sociedade contemporânea, que de certa forma ainda reverberava dentro das

cabeças criadoras do grupo Teatro do Concreto. Encontramos esse tema ao olhar para trás, numa tentativa de identificar o que tinha apontado de temática no processo anterior e que não tinha sido explorada e era potente dentro de todos. Foi assim que surgiram as primeiras perguntas que deram início à criação do novo trabalho, que resultaria depois de um bom tempo no espetáculo *Entrepartidas*. Um processo que durou três anos, nos quais realizamos diversas atividades, como fazer visitas a diferentes lugares que nos remetiam a esse universo, como hospitais, rodoviária, rodoferroviária, cemitério, parques, igrejas, ou seja, tudo que nos remetia a amor e abandono da cidade, e o que nós abandonamos no dia a dia.

*Lisbeth Rios é peruana, atriz do Teatro do Concreto e bacharel em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília

Depois das visitas a esses lugares, foram feitos *workshops* nos quais abordávamos os sentimentos e sensações que haviam ficado. Foi um trabalho muito gratificante, pois daí surgiram muitas cenas e muitas discussões a respeito do tema.

O Processo

Durante as pesquisas sobre amor e abandono, o grupo decidiu abrir o processo e experimentar aqueles materiais criados no espaço urbano, na rua. Para isso, selecionamos algumas partituras corporais, seqüências de ações com objetos, pequenas frases ou perguntas, etc. E essa abertura de processo foi batizada de Ruas Abertas: intervenções cênicas no espaço urbano e fez parte da programação do *Festival Internacional de Teatro de Brasília - Cena Contemporânea 2008. Brasília..* O que era pra ser apenas mais uma fase de experimentação para o novo espetáculo acabaria se tornando um trabalho independente que passou a integrar o repertório do grupo. O espetáculo *Entrepartidas*, resultado da longa investigação sobre amor e abandono so iria estrear em maio de 2010.

Durante o desenvolvimento desta proposta, trabalhamos muitas coisas que vinham do universo do tema que estávamos investigando. Foi assim que surgiram exercícios que remetiam aos sentimentos e relacionamentos humanos e que resultaram em partituras corporais e pequenas intervenções, motivados por propostas como: abraçar o que te escapa; dar e rejeitar carinho; brincar com o coração; fazer uma declaração de amor; qual o estado do seu coração hoje; desperdir-se de si mesmo; vestir-se dos seus mortos; cantar; recitar uma poesia e/ou simplesmente pedir um abraço ou dar um sorriso a alguém, enfim, coisas tão simples, mas que têm um valor muito significativo para quem as recebe.

Algumas personagens também apareceram durante essas experimentações, como a noiva, o cego que gosta de sexo, a carregadora de mortos, a cantora, etc. Figuras enigmáticas que geravam muitos comentários no público que assistia. De certa forma, algumas dessas figuras podiam ser confundidas com personagens reais, ou que não tinham nada de ficção, pois diariamente podem-se

ver figuras urbanas como essas caminhando pelas ruas da cidade. Principalmente nos arredores de um terminal terrestre urbano, como é a Rodoviária do Plano Piloto do DF. Será assim em outras cidades?

Dentro das experimentações feitas na sala de ensaio, cabe destacar a colaboração da dançarina Lina Frazão, que nos ajudou na preparação corporal, construção e limpeza dos movimentos que estávamos trabalhando. Ela contribuiu também no condicionamento físico. Como o trabalho seria apresentado nas faixas de pedestre, era preciso conseguir outras respostas do corpo e o trabalho com práticas da dança contemporânea nos ajudou a cair e levantar em fração de segundos; colocar o corpo em evidência sem ser engolido pela cidade; deixar o sentidos em alerta; uso das direções; brincar com o tempos curtos e longos, a urgência de nossa vida, de nossa rotina, dos nossos passos no jogo do aqui e agora. Além disso, no meu caso específico, precisava conseguir andar com as costas curvadas por quase uma hora, sem sobrecarregar a coluna e precisei aprender alongamentos específicos que me ajudassem a realizar a cena.

Exercícios/ Figuras/Experiências

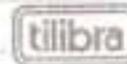
Além do trabalho mais técnico, tivemos também nossos próprios métodos de composição de cena ou personagem. É o caso do surgimento da Carregadora de Mortos (nome dado pelo grupo), que nasceu desse mundo de experimentações dentro da sala de ensaio, e se tornou

uma figura misteriosa não só para nós, como também para quem assistiu e assiste a cada apresentação. O exercício era simples: no final de um dia de ensaio o diretor Francis Wilker pediu que no dia seguinte viéssemos para o ensaio vestidos de nossos mortos.. Assim fizemos. Cada um apresentou suas versões até chegar a minha vez. Fiz umas danças folclóricas do meu país, Peru, ao mesmo tempo em que cantava e falava os nomes das pessoas de minha família que já tinham falecido. Num determinado momento, meu corpo estava curvado, eu olhava o horizonte e minha mão direita começava a querer tocar algo na minha frente. Foi nesse instante que o Francis interveio, pedindo algumas ações e modificações dessa figura (parece que eu tinha entrado em transe). Ele me pediu que andasse sem desmanchar esse corpo, como se carregasse o mundo nas costas, e pensasse em algo que me puxava para trás ao mesmo tempo em que tentava alcançar alguém que me chamava lá na frente. Fiquei por uns instantes assim, até que as lágrimas começaram a cair. Logo foi pedido que cantasse uma canção. Imediatamente saiu: "recuerdo aquella vez, que yo te conocí. Recuerdo aquella tarde, pero no me acuerdo ni como te vi...".

Foi assim que surgiu a figura da carregadora de mortos, personagem que nos acompanha desde então e que é a mais comentada nas ruas. Ela ganhou figurino preto, um véu que cobre a cabeça e o rosto; em cada pé leva uma coroa de flores atada a um vestido de noiva e um terno. Na

Sensações

a vida é curta.
tudo está no limite
medo
desespero
o acaso é toda hora
coração na boca
indiferença
me senti pequena
desprezo
tristeza
não ter significado
você não é nada contra
a corrente
curiosidade
desproteção
risco
adrenalina
é um outro tempo
vc não consegue pensar
em nada
não há tempo → o sinal
é a metáfora disso
disputa pela atenção das
pessoas



Anotações da direção a partir do retorno dos atores depois da primeira experimentação nas faixas de pedestre próximas a rodoviária do Plano Piloto

mão, uma flor branca. Uma coisa muito importante para se destacar, é que essa personagem foi inspirada numa exposição que o Francis viu em São Paulo de fotos e objetos do mestre de Butoh Kazuo Ohno. Imagem bastante instigante, que se fundiu com a experimentação no ensaio.

Ane­dotas

Desde a primeira apresentação deste trabalho, as figuras que são mostradas causam muito reboliço nas pessoas que passam por elas. É o caso da Carregadora de Mortos, personagem feita por mim. Há quem diga que essa figura é uma pagadora de promessas, penitente pela morte do marido, da filha e do genro – que morreram antes de se casar. A própria morte, macumbeira, louca, feiticeira são outros adjetivos que saem do imaginário das pessoas. Parece até que vira lenda urbana, pois nos dias de apresentação ela sai na mesma hora, transita e logo desaparece.

Tem gente que apela e manda tirar o véu por ser uma ofensa contra Deus. Se não obedecer ao pedido, tenta arrancar à força, chegando a rasgá-lo. Foi o caso de uma senhora que se sentiu muito ofendida pela “coisa do diabo” e quis me bater. Aí já é demais, apanhar por fazer arte. Não sei se seria justo.

Dinheiro jogado do carro, mendigo dançando na faixa de pedestre com uma atriz, pessoas cantando ao tempo em que molham o performer, aplausos e gritos ao ver balões coloridos subindo ao céu, chuva refrescando nossos corpos numa tarde de calor na cidade de Cuiabá, isso é

o melhor presente que se pode receber, quando artista e público se juntam numa faixa de pedestre. O coração se agita, vira magia e é nesse preciso instante que a arte acontece.

Tentar definir

É teatro ou não é? Como se define o *Ruas Abertas*? O conceito não importa muito. Para que definir? Ou, por que definir? Para quem faz basta apenas saber que nessa volta para casa, alguma coisa provocou as pessoas. Seja este um pensamento positivo ou uma revolta. Assim, a volta simplesmente pode ser diferente. Assim como é diferente a figura do mendigo criada nesse trabalho e que anda pela rua entregando cartaz de amor, ao invés de pedir qualquer coisa. Simples assim.

Ruas Abertas tem uma linguagem performática, que o grupo começou a experimentar justamente com este trabalho. Uma proposta que tinha muitos desafios para cada um de nós, já que alguns não haviam trabalhado dentro dessa perspectiva (eu principalmente). Desafio este que cada dia nos instigava mais. Essa vontade de gritar ao mundo o que estava gritando dentro de nós, de compartilhar com as pessoas na rua, foi efetivamente se concretizando junto a elas, no “espaço” delas. Que se percebia alterado a cada aparição, a cada sinal verde, a cada cor vermelha dizendo que o tempo acabou. Mas o tempo não pode parar e continua a pulsar no ritmo acelerado de cada passo dado no final de tarde.



Experimentações nas faixas de pedestre próximas a rodoviária do Plano Piloto



Primeiras experimentações em torno da figura da “carregadora de mortos”



Proposta das atrizes ao exercício “vestir-se dos seus mortos”

Muitas ruas, infinitos caminhos.

ALONSO BENTO*

Um processo criativo sempre começa com um turbilhão de ideias, imagens, querereres... Não foi diferente para o Teatro do Concreto, quando iniciou as pesquisas norteadas pelo duplo de palavras “amor e abandono”.

No começo, pequena insegurança ao lidar com um tema tão recorrente, abordado de tantas formas e em tantas vertentes. Como se lançar? Como fazer acontecer? Qual o melhor caminho para se percorrer nesta empreitada? O processo dirá, como disse em outras ocasiões? Com essas e outras questões, o coletivo iniciou ainda em 2007 as experimentações que confluíram para o surgimento de dois trabalhos, que representam para o coletivo a explosão de limites do espaço cênico dentro de um espaço urbano. Tais trabalhos são, a saber: a intervenção urbana *Ruas Abertas* e o espetáculo itinerante *Entrepartidas*. Neste recorte vamos ficar mais próximos dos elementos que compõem o primeiro destes trabalhos.

Ainda no início, o grupo iniciou o desdobramento do

tema através de imagens e de cenas provindas de estímulos provocadores do diretor e dos demais companheiros: aulas de tango, dança contemporânea, experimentos em alguns locais extra cotidiano (fora da sala de ensaio). No decorrer de quase um semestre de trabalho já havia sido levantada uma quantidade significativa de material. No entanto ainda era pouco, uma vez que tínhamos em mente verticalizar nossa abstração sobre o tema, torná-lo mais genérico, mais universal, sem perder as sutilezas e os encontros que um processo criativo possibilita.

O trabalho começou a ganhar consistência quando, por movimentos naturais e demandas de execução das

*Alonso Bento é ator do Teatro do Concreto, bacharel em interpretação teatral pela Universidade de Brasília

propostas, passou-se a ensaiar em ambientes diferentes do da sala de ensaio: no aglomerado *underground* de lojas e salas do CONIC, passando pelos largos da plataforma superior da Rodoviária do Plano, nos gramados do vão do Eixo Monumental, em templos religiosos, cemitérios e chegando até aos jardins e à sala de TV de uma república universitária da Universidade de Brasília. Em cada espaço visitado, mais e mais materiais eram levantados e colocados em movimento. Chegou-se então à noção de trânsito no trabalho criativo.

O trânsito move a sociedade contemporânea. Durante as horas que correspondem ao dia, milhares de pessoas se aventuram nas ruas de uma cidade, dentro de seus carros, em ônibus super lotados; percorrem quilômetros para chegar ao trabalho, sair dele; ir ao shopping, a um encontro profissional, a um encontro amoroso; viagens, chegadas, partidas... Pouco é falado. O movimento impera. O homem aprendeu pela cultura que o cerca a utilizar o trânsito de forma discreta, rápida e eficiente:

estar na rua inspira algo de vulnerabilidade, de hostilidade e o homem pretende passar pela rua, selva criada por ele mesmo, de forma incólume, protegida. Esses fatores fazem da rua um espaço que permite a nós, homens, exercitar uma de nossas contradições que é a manutenção de uma individualidade enrijecida num ambiente coletivo. E como isto se torna vigente? Pelo trânsito, ora! Não há muito espaço para a relação quando se pensa apenas em chegar ou partir.

Outro fator que chama a atenção nesta duplicidade humana é a cidade do Homem como um organismo equiparável a uma colônia de insetos: conseguimos reconhecer e compartilhar algumas regras de coexistência de modo geral quando nos juntamos em grandes aglomerados. Mesmo que cada homem seja um “universo à parte”, na cidade ele se comporta como um indivíduo entre outros indivíduos que passam simplesmente, procurando tocas pra entrar, coisas pra carregar, destinos, fins...

Importante lembrar neste ponto, o caráter inicial

do processo, que era o de realizar um espetáculo teatral em longo prazo; no entanto ao tomar contato com as ideias de trânsito e de experimentação na rua, o coletivo enxergou a possibilidade de abrir o processo para a apreciação, mostrar o *work in progress* que culminaria posteriormente em *Entrepartidas*: materiais foram revisitados, experimentados na rua; cenas longas foram enxugadas, transformadas em programas; objetos de cena transformaram-se em objetos de interação e de comunicação.

Ruas Abertas surge então neste contexto, com a premissa de criar espaços de abertura poética através da inserção de imagens, movimentos e novos olhares sobre a cidade e para a cidade. O tema estudado, amor e abandono, fora desdobrado e apresentado sob a forma de pequenos programas (de começo, meio e fim), ora estáticos, ora em movimento, distribuídos ao longo de um perímetro urbano com grande fluxo de trânsito. Do trabalho de triagem e molda-

gem surgiram figuras performativas recheadas de possibilidades: homens e mulheres que possuem enunciados prévios, programas, como também possuem liberdade de proposição no espaço onde são inseridos. Sendo assim muito do que se vê em *Ruas Abertas* parte desta mistura, da contaminação gerada na iminência da ação. Este movimento endossa o caráter efêmero da intervenção, que passa por transformações e novos *agenciamentos*¹ toda vez que é realizada. O efêmero aqui se estabelece por vias diferentes, mas todas consideradas: seja pela ação feita, seja pelo estímulo que levou o performer a realizar determinada ação; por quem fora abordado diretamente; por quem observou; por quem ouviu falar... afinal falar de amor suscita encontros, traz à tona lembranças, cheiros, sensações...

Uma atenção especial merece ser dada aos objetos escolhidos para figurar na intervenção. Após a reciclagem do material vindo do processo de criação, chegou-se à síntese de alguns objetos utilizados de forma fixa: regadores, flores, pedaços de tecido, placas parecidas com as placas de trânsito, malas, giz. Outros objetos também podem figurar na intervenção, uma vez que o trabalho possui abertura para o novo.

Algo parecido acontece também com as personagens criadas para *Ruas Abertas*. Descobertas no processo de síntese dos materiais criativos, algumas personagens possuem características fixas, como é o caso da Carregadora

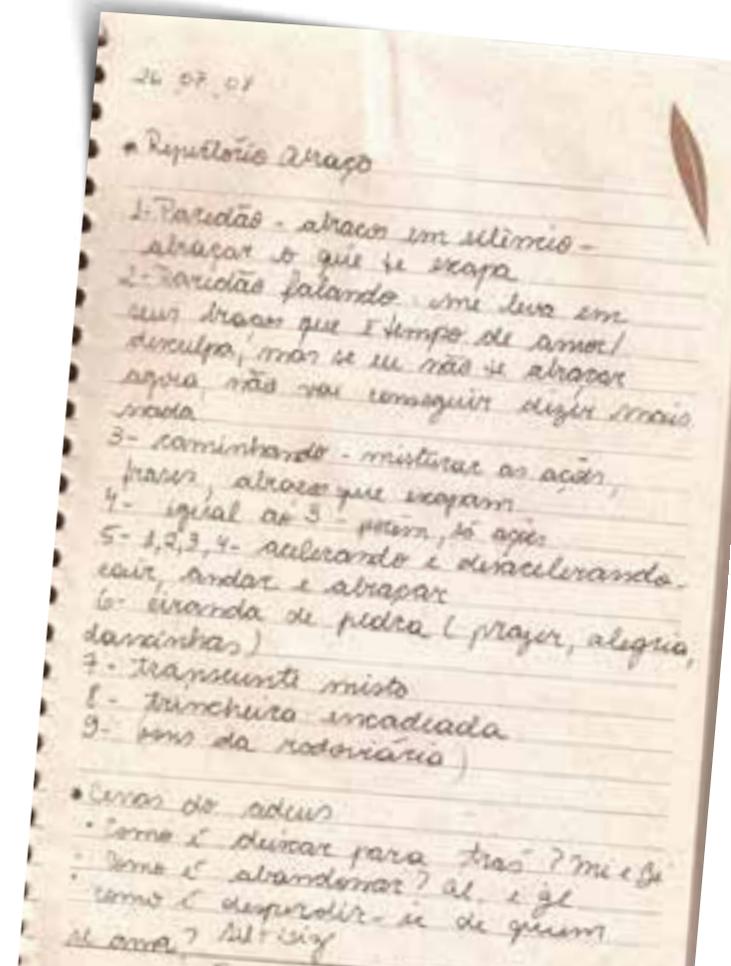
¹Termo Deleuziano que designa a união e/ou comunicação entre duas potências heterogêneas. Além da cidade de Brasília, Ruas Abertas já foi realizada em Cuiabá (MT), Goiânia (GO) e Taguatinga (DF) Toda a vez que o trabalho é retomado ele passa por uma atualização, em que novos programas são elaborados. Tal experiência possibilitou ao grupo expandir os limites espaciais de alcance e criar variações: nas cidades que não possuem uma rodoviária tão movimentada quanto a de Brasília, buscou-se intervir em cruzamentos movimentados e também em praças; em Taguatinga experimentou-se intervir dentro das instalações do metrôviário.

de Mortos (uma mulher vestida de luto aparente, arrastando um terno e um vestido de noiva amarrados em seus pés), a Noiva e o garoto de rua, uma vez que esses personagens carregam consigo signos já fechados e ações mais bem delimitadas. As demais personagens são voláteis; agenciáveis ao contexto, podem criar ações, conversar com o público, passar despercebidamente aos olhos de qualquer um.

A intervenção *Ruas Abertas* ainda é um *work in progress*. Sempre será. Sua estrutura, por mais que seja realizada, ainda é porosa como uma esponja. Devido à temática abordada e à forma como se deu o processo, *Ruas Abertas* possui uma ligação direta com o inconsciente coletivo² da cidade, o que torna o trabalho contundente, embora esbanje simplicidade e leveza na sua execução. O que se vê na prática é um grande bailado, sincronizado ou não com os semáforos, repleto de cor e energia; uma grande ode ao amor e ao abandono existente em cada um de nós, sem medo de clichês, sem medo de errar. Apenas o ímpeto de celebrar a vida e a arte.

:Esquema da atriz Maria Carolina Machado com registros de ações e situações criadas nos ensaios.

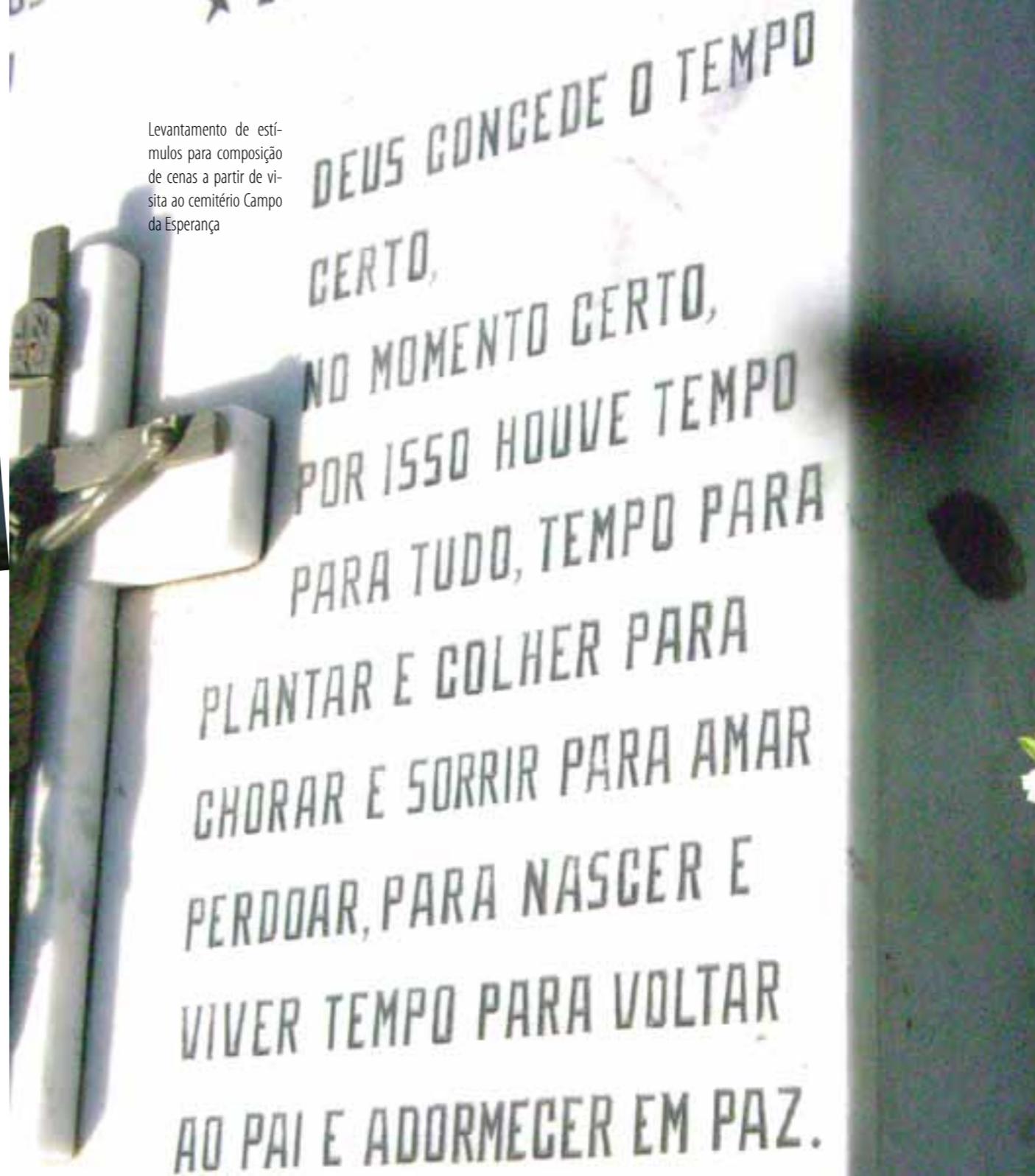
²Termo Junguiano que pretende unir os seres vivos numa rede de informações. Utiliza-se dele para explicar sonhos, descrever sentimentos, compreender o fenômeno déjà vu, além de ajudar a elucidar nossa condição de seres humanos endoculturados.



Primeiras experimentações nos espaços do CONIC (setor de diversões sul).



Levantamento de estímulos para composição de cenas a partir de visita ao cemitério Campo da Esperança



Talvez, uma lembrança que agora me pertence

SÉRGIO MAGGIO*

Na memória da cidade-metrópole-capital, que flui vertiginosa ao cair da tarde, talvez caiba, no rol de lembranças de vida de algum passante, a imagem de homem de alinhado terno preto com flores à mão. Talvez essa reminiscência insista em permanecer no rastro diário do vaivém do trabalho como um registro incomum, improvável, quase no campo dos sonhos, do delírio e da loucura da cidade grande, que surta e enlouquece numa horinha de descuido. Talvez o olhar condicionado e viciado do servidor, que cumpre honrosamente a rotina na Esplanada dos Ministérios, sequer se partiu em estilhaços ao se deparar um dia com um casal étnico a se beijar no meio da faixa de pedestre, enquanto os impacientes carros contam os segundos para engrenar a marcha e os apressados transeuntes ultrapassam a pista larga.

Talvez *Ruas Abertas*, intervenção ou performance urbana do Teatro do Concreto assentada sobre o dialético tema amor e abandono, seja a responsável por imprimir na memória de algum passante a sensação de ter perdido o rumo de casa, de por alguns segundos que fosse, ter

avistado algo além dos rostos invisíveis esquecidos instantaneamente na pressa e no mecanicismo da rotina.

Talvez, essa palavra imprecisa e cheia de possibilidades, possa situar melhor o vasto campo de impossibilidades provocado por *Ruas Abertas*, que ecoa assim como um chocalho capaz de lhe tirar de um estado absorto para lhe colocar em alerta, e tenha acionado reminiscências incalculáveis em centenas de pessoas que foram atravessadas por imagens poéticas e inusitadas, nascidas na tênue mudança entre o sinal verde e vermelho do semáforo.

Sim, *Ruas Abertas* nos levou ao sinal laranja, o de atenção, de alerta, da propulsão entre o impulso de ficar parado e o de andar. A de provocar

*Jornalista, dramaturgo e pesquisador teatral

e convidar o outro a se deslocar de um campo cotidiano para o sensível. A cidade dos automóveis, de um milhão de carros, tantas vezes alheia à vida que corre e fica para trás do retrovisor, deixou de ser monumental, concreta e impositiva à rotina. Pelos menos por alguns minutos, enquanto o semáforo barrava a imponente frota de carros de exercitar o poder, o homem pode ver o homem, em toda a sua fragilidade, ali, de paletó alinhado de preto a segurar flores nas mãos.

O que o Teatro do Concreto propõe ao instalar *Ruas Abertas* no asfalto, onde o homem é um cisco diante da escala monumental da cidade arquetônica, é um simples e poético desvio no olhar. Talvez seja preciso que alguém surja em sua frente com um coração vermelho suspenso no ar, como um balão de gás, para que possa ser percebido como gente. Talvez seja necessário que se tome um improvável banho de regador, da cor verde cana de açúcar, para que eu possa existir diante de quem me faz invisível. Talvez um homem bem vestido de paletó negro seja mais do que um homem bem vestido de paletó negro. Talvez,

talvez, talvez...

Não à toa, *Ruas Abertas* se estabelece no território da faixa de pedestre, um espaço singular e significativo no Distrito Federal, símbolo da cidadania exercida em Brasília. Na capital, sede do poder político, máquina administrativa e burocrata, os carros param diante dos homens, com ou sem semáforos. O motorista apressado é obrigado a interromper a velocidade toda vez que um cidadão acena com a mão, anunciando que deseja atravessar esse não-lugar. Não importa o status social ou endereço chique, se é burocrata de ministérios ou morador de rua, qualquer um é soberano ao pisar na faixa de pedestre. O poder é do pedestre, quem atravessa é rei, capaz de parar uma frota incessante e veloz.

É essa faixa de pedestre, território da inversão de poder do homem sobre a máquina, que se subverte como palco da performance, onde os atores representam a fragilidade, a solidão, o desespero e a dor de ser mais um numa megalópole que, por vezes, assume a forma cruel de um ciclope que devora sem piedade os mais líricos, os poetas



e os artistas, aqueles que se negam a seguir o ritmo sincopado e sem desvios.

Ali, nessa faixa de pedestre deslocada para o campo sensível de realidade, testemunhei adesões e expressões imediatas ao jogo dos atores-performers. Enquanto eles interagiam, vi pessoas atordoadas com aqueles corpos caídos ao chão a ler um algo que parecia instigante, sem pressa de sair diante da máquina parada e raivosa. Como se estivesse posta diante de um cruel espelho, vi gente incomodada com aquelas bocas estranhas, que sussurravam palavras tão íntimas e inapropriadas para serem derramadas em espaço transitório. A recusa em fugir daquela imagem descabida à rotina era significativa reação a uma provocação frontal do Teatro do Concreto. Afinal, negar-se a não desviar do objetivo concreto de atravessar a faixa de pedestre entre os sinais verde e vermelho era afirmar que aquele não era um espaço negociável para que eu possa ficar diante de fragilidades.

A intervenção do Teatro do Concreto tirava o cidadão cotidiano de uma zona de conforto imediato e o jogava diante talvez de um espaço ao qual ele pouco estava acostumado a se mirar. Durante a execução performática de *Ruas Abertas*, esse não-lugar, lugar de passagem, espaço de segurança, respeito e empoderamento do cidadão, parecia lançar o transeunte e espectador a um campo de sensação subjetivo e improvável. É como se a faixa de pedestre se transformasse numa corda bamba, um abismo do talvez,

onde o cidadão da minha frente poderia de súbito parar e abraçar fortemente o ator-performer desconhecido ou simplesmente repudiá-lo.

A sensação de solidão e o abandono trazidos, na forma e nos elementos cênicos propostos pelos intérpretes do Teatro do Concreto, eram pontos de entrada para que alguns saltassem a concreta faixa de pedestre e caíssem numa cidade sensível, que se expandia diante de seus olhos num campo inquietante de visão ampliado e periférico, que não mais obedecia às escalas monumentais. A dimensão e o alcance de *Ruas Abertas* não são palpáveis, nem podem ser materializados ou cristalizados em palavras postas por um observador único. A performance, no entanto, segue nesse corpo-memória de transeunte que cruzou com aquelas aparições instantâneas e voláteis, como da natureza e da linguagem cênica. Precisar esse talvez é tirar de *Ruas Abertas* a perda de horizonte, de limites e marcas. Talvez resida nesse caráter inalcançável o significado dessa ocupação singular do Teatro do Concreto no campo de memória da cidade-metrópole-capital tão acostumada com o tempo preciso para se chegar de uma margem a outra da Esplanada dos Ministérios.

Espectador e partícipe

Longe do tempo agoniado da faixa de pedestre, eu vi uma mulher com cara de moça, mas com andar arrastado de velha senhora, a cruzar a Rodoviária do Plano Piloto, num horário de filas sem fim, onde o tempo corrido da

pressa não deixa os olhos desviarem dos destinos anunciados nos ônibus. De roupa preta de viúva, ela passava pelo chão sujo, marcado pelas pegadas de tantas vidas e histórias anônimas que circulam em massa por aquele não-lugar. Arrastava numa perna um vestido de noiva, na outra, um terno engomado. Quem via a imagem instigava-se. Um a um, os rostos cotidianos se desfaziam em risos, comentários de canto de boca e olhos imensamente arregalados. Aos poucos, os assuntos venciam a novidade e aquela imagem estranha provocava a imaginação dos espectadores, antes transeuntes. Alguns chegavam a criar narrativas próprias para aquela mulher silenciosa, que balbuciava alguma coisa, uma canção talvez, em língua estranha. Espanhol, talvez.

Ouvi um homem categoricamente narrar que era uma mãe a carregar os corpos do filho e da nora mortos num acidente de carro. Potente em sua história, ele se transformava num exímio contador, desviando a atenção da personagem que se arrastava para si. Por alguns minutos, a sua narrativa o fazia de protagonista enquanto a figura da velha senhora se esvaia entre os passageiros.

Nesse espaço por onde passou essa personagem de *Ruas Abertas*, o Teatro do Concreto formava uma sagrada comunhão com o espectador, que se apossava daquela imagem para ser um propositor da narrativa. Ali, todos eram criadores de uma performance que instigava o cidadão a sair do seu papel cotidiano para ser arrastado junto

àquela mulher. Eram todos escritores de uma história que acontecia no aqui e agora de uma metrópole, que padece desse encontro público com a arte. A atriz instigava os cidadãos a percorrer o campo da narrativa fragmentada de boca em boca. Seria possível compor um livro, caso alguém se prontificasse a recolher uma a uma essas impressões causadas pela presença física dessa figura enigmática. Ali, sem o tempo exíguo de correr a faixa de pedestre, cada observador virava um agente ativo, potente e realizador dessa proposta criadora.

Mesmo nascida como um laboratório para a montagem itinerante de *Entrepartidas*, *Ruas Abertas* ganhou autonomia ao movimentar tanta sensações transitórias num não-espectador em estado de passagem. Alguns foram mais nitidamente atravessados do que outros pelas imagens encontradas no caminho. Seguiram o rumo da vida, que se alterou sensivelmente, mesmo que por alguns segundos. Tirar essas pessoas desse tempo de cidadão foi o grande desafio do Teatro do Concreto. Uma experiência importante nestes sete anos de brava existência. Esse alcance, que nunca será respondido, talvez reverbere até hoje, talvez esteja num cantinho da memória, agora libertada com força pelo jorro de escrever este artigo. Talvez, uma lembrança que agora me pertence.

O autor viu *Ruas Abertas* em sua estreia, no Cena Contemporânea 2008.

Teatro do Concreto poetiza o Concreto de Brasília com "Ruas Abertas"

DIEGO AZAMBUJA

Ruas Abertas, a nova pesquisa do Grupo Teatro do Concreto, propõe-se a questionar os limites das linguagens artísticas. Teatro? Performance? Teatro performático? Intervenção Cênica? Instalação performática? Ação *site specific*? TODOS E CADA UM.

O Teatro do Concreto, ao investigar com *Ruas Abertas* a abertura das fronteiras das linguagens artísticas, arrisca-se e de forma certa e eficaz. O que é verdadeiramente interessante nessa proposta não é tanto identificar esses limites entre as linguagens, mas o que habita nesse "entre", nas margens, nesse interstício entre elas, o resultado híbrido dessas contaminações entre as linguagens artísticas e, por que não, até mesmo as linguagens não artísticas, uma vez que invadem o espaço cotidiano como sua matéria prima, gerando outras de si mesma.

As faixas de pedestre são espaços transitórios e, no caso de Brasília, uma peculiaridade da cidade, pois o trânsito se detém para a passagem de pedestres. A proposta de invadir o espaço da rodoviária do Plano Piloto em Brasília, e mais especificamente as faixas de pedestre que

a circundam, realizando pequenas ações de 30 segundos – a duração dos semáforos – é uma quebra no ritmo desses espaços. Uma interferência na arquitetura vibrante e simétrica que é Brasília, em especial nessa região da rodoviária do plano piloto, que é circundada pelo Museu-ovo, o Teatro Piramidal, a catedral-mãos-juntas, as torres do Senado e a esplanada dos ministérios, além da Torre de TV e onde o fluxo de carros de transeuntes é constante.

As ações funcionaram como pequenas pílulas poéticas, efêmeras, instantâneas, imediatas, que talvez tenham sido digeridas durante o longo percurso de volta para casa e se perpetuaram por todo o resto daquele resto de dia – pois as ações foram

*Ator, dramaturgo, produtor, graduado em Artes Cênicas pela UnB onde cursa mestrado em Arte, Tecnologia e Antropofagia

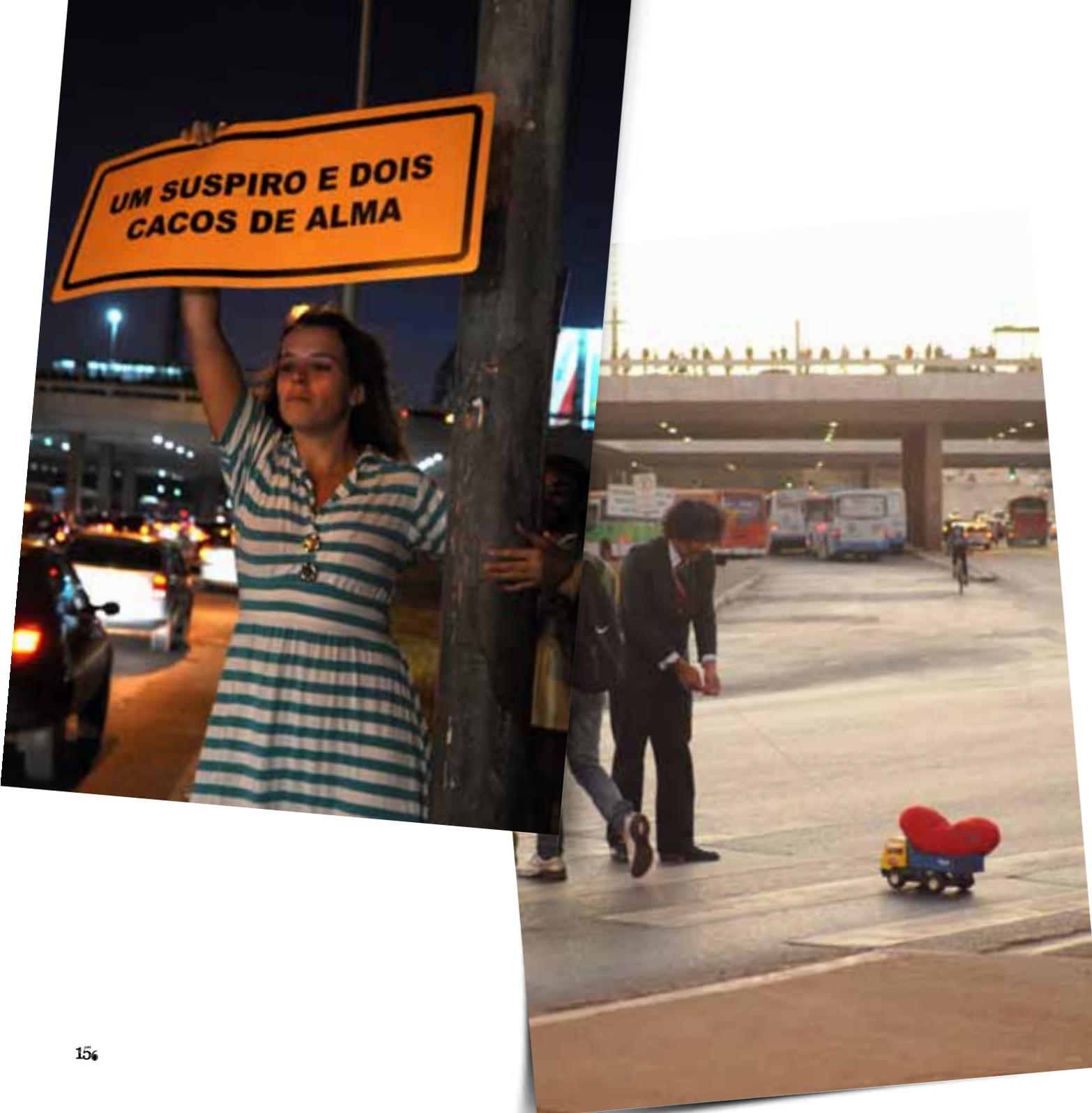
realizadas entre cinco e meia e sete horas da noite, hora do *rush*, quando todos estão saindo do trabalho e voltando para casa.

A simplicidade da proposta é o que chama mais atenção. Gestos "esquecidos" ou não tão frequentemente feitos, seja por distração ou por falta de tempo nesse ritmo veloz em que vivemos; gestos simples como ganhar uma flor, dançar uma música romântica, abraçar, deitar com seu urso de pelúcia, carícias, afagos, afetos, sensações, que se intensificaram ainda mais pela velocidade do espaço, que foi quebrada por esses gestos, gerando pausas.

Palavras de amor que preenchem o vertiginoso espaço aberto que é Brasília, como quando de uma faixa de pedestre, em uma das ações um dos performers diz: "O QUÊ? FALA MAIS ALTO! NÃO TÔ TE OUVINDO! EU TAMBÉM TE AMO!" E quando seguimos para as outras faixas de pedestres, na outra extremidade, outro performer durante seus 30 segundos diz: "EU TE AMO! EU DISSE QUE EU TE AMO!". A primeira mensagem jogada num espaço é completada em outro. Se levada pelo vento, pelas ondas

sonoras, pela minha incompletude ou o meu desejo de concretização, não se sabe, mas se realiza e nos afeta de forma arrebatadora, reverberando, vibrando, pulsando, gritando nossos silêncios, aquilo que nos falta, tempo, tato, con-tato, tato com.

Ruas Abertas fere, arranha, morde com sua gentileza, com sua simplicidade, agride a minha falta de tempo, agride as minhas desculpas, agride a minha falta de atenção. *Ruas Abertas* transcorre ainda pelo meu corpo todo, arrepios, suspiros, suspeita, lágrimas. Bernard Stiéglér diz que "o artista é aquele que dá o tempo, que promove as pausas". *Ruas Abertas* ME FEZ PARAR.



Concreto em Ruas Abertas: a cidade performada

LUCIANA LARA*

Carros, ônibus e motos param, dezenas de pessoas cruzam a faixa de pedestre com pressa e determinação. Do meio da multidão aparece uma mulher pisando nas costas de um homem deitado no chão. Ela esbraveja reclamando dele. Em outro momento, alguém surge com um regador de plantas e se rega, derramando toda a água sobre sua própria cabeça. Uma mulher oferece um coração de pelúcia para todos que passam por perto. Um homem anda mostrando uma placa de trânsito que diz: “Lavo, passo, cozinho e dou carinho”. Outra mulher acaricia uma pedra. O mendigo distribui cartas de amor. Um casal se beija apaixonadamente. Uma mulher segura a mala de um homem impedindo que ele parta. Outro homem corre em direção aos pedestres com os braços abertos, como se fosse abraçar alguém e repentinamente abraça o vazio, o nada. O fluxo da cidade segue o ritmo acelerado do cotidiano. O transeunte, o pedestre, o ambulante e o motorista só veem fragmentos dessas pequenas cenas. Alguns ficam perplexos, outros indiferentes, alguns ficam confusos buscando compreender a razão daquilo es-

tar acontecendo, outros comentam, alguns interagem e outros intuem: Ah... Isso deve ser teatro!

As cenas descritas são parte de *Ruas Abertas*, uma criação do Teatro do Concreto. O trabalho estreou no Festival Internacional de Teatro de Brasília - Cena Contemporânea de 2008, nas ruas de Brasília, em três faixas de pedestres localizadas nos arredores da rodoviária do Plano Piloto. Os atores encenaram pequenas cenas que tinham a duração do tempo em que o sinal de trânsito ficava fechado para os carros e aberto para os pedestres, bem na hora do *rush*, quando o movimento de automóveis e pessoas era intenso. Era quase noite e os espectadores eram ao mesmo tempo uma plateia, que

* Luciana Lara é professora de corpo e dança contemporânea, coreógrafa e diretora da Anti Status Quo Cia de Dança, formada em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas pela Fundação Brasileira de Teatro - Faculdade de Artes Dulcina de Moraes. Fez especialização em Coreografia e Coreologia no Laban Centre em Londres-Inglaterra (2006-2008). Atualmente é mestranda em Artes na Universidade de Brasília-DF (Unb).

¹ A título de curiosidade, só em Brasília, nos últimos 5 anos, algumas iniciativas podem ilustrar bem essa eclosão de arte no espaço urbano: Festival Internacional de Dança em Paisagens Urbanas – Marco Zero, Festival Fora do Eixo, 1277 minutos de Arte Efêmera e o investimento dos já conhecidos e mais tradicionais festivais da cidade em incluir na programação trabalhos artísticos feitos para a rua como Festival Internacional de Teatro de Brasília - Cena Contemporânea, Mostra de Dança XYZ e Festival Internacional da Nova Dança.

tinha ido àquele local especialmente para assistir à intervenção cênica, e os usuários da cidade (motoristas dos carros, ambulantes e pedestres), que eram pegos de surpresa, sem saber do que se tratava.

A cada dia que passa, cenas como estas têm sido mais comuns no cotidiano das grandes metrópoles. No momento atual das artes no Brasil podemos perceber uma proliferação de iniciativas, projetos e ações artísticas que ocupam os espaços abertos da cidade. Uma verdadeira invasão do espaço público pela arte parece ter se instaurado nos últimos anos. As intervenções urbanas ganham espaço em editais e festivais específicos, os já existentes investem em programações com trabalhos artísticos feitos

para a rua¹, a dança contemporânea começa a se aventurar neste campo de atuação, o teatro de rua ganha força. Na verdade, uma enorme quantidade de formas híbridas de arte que unem várias linguagens artísticas está encontrando na rua o seu lugar de expressão. A partir deste contexto e de *Ruas Abertas*, algumas perguntas surgem: Quais são as possíveis motivações que levam o artista contemporâneo para o espaço da rua? Para que, por que, para quem e como se faz arte na rua? O que o espaço aberto da cidade agrega a esses tipos de trabalho que os torna tão interessantes? Como a intervenção cênica *Ruas Abertas* contribui para a construção da identidade do trabalho artístico do Teatro do Concreto? Este texto inicia uma reflexão sobre as relações entre arte e cidade que *Ruas Abertas* suscita e também investiga a identidade artística do grupo do Teatro de Concreto no interesse e nas motivações de buscar, reconhecer e explorar a interface do seu teatro com a cidade.

A relação do grupo Teatro do Concreto com a cidade começa com o nome. Concreto é feito de uma mistura de

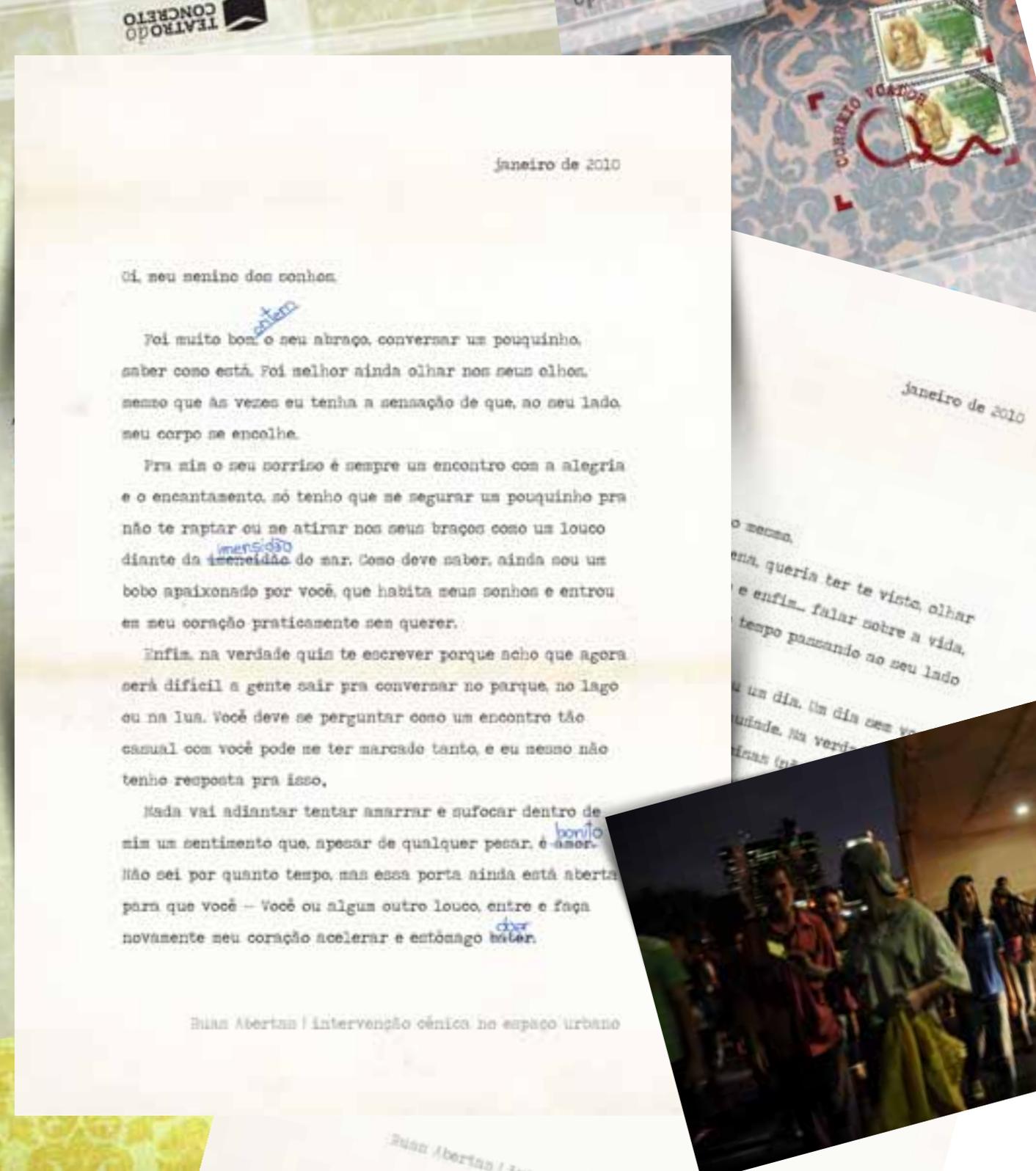
cimento, água e matérias granulosas como areia, brita ou pedras maiores que formam um material moldável. Ainda mole pode adquirir formas, quando endurecido ganha resistência e é usado em construções civis. A associação direta com a cidade se dá na leitura da palavra “concreto” como síntese e símbolo da materialidade urbana. Agora, concreto como adjetivo é o contrário de abstrato. Não opera com as ideias e suas associações, e dessa forma está ligado ao que chamamos de real, ao palpável, ou seja, ao que é perceptível pelos sentidos. A cidade pode ser considerada o lugar da realidade. O grupo estabelece sua primeira impressão com a cidade impregnada no nome.

Além disso, a ligação com a cidade pode ser percebida também no fato dos integrantes do grupo morarem em várias regiões administrativas (também conhecidas como cidades-satélites) que constituem a periferia de Brasília, o que é valorizado pelo próprio grupo como um traço importante de sua identidade. Devido à proposta de criação do Concreto se realizar através do processo colaborativo e de depoimentos pessoais, o grupo tem consciência de que a diversidade dos contextos socioculturais das origens de seus artistas é um fator que pode distinguir suas visões de mundo e como consequência suas concepções artísticas. Há uma percepção de que as construções estéticas e dramáticas do grupo se dão como um reflexo da interferência da cidade como, por exemplo, na reincidência de questões sobre periferia e centro.

A sensação da influência da cidade no trabalho do grupo pode vir do fato do Concreto ser um grupo urbano, que cria a partir desse contexto, refletindo sobre o homem de hoje associado à ideia de um ser humano de cultura urbana. Mas, também, porque nossa noção de civilização está ligada às construções das cidades. E Brasília é um exemplo disso. Criada para ser uma cidade modelo, berço de uma nova sociedade, é difícil ficar insensível ao impacto de sua idealização, de sua forma e à história de sua construção. Para quem vive em Brasília, a cidade pode ser sentida como uma presença forte no dia a dia. É bom lembrar também que o Concreto tem como uma referência importante o trabalho do grupo paulista Teatro da Vertigem, conhecido pela pesquisa da encenação em espaços não convencionais, em que a ressignificação dos espaços da cidade tem sido explorada intensamente.²

Ao longo desses sete anos de criações do Teatro do Concreto, é possível

² Ao longo de todo o texto, como neste parágrafo, estarei me referindo ao trabalho do Teatro do Concreto a partir de análises de informações sobre sua proposta artística e seus espetáculos, tiradas dos próprios textos produzidos pelo grupo e divulgados a público pelos meios de comunicação (site e blogs do Teatro do Concreto e também em programas de TV, revistas e matérias de jornal). Gostaria de chamar a atenção do leitor que optei por não citar a fonte repetidamente nesses casos em benefício da fluidez do texto.



perceber artisticamente a radicalização da aproximação do grupo com a cidade para além de um reconhecimento da importância de sua influência em suas reflexões. Isso é observável nas escolhas pelo desenvolvimento de temáticas que surgem do universo de uma sociedade urbana e no engajamento em uma pesquisa estética em que a dramaturgia do espaço tem papel importante como elemento na construção de camadas de sentidos e significados de suas obras. De forma gradativa e crescente nos seus últimos trabalhos: *Ruas Abertas* (2008), *Entrepartidas* (2010) e *Mirante* (2010), a cidade se torna não só fonte de pesquisa, experimentação e inspiração, como também tema e lugar para as suas encenações.

Ruas Abertas surgiu como uma pesquisa para a criação do mais novo espetáculo do grupo na época, o *Entrepartidas*. O seu tema - amor e abandono - começou a ser delineado durante o processo criativo do espetáculo anterior, *Diário do Maldito*, quando nas improvisações sobre a marginalidade e o papel do artista começaram a aparecer questões sobre relação amorosa, saudade, família e perda. O intuito de expandir a investigação com novos estímulos, o interesse por espaços não convencionais e a busca por uma experiência que pudesse contribuir para a reflexão e imersão na temática levou o grupo para o espaço público da cidade. A performance na cidade foi, então, a forma encontrada para um diálogo público com o tema. Um corpo a corpo, uma vivência.

É interessante perceber que *Ruas Abertas* se configurou na história das criações do Teatro do Concreto como uma “intervenção cênica”, expressão que o próprio grupo encontrou para definir essa ação artística na cidade. A identificação da obra como uma intervenção, termo comumente usado pelas artes visuais e não como um trabalho de teatro “na” ou “de” rua, nos fornece pistas sobre as concepções artísticas, sobre os caminhos adotados pelo grupo na sua investigação e no resultado estético. Em um momento de expansão e contágio das linguagens artísticas, não é preciso afirmar as fronteiras de cada território de atuação. Mas a escolha do Concreto por um específico termo de definição de outra área das artes confere à natureza da sua prática artística uma distinção que merece ser investigada, na medida em que pode revelar novos vetores de desenvolvimento da pesquisa da linguagem teatral do grupo.

Fazer teatro na rua não quer dizer fazer teatro de rua. O teatro de rua não foi usado como definição ou referência para identificar o trabalho *Ruas Abertas*, possivelmente porque a sua noção ainda está ligada no Brasil a um paradigma estético formado por um modelo de teatro de rua feito nos anos 80, com caráter militante, ou a uma tradição cultural brasileira de teatro popular dos folguedos, do carnaval, do circo, ou ainda às influências teatrais de Eugênio Barba e Augusto Boal (CARREIRA, 2000). O que se tem visto como desenvolvimento desta prática teatral,

a partir dos anos 90, parece também não poder ser relacionado às características presentes em *Ruas Abertas*.

O termo intervenção é utilizado para definir uma forma de arte que, como o próprio nome diz, interfere, altera, tem uma ação sobre algo preexistente. Geralmente é realizada para modificar uma dada situação no plano simbólico, físico, intelectual ou sensorio, transformando a função, a concepção, a percepção, o comportamento ou provocando reações. Questiona e subverte as normas sociais, promove o engajamento político ou com problemas sociais e interrompe o fluxo dos acontecimentos e das coisas. A intervenção é na maioria das vezes efêmera, reversível e anônima. As técnicas e estratégias para promover essas alterações são das mais variadas, como adesivos (*stickers*), pinturas e desenhos (grafite), performances, ações participativas em locais abertos, inscrições na paisagem, etc. *Ruas Abertas* é uma “intervenção cênica” porque, em princípio, faz sua interferência na cidade com cenas teatrais. Os atores invadem o espaço público com ações que contrastam com a realidade, subvertendo a normalidade do cotidiano.

O Teatro do Concreto relata ainda que a experiência com a cidade revelou novas formas de relação com o público e de operar esteticamente, que mais se identificam com a dança contemporânea, a instalação e a *performance art*. Essas novas manifestações estéticas, como também os chamados *site specific* e o grafite, surgiram de uma revolu-

ção na forma de entender e fazer arte que gerou as vanguardas artísticas e resultou no que reconhecemos hoje como arte contemporânea. É interessante perceber que no campo das artes visuais, na década de 60, os artistas saíram dos espaços convencionais da arte porque queriam reaproximar a arte da realidade. Dessa forma, questionava-se o lugar e o papel da arte. Os espaços destinados e construídos especialmente para a arte, de acordo com as reflexões dos artistas da época, elitizavam seu acesso e promoviam um modelo idealizado e mercantilista. Tirar a arte dos museus, galerias, salões de exibição, ou seja, dos lugares tradicionais significava “desinstitucionalizá-la” para acabar com o distanciamento entre o espaço da arte e o mundo exterior, entre vida e arte, entre homem e mundo. Essa reaproximação não aconteceu só na dimensão estética, mas política, cultural e social. Os artistas começaram, assim, a buscar lugares alternativos, impuros e contaminados da vida real como ruas, prédios abandonados, mercados, cruzamentos de trânsito, hospitais, em oposição aos espaços especialmente construídos para a arte, assépticos, puros e neutros como as galerias “cubos brancos”. A cidade como metáfora da realidade tornou-se o lugar da arte e os transeuntes, usuários dessa cidade, o seu público. A saída dos espaços e meios tradicionais contribuiu para a consideração e o entendimento do papel sociocultural do espaço nos trabalhos artísticos (CARTAXO, 2009).

Algumas reivindicações das vanguardas artísticas ainda reverberam e continuam atuais nos dias de hoje. É possível observar, por exemplo, que há uma vontade de reaproximar a arte da vida e do homem em muitos dos trabalhos artísticos que se tem a oportunidade de apreciar tanto nas ruas como nos teatros e instituições de arte de hoje. Mas, tirar a obra de arte do seu espaço tradicional, nem sempre é o bastante para promover essa reaproximação. Isso não significa uma desconsideração da importância que esse ato tem de promover o acesso à produção artística, que fica muitas vezes relegada a um número muito pequeno de pessoas. Mas é interessante perceber que algumas convenções ainda praticadas colocam a atuação da arte em um plano de entendimento já conhecido, estabelecido e hierarquizado, nos moldes que ainda mantêm a distância do público que tanto se almeja quebrar, mesmo que esta arte seja feita na rua. A força dessa nova arte parece residir numa instância desestabilizadora, questionadora das convenções, que por meio do estranhamento potencializa a relação da arte com o seu espectador de forma mais ativa, causando tamanha aproximação com o público que ele mesmo faz parte da obra e às vezes nem reconhece o ato artístico como arte. Os modos de fazer e pensar arte mudaram a partir dessa nova situação e isso significou mudanças significativas na forma de conceber e apreciar esteticamente, criando um novo paradigma estético onde uma das características mais importantes é o contexto

como parte da obra.

No caso de *Ruas Abertas*, o contato dos atores com o público no ambiente da cidade fez o grupo Teatro do Concreto sentir, como eles mesmos descrevem, “uma espécie de contaminação mútua que produziu um forte impacto nos caminhos da pesquisa estética”. A experiência levou a entender que as especificidades do espaço público dinâmico e imprevisível da cidade exigem novas maneiras de tratar os elementos da encenação e que é imprescindível encontrar formas de fazer arte que permitam um diálogo constante com o ambiente da rua, pois ele está sempre em mutação. Dessa forma é possível perceber que a cidade, assim, é parte da obra. Diferente do que acontece no ambiente mais controlado do teatro, o ambiente dinâmico da cidade muda constantemente, independente da vontade do diretor ou do ator, infligindo modificações na obra. Ao longo do processo criativo e na experiência de fazer *Ruas Abertas*, várias vezes o grupo foi transformando sua forma de pensar e fazer as cenas ao se deparar com as circunstâncias que a cidade impunha. O entendimento das especificidades da linguagem teatral nas ruas foi transformando os procedimentos artísticos, as abordagens do tema e a relação com o público.

Em *Ruas Abertas*, o espaço de encenação não é delimitado como em um teatro, não há a convenção da plateia e do palco. O cotidiano da rua é invadido pelas cenas, o pedestre é espectador e ao mesmo tempo participante da



cena porque divide com o ator do teatro do Concreto o mesmo espaço. Isso acontece porque o pedestre vive no espaço da cidade, que é parte da realidade do seu cotidiano e simultaneamente espaço da cena. Muitas vezes a interação entre eles se dá no campo do real porque o pedestre-espectador não percebe o que está acontecendo como ficção. Nesse caso, só o ator do Concreto sabe que está entrando na realidade do espectador e saindo da ficção. Mas é também possível observar o contrário, o pedestre-espectador percebe que é uma ficção e interage entrando no jogo com o ator. O espectador assim invade a cena se transformando também em uma espécie de ator pois participa de uma ficção que é construída em parceria com o ator do Teatro do Concreto. As cenas têm que ser pensadas e construídas levando em conta esses deslocamentos entre realidade e ficção, pois em ambas as formas é interessante perceber que a cena nunca deixa de existir. O ator que trabalha com intervenção na rua precisa estar preparado para essa forma de atuação.

É nessa especificidade da relação entre realidade e ficção que, a meu ver, a arte na rua se realiza na sua potência. Tanto para quem faz quanto para quem assiste. No momento que as cenas são factíveis, ou seja, são possíveis de acontecer e, assim, são muitas vezes até confundidas com a realidade, é que a arte desestabiliza os conceitos, as convenções e os padrões estabelecidos de pensamento, de atitude e de percepção. Pois se o transeunte reconhece

uma cena na rua como artística, o entendimento do que vem a ser arte pode afastá-lo do impacto da cena. A leitura do que está acontecendo se altera. A percepção pode sofrer um deslocamento e ser totalmente modificada, criando um distanciamento. A força da cena perde seu contexto de realidade e ganha o contexto de arte. E na arte pode-se tudo. Pois a arte geralmente é considerada uma representação da realidade, uma ficção. O público, então, entendendo muito bem as regras das convenções, assume uma postura mais passiva, muitas vezes mais fria, pois não se envolve com um conflito apresentado pela ação do ator por saber que ela é “de mentira”. Ou se envolve de outra maneira, que não o leva necessariamente para o mesmo lugar que a aproximação com a realidade pode levar. A arte, quando se mistura à realidade e não é percebida como arte, pode se tornar um meio diferente de olhar e experienciar o mundo. O seu valor, assim, não estaria em si, na sua forma e materialidade, mas na relação que ela estabelece com o seu entorno, com o homem e com o mundo. E isso parece ser potencializado quando se quebra as convenções que regulam o entendimento de arte, em um espaço onde a arte não é esperada, onde, a priori, ela não pertença, em um lugar não convencional, um lugar na vida real. Ela nem precisa ser reconhecida como arte, e por isso uma das características da arte na rua é seu anonimato. Dessa forma, talvez a arte possa, como as situações vividas na realidade, modificar a forma como as pessoas

veem e sentem o mundo.

E ainda neste contexto, pensando naquele momento – que já descrevi anteriormente – em que o espectador-pedestre, sem reconhecer que a cena é uma ficção, vive com o ator uma situação real, é o ator que recebe o impacto da sua própria arte. Entendendo que o outro não está percebendo sua atuação como ficção, o ator experimenta a cena também como vida. Mesmo sabendo que ele está encenando, o ator é tocado pelo que a cena têm de mais factível. A realidade o toca por meio do que sua atuação provocou no outro. Na reação do outro, o ator experimenta a realidade e tem a chance de se envolver com ela. O ator é vítima, testemunha e autor de sua própria ação no outro e no real. A vida lhe devolve o que a reflexão estética da arte lhe permitiu construir. Se o ator se permitir entender e assumir a responsabilidade do que ele mesmo estabeleceu, ele tem a oportunidade de ter a experiência do que de mais real tem a sua ficção, da matéria-prima da arte e do que mais toca o outro. Nenhum constrangimento virá, pois o ator não se sentirá enganando o outro. Ele sentirá a verdade da experiência nele mesmo. Sua atuação se confundirá com sua própria existência com uma consciência tão clara de seu papel nisso tudo, que ela só poderá tornar a experiência ainda mais forte. Assim, a arte lhe presenteia com a vida. Arte se torna experiência de vida. Arte e vida numa experiência só. Uma beleza ambígua e vertiginosa.

Além da diferença do espaço, o tempo também é diferente na rua. O espectador-pedestre atravessa a rua-palco andando com velocidade, tendo assim a sua percepção fragmentada. As cenas não são vistas na íntegra porque o tempo e o espaço da cidade são dinâmicos, os ângulos e a duração da observação do público são variados e sofrem interferências o tempo todo. Desta forma uma narrativa linear é quase impossível de se estabelecer no espaço da rua. As maneiras pelas quais as linguagens da dança contemporânea e da *performance art* trabalham com o tempo, o espaço e o corpo têm afinidade com a performance na rua, por serem formas artísticas que podem ser apreciadas na velocidade e na fluidez da dinâmica da cidade em lances rápidos do olhar. As razões pelas quais o grupo menciona uma identificação com essas modalidades de arte parecem vir do fato de que *Ruas Abertas* adota formas e abordagens cênicas comumente associadas a essas linguagens artísticas na construção de imagens baseadas em ações corporais, se utilizando de metáforas corporais e trabalhando a inter-relação entre figurino, objetos de cena e os atores.

Pensando na rua como o lugar da performance também podemos refletir que a cidade, como *habitat* do bicho homem, é mais que um amontoado de prédios, avenidas e carros, é a expressão do humano, reflete os paradoxos da cultura, revela os desejos humanos e suas contradições e ao mesmo tempo é geradora de novas maneiras de sentir, pensar e agir. Constitui-se, assim, como um contexto mui-

to específico. Se observarmos bem, uma das forças que regem a rua é o seu uso prático e comercial, no sentido de que sua utilização é definida pela lógica da produção. Há regras de comportamento social e normas de uso das estruturas administrativas da cidade, estabelecidas pelo poder das instituições, pelos hábitos e costumes do cidadão e do consumidor. Na rua quem não obedece às essas leis e se afasta da praticidade do cotidiano, do vender e do comprar se destaca como marginal. Loucos, vagabundos, delinquentes, criminosos e, sim, artistas, são todos, de alguma forma, os fora da lei. É interessante observar que se essa desobediência é percebida como lúdica, abre-se a possibilidade do jogo e da interação; se toca o âmbito privado, parece ameaçar, incomodar, causar espanto, indignação, curiosidade ou repugnância; se é poética, abstrata e da natureza da imaginação, é simplesmente inútil, não serve para nada. A performance na cidade, assim, ganha certos contornos com o papel sociocultural do lugar público. Os sentidos que a encenação produz no ambiente da cidade vai depender da capacidade do olhar de cada espectador (habitante da cidade) de estabelecer relações da cena com o seu contexto, sempre de uma perspectiva única.

Se pensarmos que *Ruas Abertas* estabelece seus sentidos a partir da interface com esse contexto social, essas normas de uso das ruas da cidade e a perspectiva única de cada espectador habitante da cidade, podemos concluir que o espaço é parte desse trabalho artístico e o público,

como habitante dessa cidade, está totalmente inserido nesse ambiente. É dessa forma que é possível entender a relação que o grupo estabeleceu entre *Ruas Abertas* e a forma de arte da instalação. No fazer artístico da instalação o espaço se inscreve como parte da obra e o seu público fica imerso na obra. Se aprofundarmos na associação de *Ruas Abertas* com a instalação, talvez a referência do grupo não seja tanto em relação à forma estética que estamos acostumados a testemunhar e identificar como pertencente a essa forma de arte, mas à maneira como o espaço é trabalhado pelos seus artistas.

Em essência, na instalação o espaço é desconstruído criticamente. Geralmente, nessa forma artística, o artista se apropria das especificidades materiais e simbólicas do espaço já existente para construir outro novo espaço, instalando no lugar escolhido para o trabalho vários materiais, como vídeo, esculturas, objetos, pinturas, etc. O conceito de instalação está ligado ao de *site-specific* (que pode ser traduzido como sítio ou lugar específico) e considera que, se o lugar mudar, a obra também muda. A instalação ainda prevê a interatividade e o trabalho com os sentidos, propondo ao público um mergulho sensorial e polissêmico na obra. Mas, é bom lembrar que definições que rotulam e delimitam manifestações artísticas contemporâneas, podem ser arbitrárias e restringir seus entendimentos, porque seu caráter é essencialmente experimental e suas formas são muito diversas.

Mais do que definir se *Ruas Abertas* pode ou não ser considerado uma instalação, é necessário afirmar uma vez mais que o importante aqui é o que a identificação com a instalação nos leva a refletir sobre espaço. No caso de *Ruas Abertas* o espaço da rua faz parte da obra como contexto para as ações. Podemos assim entender que as cenas teatrais podem mudar a forma como percebemos e nos relacionamos com o ambiente, e isso pode se dar a partir de uma resignificação do espaço que acontece na apropriação de suas características na concepção do caráter da ação do ator e no como ele interage com a rua construindo, dessa forma, outro espaço na perspectiva simbólica e até sensorial. Às vezes a resignificação se dá, por exemplo, por meio de novas formas de uso, pelo contraste da ação com o contexto, pela alteração da sua percepção, ou pela nova relação estabelecida. E esse efeito pode ser considerado como uma desconstrução do espaço porque é feita a partir do que já existe nele. Em *Ruas Abertas*, é importante o espaço da rua ser percebido, primeiramente, como lugar no espaço público da cidade, para ser o contexto das cenas que desconstruído pode engendrar os sentidos que o grupo pesquisou em relação ao tema na construção de uma dramaturgia.

Depois de todas essas considerações, fica claro perceber que a pesquisa de linguagem que o grupo vem desenvolvendo em relação ao espaço das suas encenações e o estudo do tema amor e abandono foram as motivações que

levaram o grupo para o espaço da cidade. O trato com a especificidade deste espaço exigiu adaptações da prática teatral que fez o grupo explorar novas formas de operar esteticamente, reconhecendo semelhanças e afinidades com outras formas de arte contemporânea, vislumbrando novos diálogos, contágios e influências no seu trabalho. Essas afinidades com outras manifestações estéticas foram também sentidas porque o grupo, em *Ruas Abertas*, buscou uma aproximação com a realidade que encurtou as distâncias entre sua arte e a vida cotidiana. Além disso, o Teatro do Concreto reconheceu o sentido da sua arte teatral na relação com o contexto sociocultural da cidade.

Os espaços urbanos escolhidos para as encenações foram os que serviam como contexto para a pesquisa e que, de alguma forma, completavam uma dimensão da dramaturgia que o próprio grupo estava tentando construir, ou, nas próprias palavras do Concreto “que expressassem o corre-corre cotidiano, a linearidade de uma agenda a ser cumprida e a falta de tempo para sentir”. A cidade, assim, é reconhecida pelo grupo, neste trabalho, como um lugar de passagem, espaço da pressa e da velocidade, que reflete e ao mesmo tempo produz o individualismo, a alienação e a apatia. Sendo assim, campo da falta de contato e de afeto, lugar na realidade que de alguma forma precisa sofrer uma intervenção que provoque a reflexão sobre como nos relacionamos uns com os outros, sobre como vivemos nossa vida, sobre a que damos valor e sobre

nossas prioridades. E que também faça o homem urbano contemporâneo lembrar e entrar em contato com os seus sentimentos mais profundos, fazendo-o acordar, reagir, interagir, buscar o que realmente importa e sonhar.

Ruas Abertas parece, assim, ter sido uma experiência que resultou para o Teatro do Concreto em uma abordagem mais performativa de seu teatro, no sentido de que os elementos deste trabalho têm algumas características comuns ao do teatro performativo proposto por Josette Féral.

“... (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia. Todos esses elementos, que inscrevem uma performatividade cênica, hoje tornada frequente na maior parte das cenas teatrais do ocidente (Estados Unidos, Países Baixos, Bélgica, Alemanha, Itália, Reino Unido em particular), constituem as características daquilo a que gostaria

de chamar de ‘teatro performativo’.” (FÉRAL,2008,)

Motivados pela vontade de performar a cidade nas duas acepções da palavra (performance como arte e como experiência), o grupo parece continuar a explorar o terreno descoberto durante o processo de criação da intervenção cênica *Ruas Abertas*. A concepção de encenação de *Entrepartidas* já coloca em evidência algumas aquisições, principalmente no que diz respeito à experiência do público com o espaço urbano. *Mirante*, que é o último trabalho do grupo, feito ao ar livre no espaço da torre de TV, tem a própria cidade de Brasília como temática. A cidade tornou-se tema e suporte, reflexão e lugar nas concepções do grupo. *Ruas Abertas* parece ter literalmente aberto novos horizontes para o Teatro do Concreto. Os caminhos e as possibilidades estéticas que se mostraram podem provocar uma verticalização da vocação do grupo para um teatro experimental comprometido com o desenvolvimento de dramaturgias originais e atuais, dentro de uma proposta ético-estética e com o engajamento político-social de uma cidade performada.

Referências Bibliográficas

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: Sala Preta, Revista de Artes Cênicas, nº 8, p. 191 a 210. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2008.

CARREIRA, André. Teatro de rua: mito e criação no Brasil. ARTCultura. Universidade Federal de Uberlândia, nº2, V.1, 2000

CARTAXO, Zalinda. Arte nos espaços públicos: a cidade como realidade - O Percevejo Online, 2009. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/431>. Acessado em 08.06.2011.



V

VI Ato
Entrepartidas



Entrepartidas: um espetáculo feito de encontros

NEI CIRQUEIRA*

Falar do processo de criação do espetáculo *Entrepartidas* é falar de encontros. Encontros recheados de pausas, suspiros e preenchimentos. O tema amor e abandono na sociedade contemporânea, fruto de uma investigação em cima do material cênico produzido durante o processo criativo que gerou o espetáculo *Diário do Maldito*, possibilitou grandes oportunidades de encontros. E entre eles talvez o processo tenha possibilitado aos artistas envolvidos a oportunidade de encontrar-se consigo mesmo.

Já no início do processo percebemos que não tínhamos a rede de proteção que o processo do *Diário* nos ofereceu: a vida e a obra de Plínio Marcos. As primeiras improvisações e *workshops*¹ tinham como material de inspiração a nossa própria vida: nossos amores, perdas, frustrações, anseios e abandonos... Os primeiros depoimentos pessoais foram embalados em muitas lágrimas e soluços. Lágrimas que pingavam em fotos de infância onde se viam pessoas queridas que não estavam mais conosco por diversos motivos. Objetos pessoais que resgatavam cidades por onde tínhamos passado. Músicas que faziam nascer silêncios que

eram quebrados por soluções e olhares de cumplicidade entre os companheiros de trabalho. Lembro de uma das primeiras sessões de depoimentos pessoais: todos sentados em roda numa sala de ensaio do espaço cultural do SESI Taguatinga-DF, um aparelho de som, várias fotos espalhadas no meio da roda e um silêncio que só era quebrado pelo som de fungadas de nariz e soluços. Talvez essa tenha sido uma das imagens que mais me provocou durante todo o processo.

A sensação que tenho é que momentos como esse promovem verdadeiras revoluções em meu interior. Ver e ouvir o depoimento do parceiro me faz mergulhar em várias das minhas questões que por diversos motivos estavam ancoradas no fundo de

* Nei Cirqueira é membro fundador do Teatro do Concreto onde atua e dirige. É graduado em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília – UNB e pós-graduado em Direção Teatral pela Faculdade Dulcina de Moraes. Atualmente é professor da Faculdade Dulcina de Moraes e professor substituído do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília – UNB.

¹ Nos workshops os artistas envolvidos no processo tinham um tempo maior (geralmente 01 a 10 dias) para criar materiais cênicos. Esse procedimento proporciona ao artista a oportunidade de estabelecer diálogo criativo e colaborativo com outros elementos da linguagem teatral, tais como cenário, figurino, iluminação, dramaturgia e sonoplastia.

meus mares, trazê-las para a superfície e tentar me relacionar melhor com elas. Quando passamos para a criação de cenas a partir dos depoimentos pessoais essa sensação/revolução se potencializou. Essa percepção me coloca de frente com a noção de alteridade e tenho que concordar com a pesquisadora da área de pedagogia teatral Maria Lucia Pupo quando afirma que:

Em termos de teatro essa noção ganha uma dimensão muito maior, na medida em que a ficção passa pelo corpo de quem a vive, por todo o dispositivo intelectual e sensorial que temos dentro de nós.(...) Teatro é uma arte que me permite conhecer melhor o mundo, já que ela me possibilita sair de mim e ver o ponto de vista do outro. (2010:12, 13)

Momentos como esse foram muito recorrentes durante todo o processo. Em muitos deles era possível perceber que a dificuldade em lidar com questões muito delicadas e íntimas não era nada fácil. Associada a essa dificuldade o grupo buscava desenvolver pesquisas teóricas tanto no campo temático (amor e abandono) quanto do ponto

de vista da linguagem teatral, além de apurar um pouco mais a relação com o modo de produção conhecido por Processo Colaborativo². Isso nos levou a engendrar outros procedimentos metodológicos como a realização de ciclos de debates com pesquisadores da linguagem teatral e de outras áreas de conhecimento; saídas para pesquisas de campo; seminários de livros pesquisados pelos integrantes do grupo; além de convites para que outros artistas (Jonathan Andrade – dramaturgia, Daniel Pitanga – sonoplastia e Julia Gonzales – figurino) integrassem o processo criativo ampliando assim, a relação com o Processo Colaborativo. Opto neste texto por chamar esses procedimentos de encontros. Faço

² O Processo Colaborativo se caracteriza por um modo de criação que busca flexibilizar e horizontalizar as hierarquias entre as funções dos artistas envolvidos na criação teatral tais como atuação, direção, dramaturgia, cenografia, sonoplastia, iluminação e figurino. Nessa perspectiva espera-se que os artistas colaborem entre si em um jogo de afetação mútua para gerar o espetáculo teatral.

isso por não encontrar outra palavra que comporte a gama de descobertas que tais procedimentos possibilitaram. E narro esses encontros sem a preocupação cronológica uma vez que os mesmos tiveram intensidades distintas.

Ao organizarmos o ciclo de debates, pudemos entrar em contato com diversos pesquisadores e suas pesquisas. Esses artistas trouxeram contribuições e reflexões sobre temas como **Um breve panorama sobre o teatro de grupo no Brasil e a perspectiva da pesquisa teatral no trabalho de grupo** (Rita Castro – antropóloga e professora); **Memória e imagem no teatro contemporâneo** (Lucia Andrade – professora); **Dramaturgia brasiliense contemporânea** (Jonathan Andrade – ator, diretor, cenógrafo e dramaturgo, Sérgio Maggio – jornalista e dramaturgo e Maurício Witczak – dramaturgo e arte-educador); **Reflexões sobre a direção teatral no teatro contemporâneo** (Nitza Tenenblat – diretora e professora); **O pensamento feminino no teatro brasiliense** (Adriana Lodi – atriz e diretora e Alice Stefânia – atriz e diretora); **Tecnologias contemporâneas e a criação da cena** (Adalto Serra – ator e diretor e Joana Limongi – cineasta); **Amor: intimidade e relação** (Bruno Nogueira da Silva Costa – psicólogo); **Eros. Eris e Heráclitas: Amor é Abandono - ônus do abandono foi um bando que me deixou sem dono** (Hilan Bensusan e Leonel Antunes – filósofos); **Tempos quentes, mornos e frios... Afeto e cotidiano** (Edson Farias e Analia

Soria Batista – sociólogos); **Sobre a paixão: um olhar Junguiano** (Olavo Carvalho – psicólogo).

A cada encontro experiências eram trocadas com esses pesquisadores que traziam perspectivas sobre suas áreas de conhecimento que entravam em contato com as nossas visões e práticas. E isso contribuía para que pudéssemos rever nossas criações tanto do ponto de vista da linguagem quanto da perspectiva temática. O encontro com os filósofos Hilan e Leonel, por exemplo, provocou o grupo no sentido de pensar o amor na ótica da relação que se estabelece também no abandono e vice-versa. Há amor no abandono? E quando se abandona por amor? ... As reticências não estão aqui em vão. Aparecem na tentativa de materializar em texto escrito a pausa silenciosa que essas questões, bem como outras surgidas nos encontros com os outros palestrantes, geraram no grupo. Após os silêncios, a sala de ensaio era preenchida por novas criações que tentavam expressar esse movimento de deslocamento entre amor e abandono.

Em paralelo a essas palestras realizamos seminários internos propostos pelos próprios artistas do grupo. Em uma dessas ações tivemos a oportunidade de nos encontrar com o pensamento do sociólogo Zygmunt Bauman que por meio de suas obras **Modernidade Líquida** e **Amor Líquido** nos fez continuar refletindo sobre as relações afetivas em nossa sociedade. Na primeira obra ele discute como as relações interpessoais perderam o caráter



de solidez e passaram a ser mais fluidas e líquidas na busca de uma certa ‘leveza’. Para Bauman, os fluidos não se atém muito a qualquer forma e estão constantemente prontos e propensos a mudá-la; assim, para eles, o que conta é o tempo, mais do que o espaço que lhes toca ocupar; espaço que afinal, preenchem apenas ‘por um momento’. E seguindo essa ideia de movimento o autor discute as relações amorosas na segunda obra. É apresentada a noção de ‘conexão’ em lugar de ‘relação’ e ‘rede’ em lugar de ‘parceiros’. As conexões são muito mais fáceis de serem desfeitas, quase corriqueiras no universo informatizado e altamente ‘leve’ mediado pela internet. A palavra ‘rede’ sugere momentos nos quais ‘se está em contato’, intercalados por períodos de movimentação a esmo. Nela as conexões são estabelecidas e cortadas por escolha. Entrar em contato com tais pensamentos gerou inquietações no grupo acerca dessa ideia de efemeridade e movimento que permeia o pensamento de Bauman sobre as relações.

Em meio a tantas descobertas nos deparamos com a literatura de escritores como Maria Valéria Rezende, Fernando Pessoa (Álvaro de Campos), Elisa Lucinda e Caio Fernando Abreu. Seus contos e poesias invadiram a sala de ensaio gerando emoção e criação de cenas em diálogo com as outras referências pesquisadas. A inquietante poesia de Caio Fernando Abreu provocou intensamente o grupo e os contos **Anotações sobre um amor urbano, Linda, uma história horrível, Os dragões não conhecem o**

paraíso, Os sapatinhos vermelhos e Dama da noite se tornaram material de investigação constante. Essas investigações geravam novos textos, imagens poéticas³ e questões para jogos de improvisação além de muitas ações.

O trabalho com as ações, associado a uma visita feita em um cemitério, gerou materiais cênicos que instigaram o grupo a pesquisar um lugar de atuação que se aproximava da *performance*. Esse lugar também se potencializou após um encontro com os artistas Guilherme Bonfanti e Eliana Monteiro do grupo Teatro da Vertigem/SP. Nesse encontro os dois grupos trocaram experiências e uma delas chamou a atenção do Concreto: a questão da ‘desterritorialização’, ‘espaço público-espaço privado’ e ‘não lugar’ que o Vertigem estava investigando. Contudo para o Concreto a ideia de ‘não lugar’ foi mais interessante e abriu uma brecha para investigarmos a relação entre as ações criadas na sala de ensaio e

³ Trata-se de um procedimento que busca, a partir de uma cena, um texto ou qualquer outro material investigado durante o processo de criação, extrair o que para o artista é essencial no material e traduzir isso de forma sintética em uma imagem.

o espaço da rua. Dessa forma foram escolhidas as faixas de pedestre que circundam a Rodoviária do Plano Piloto (centro de Brasília) para a realização do que optamos por chamar de intervenção cênica **Ruas Abertas**. Escolhemos o termo intervenção cênica porque não entendíamos o material como sendo teatro e também não o víamos como *performance*. Percebíamos um encontro entre essas duas linguagens. Na verdade para o grupo essa intervenção se configurou como uma possibilidade de abrir parte do processo de criação no qual estávamos submersos e ver como esse material se relacionava com o público. Um público que não parava para ver os atores no meio da faixa, mas um público que transitava e neste ir e vir acabava por se relacionar de distintas maneiras com as ações propostas pelos atores.

A partir dessa experimentação o grupo começou a investigar ainda mais a ideia de trânsito e a relação com a cidade. Outro encontro que foi relevante para que o processo ganhasse as ruas da cidade e a utilizasse como eixo estruturante da encenação se deu com alguns textos do pesquisador André Carreira. Sua pesquisa tem o espaço urbano como um dos elementos de efetivação do discurso dramático do espetáculo teatral. Segundo ele:

Quando um grupo teatral se lança à aventura da rua está criando um texto espetacular que tem uma trama relacionada com a dinâmica da cidade. A proximidade ou a distância com pontos nodais

ou marcos urbanos representa a intensificação de diferentes aspectos do espetáculo e a formulação de significados. Isso implica dizer que o teatro de rua não pode ser interpretado sem que se considerem as relações existentes entre cena e zona urbana ocupada. (2008:70)

Esse nosso encontro com a cidade nos colocou um desafio relacionado ao trabalho de interpretação. Quando estávamos nas faixas de pedestres tivemos contato com diversas reações por parte dos passantes-plateia. Algumas ações despertavam nas pessoas o intuito de prestar auxílio para o ator que executava a ação de cair subitamente no chão. Outras ações convidavam o passante a agir juntamente com o ator. Contudo, praticamente todas as ações abriam espaço para diversos tipos de reações. E nesse sentido os atores precisavam estar disponíveis e preparados para a interação. Para Carreira:

O diálogo com a silhueta da cidade exige que o ator cruze a fronteira de uma interpretação que esteja fundamentada em noções que supõe uma marcada interioridade do personagem. Este ator está convocado a fazer de seu ato representacional uma experiência de outra ordem que mais se aproxima das dimensões do jogo, no qual coexistem os elementos técnicos da interpretação com uma vivência que dialoga com a incerteza própria do espaço. (2008:73)

Essa experiência vivenciada em *Ruas Abertas* passou a fazer parte das investigações dos atores durante a continuidade do processo. Percebemos que estar na rua gerava questões que nos provocava de diversas maneiras. Trabalhar a expressividade em meio a uma multiplicidade de focos que a dinâmica da cidade apresenta é um desafio que tem nos acompanhado desde então. Pensar a atuação não apenas na rua, mas numa praça, dentro de um ônibus, nos cômodos de uma casa, na rodoviária e em paradas de ônibus solicitava dos atores muita disponibilidade para investigar qualidades expressivas em conformidade com esses espaços. Isso se intensifica quando me lembro da logística empregada para deslocar os atores de um ponto para outro da cidade.

Esses espaços distintos acabaram por contribuir para que os atores experimentassem texturas e níveis expressivos também diversos. É a ideia de trânsito que estrutura a encenação contaminando as interpretações. Esse pensamento nos coloca em diálogo com o pensamento de alguns estudiosos do teatro pós-dramático. Nesse sentido o pesquisador Matteo Bonfitto faz a seguinte colocação:

Podemos descrever algumas das competências que o ator pós-dramático deve, ou deveria possuir, idealmente: além das competências adquiridas pelo ator dramático, tais como dar vida a indivíduos ou tipos, e ser capaz, conseqüentemente, de construir diferentes corpos/vozes, diversas unidade

psicológicas, o ator pós-dramático deve ser capaz de transitar entre diversas linguagens e qualidades expressivas, deve ser capaz de construir partituras a partir de materiais abstratos e subjetivos, deve ser capaz de produzir sentido a partir, sobretudo, da relação que estabelece com os materiais de atuação (2008:99 e 100)

A partir dessa abordagem é possível citar algumas qualidades expressivas que moldaram a composição de alguns atores tendo como ponto de interlocução o espaço. Na rodoviária pode-se perceber duas qualidades distintas em três atores. Micheli Santini e Alonso Bento protagonizam uma briga de casal que começa entre as pessoas que ainda não sabem que o espetáculo já começou. Esta cena solicita dos atores um tom expressivo que se aproxima do cotidiano para que o limite entre realidade e ficção possa ser estabelecido. Tão logo essa cena se aproxima do fim surge um ator (Jhony Gomantos) que traja uma saia branca de tule, sapatos de salto alto e torso nu. Essa figura desloca-se pela rodoviária num tempo outro, às vezes mais lento, outras mais acelerado e executa ações e movimentos que não dialogam com o cotidiano. Percebe-se um tom extra-cotidiano no trabalho expressivo do ator. Em seguida esses atores são deslocados para o espaço da praça e da casa que ficam na Asa Sul do avião Brasília. Na praça as pessoas encontram com o menino Preá (Micheli Santini). Esse personagem solicita da atriz um diálogo com alguns

elementos que estão presentes na técnica de *clown*. Ao chegar na casa as pessoas se deparam com a despedida de um casal homossexual e nesse momento a relação de proximidade solicita de Jhony a mesma qualidade expressiva que Micheli e Alonso apresentaram na rodoviária uma vez que o limite entre ficção e realidade está presente na sala da casa.

Esse jogo de esfumaçamento entre ficção e realidade se insere nas discussões sobre o teatro pós-dramático que vê na fronteira entre teatro e *performance* a oportunidade para gerar essa mistura da ficção com o real. Para o dramaturgo e pesquisador Hans-Thies Lehmann:

É possível entender o teatro pós-dramático como uma tentativa de conceitualizar a arte no sentido de propor não uma representação, mas uma experiência do real (tempo, espaço, corpo) que visa ser imediata: *teatro conceitual*. A imediatidade de toda uma experiência compartilhada por artistas e público se encontra no centro da “arte performática”. Assim, é evidente que deve surgir um campo de fronteira entre *performance* e teatro à medida que o teatro se aproxima cada vez de um acontecimento e dos gestos de auto-representação do artista performático. (2007:223)

A afirmação acima nos possibilita perceber no jogo proposto entre atores, cidade e platéia um diálogo com a realidade materializada no espaço urbano em interface

com universos ficcionais propostos pelos atores, mas que nem sempre se efetivam como tais uma vez que a plateia, às vezes, chega a romper a ficção e contribuir para transformá-la em um acontecimento real. Nesse sentido podemos entender o momento em que essa plateia é convidada pelo motorista do ônibus a responder num papel o que ela levaria consigo se aquela fosse sua última viagem, como uma proposta de jogo que se torna um acontecimento real e que dialoga com trechos das histórias com as quais terão contato. Ao responder essa questão, a plateia escolhe o que levar nessa viagem e “abandona” outros pertences, amigos, e amores.

A palavra viagem me faz voltar no tempo para abordar outros momentos do processo de criação do espetáculo. Na verdade, outros encontros. Encontro com os artistas Jonathan Andrade, Daniel Pitanga e Julia Gonzales⁴ que participaram do processo por meio das funções de dramaturgo, sonoplasta e figurinista

A Julia trabalhou em parceria com Hugo Cabral, cenógrafo integrante do Teatro do Concreto. Os dois artistas respondem pela direção de arte do espetáculo.



respectivamente. Em alguns momentos esses artistas assistiam ao material produzido pela equipe de atuação e direção, em outros propunham questões e temas para improvisações e criações de cenas. Essas propostas surgiam a partir de suas funções. Como exemplo, podemos citar um procedimento adotado por Daniel que num primeiro momento solicitou a cada um dos atores que escolhesse uma música que tivesse relação com o tema amor e abandono. Eu escolhi **Vento no litoral**, da banda Legião Urbana. Ouvimos as músicas e passamos a utilizar essa canção para trabalharmos aspectos como afinação e ritmo. Conforme o processo foi avançando, Daniel solicitou que criássemos um personagem inspirado na canção. Trabalhei com o universo de um homem que termina um relacionamento, mas se comporta em casa como se o parceiro ainda estivesse lá. Este homem executava uma série de ações (comer um bombom, tomar banho, trocar de roupa, olhar pela janela) enquanto conversava com esse namorado que já não estava mais em casa com ele. Quando essa cena foi apresentada, a ação de olhar pela janela afetou o dramaturgo que a recriou resignificando-a de modo que fosse apresentada uma relação entre dois homens que se conheceram e viveram uma intensa paixão por dois dias e que teriam que se despedir porque um deles estava de partida para outra cidade.

Este exemplo bem como uma breve reflexão sobre todo o processo me aproxima do pensamento de Cecília

Almeida Salles e suas pesquisas sobre a crítica de processo. Para ela:

O artista observa o mundo e recolhe aquilo que, por algum motivo, o interessa. Trata-se de um percurso sensível e epistemológico de coleta: o artista recolhe aquilo que de alguma maneira toca sua sensibilidade e porque quer conhecer. (2008:51)

Sobre o exemplo da criação de cenas citado acima, cabe dizer que a ação de olhar pela janela que provocou o dramaturgo foi captada por mim num exercício de observação realizado dentro de um ônibus, no qual me deparei com uma mulher que olhava melancolicamente para a paisagem urbana enquanto o ônibus nos conduzia para casa após um dia de trabalho. Em uma conversa com Jonathan fiquei sabendo que para escrever a cena ele fez o exercício de olhar o movimento da cidade do Rio de Janeiro pela janela de um apartamento demoradamente. Achei muito curioso, pois até aquele momento do processo não tínhamos comentado sobre a cena que eu havia proposto.

Falar da participação de Jonathan no processo é falar de um encontro que potencializou em muito a relação do Teatro do Concreto com seu próprio modo de produção. Na perspectiva do Processo Colaborativo o dramaturgo não é entendido como um organizador dos diversos materiais cênicos, mas, sim como um criador assim como todos os outros. E Jonathan nos provocou imensamente com sua escrita tão poética. Trata-se de um artista muito

provocativo e que possui uma sensibilidade que gera uma produção dramática permeada de delicada e envolvente poesia.

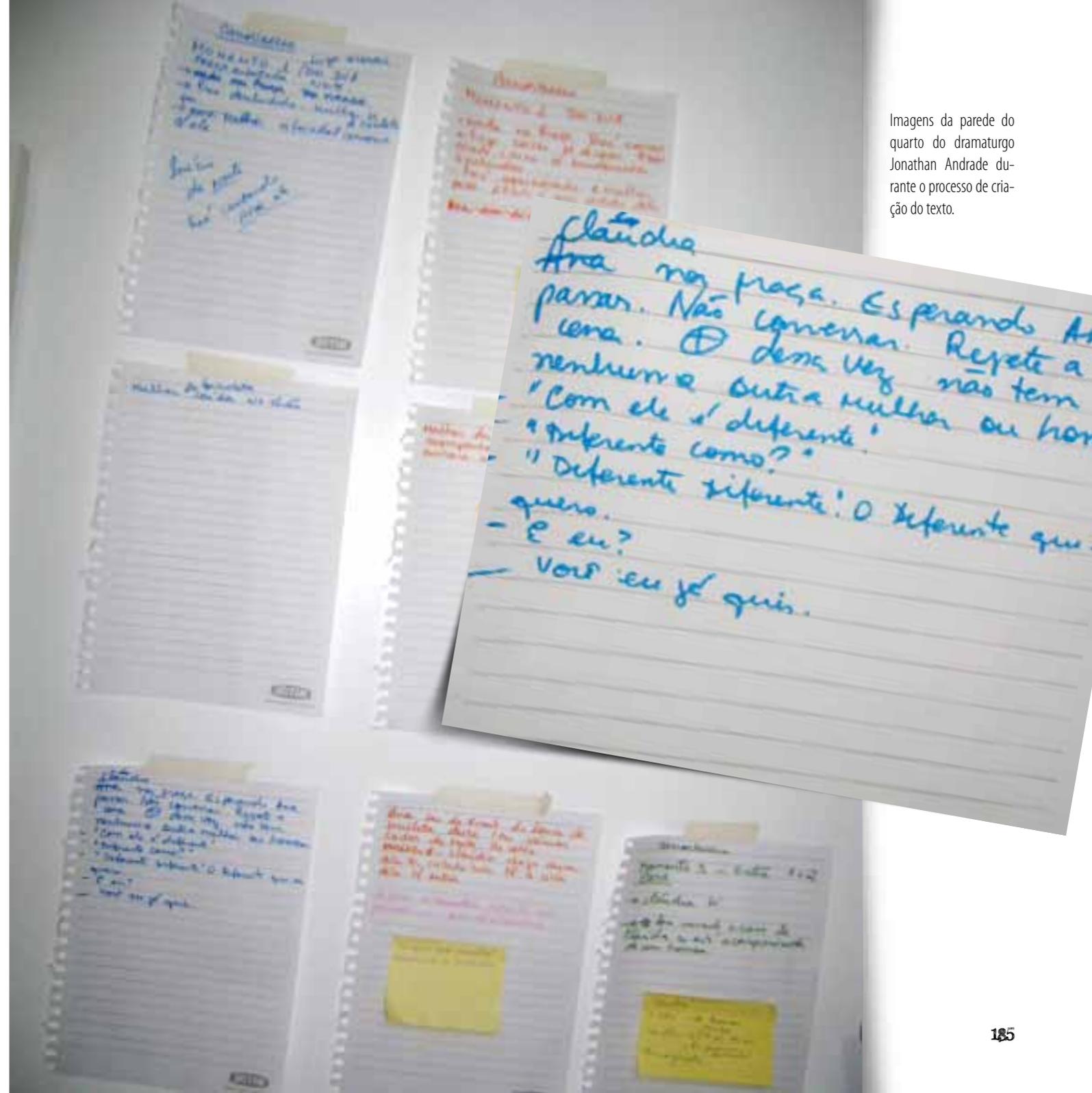
A partir do encontro com tantos artistas e pesquisadores é possível perceber que este processo gerou uma rede de criação alicerçada na interação de diversas referências e pontos de vista que se relacionaram em torno do tema amor e abandono. Ao refletir sobre tais ideias Cecília Salles afirma que:

A interatividade é, portanto uma das propriedades da rede indispensável para falarmos dos modos de desenvolvimento de um pensamento em criação. Em nossas preocupações relativas à construção dos objetos artísticos como objetos de comunicação, essas interações devem ser especialmente observadas, pois as indagações recaem sobre esse pensamento, que se constrói nas inter-relações, ou seja, como chamamos atenção acima, o processo de criação está localizado no campo relacional. (2008:26)

Retomo aqui a noção de alteridade e a coloco em contato com a perspectiva relacional vivenciada de forma tão intensa nesse processo. Tendo a afirmar que essa perspectiva potencializou ao longo de todo o percurso criativo a capacidade dos artistas do Teatro do Concreto de se conhecerem e navegarem com mais propriedade em suas próprias águas.

Referências bibliográficas

- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Ed. Jorge Zahar. Rio de Janeiro. 2001;
- _____. *Amor líquido – Sobre a fragilidade dos laços humanos*. Ed. Jorge Zahar. Rio de Janeiro. 2004
- BONFITTO, Matteo. *O ator pós-dramático: um catalisador de aporias?*. IN: GUINSBURG, Jacó e FERNANDES, Silvia (orgs.). *O Pós-dramático: um conceito operativo?*. São Paulo, Perspectiva, 2008;
- CARREIRA, André. *Teatro de invasão: Redefinindo a ordem da cidade*. IN: LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Espaço e teatro: Do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro, 7letras, 2008;
- LEHMANN, Hans-thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução: Pedro Sussekind. São Paulo, Cosac Naify, 2007;
- PUPPO, Maria Lucia. *Teatro e educação formal*. IN: CORADESQUI, Glauber (org.). *Teatro na escola – experiências e olhares*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2010;
- SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação – Construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte. 2º Edição. 2008.



Imagens da parede do quarto do dramaturgo Jonathan Andrade durante o processo de criação do texto.

Invadir,

MICHELI SANTINI*

Invadir,
Expandir o outro em mim
Rasgos no corpo daquele que se entrega pra rua, na rua
Foram tantos corpos/aldeias para chegar, permanecer
e partir

Por que esses corpos me movem e me comovem tanto?
E permanecem...

504 Sul, Mateus, garoto de história que se entrelaça com a do Preá, e assim brota o encantamento e a amizade. E lá vai ele colocar tio e tia no batente, levar bolo, água, café... pra essas novas criaturas que ocuparam a praça que circunda sua casa. E lá vêm tios, tias, amigos, vizinhos com seus quitutes e um dedinho de prosa, histórias, trocas e experiências que parecem bater com mais força do que uma prosa cotidiana e qualquer. Parece que o espetáculo foi feito pra isso, pra esse encontro, pra não só falar, dizer, gritar, mas pra ouvir, ouvir, ouvir os sons da rua, rodoviária e de todas essas pessoas/aldeias, o universo que pertencem. Tudo se dilata! É preciso OUVIR a CIDADE, que não é só eixos, ruas, W3s, L2s, mas sim essas pesso-

as/aldeias, carregadas de estradas, trilhos, encruzilhadas, monumentos, asfaltos, rodas, placas...que trilham seus caminhos e se encontram ali, porque tinham que se encontrar naquele “aqui e agora”, só assim é que faz sentido.

Vilmar, morador de rua, da rua, na rua, dorme naquela praça. Ali tem os seus pertences: caixas de papelão e sacolas onde coloca o que ganha na rua. Encontro singular, invadimos seu espaço, ele também me invade. De quem é a praça? O que pertence a quem?

Começa pedindo comida, qualquer coisa:

- Amanhã vocês voltam?
- Sim.
- Então traz alguma coisa pra eu

* Micheli Santini é atriz do Teatro do Concreto, bacharel em interpretação teatral pela Universidade de Brasília.

comer, uma marmita, pode ser resto do almoço de vocês, só não pode ter tomate, porque tomate de um dia pro outro estraga, azeda a comida.

Termina cantando junto:

- “Sabiá lá na gaiola fez um burquinho, voou, voou, voou... sabiá fugiu do terreiro foi morar lá no abacateiro e menina disse vem cá, vem cá sabiá vem cá, a menina disse chorando, sabiá estou te esperando, sabiá responde de lá não chores que eu vou voltar...”

Dono da cena, da praça, dono da vida!

Realmente ela, a vida, é tão efêmera, fugaz como os tomates e maçãs que azedam, estragam, e o que fica é o encontro, a troca, o momento.

As coisas acontecem e ficam reverberando na minha memória, no meu corpo...

Taguatinga, uma mulher, aparentemente alcoolizada, no meio da praça quando a “cena” acontece, começa a esbravejar com muita indignação:

- É mentira! É mentira! É mentira...

Durante longos minutos.

Eu, desestruturada, tentando provar a todo custo que era verdade. Mas que verdade? O que é mentira? O que é quem é o real? Penso agora que é aquilo que me afeta, me atravessa, que me invade. Então será que tudo isso foi uma mentira tão bem vivida que virou uma “pura verdade”.

Ah Vila Planalto, que invasão deliciosa, saborosa e ao mesmo tempo dolorosa. Como partir depois de tantas trocas, afetos?

Cesars, Marianas, Pedrinhos, Julianas, João, Joaquina, Marias...enfim enxames de crianças/aldeias vibrantes que fazem desse “espetáculo” o seu “espetáculo”, ensinam o Preá a cantar Luan Santana pra ele conquistar a menina, brincam, cuidam, arrumam. Cesar, menino traquino e companheiro do Preá, com o qual compartilha segredos. E diante de tantos afetos, risos, brincadeiras, chatices, afagos, cansaços me dilaceram por dentro e por fora. Diante disso dramaturgia, figurino, técnica, espaço cenográfico e demais elementos teatrais se tornam apenas o pano de fundo pra vida acontecer, e nesse instante pra mim teatro é isso, a vida acontecendo!



- Como o motorista pode ser inserido na história?
- Relação entre texto e rua?
- Como lidar com a praça e os ruídos da cidade?
- Tom de revolta em alguns momentos do Ana é legal, mas poderia ter momentos de ingenuidade e amor.

Ana da Gleide
e do Alonso
poderia ser +
rápida e na
leitura do poesia
ser + leve.

- Cair no lugar
da declamação
é mto fácil.
- Um narrador
atualiza a
sensação
da história para
narra.

- Qual é o lugar de atração nesse conto?
- Como resolver os deslocamentos da plateia?
- Chegar e a cena acabou ou qdo chega a cena já está acontecendo?
- Como lidar e distribuir a plateia de forma que não percam alguns momentos?
- Como inserir a plateia em algumas cenas? (L)

Colocar
rodinhas
na mesa da
cena do fantasma

Terminar
momento
mágico

MARIA ELIZABETH MORI E ROQUE TADEU GUI*

um ônibus sai de um ponto na rodoviária do plano piloto, realiza seu trajeto que em tudo se parece com o prosaico recurso de traslado de pessoas na rotina da cidade, e retorna ao ponto de origem. contudo, essa viagem é diferente daquelas feitas no dia a dia para se cuidar dos negócios da vida. aqui, a metáfora é mítica: os passageiros – heróis contemporâneos – saem de casa para retornar duas horas e meia depois, modificados pela experiência vivida durante a viagem. curiosamente, os gregos chamam o transporte coletivo em suas cidades de metáfora, aquilo que transporta. o itinerário desse veículo – transfigurado em transporte de sentidos – fará com que não apenas as pessoas, mas as palavras também circulem, as muitas vozes dos personagens, avatares dos passageiros que embarcaram nessa aventura, multiplicará as experiências de encontros e desencontros, chegadas e despedidas.

metáfora da vida.

algo acontece no **entre as partidas**, algo que não poderemos conhecer sem passar pela experiência. algo a ver com a própria vida que se dá **entre** o concreto da experiên-

cia e o imaginário. chegada e partida são momentos definidos, passíveis de serem cristalizados em um momento histórico, uma se encontrando com a outra, num ciclo contínuo que se fecha sobre si mesmo. o que ocorre entre esses momentos dará forma e sentido à experiência vivida.

deixe-se transportar pela metáfora e vá ao encontro da experiência! este é o convite de **entrepartidas**.

entrepartidas nos propõe um movimento ao encontro da experiência subjetiva, experiência que somente se dá quando se ousa partir. partir do que já conhecemos, abandonar o que nos é dado, o que nos oferece segurança. a alma que parte exige abandonos, encontros e desencontros, perda de amores, criação de

* maria elizabeth mori e roque tadeu gui – psicólogos.

novos laços afetivos, o deixar para trás supostos projetos pessoais, pois que feitos à nossa revelia, e o buscar o nosso próprio caminho.

diferente de uma peça encenada em um palco que nos mantém confortavelmente instalados em nossa poltrona de expectadores, **a viagem** exige que escolhamos continuamente um ponto no espaço cênico a partir do qual possamos ter uma perspectiva dos eventos dramáticos. tal como na vida, não enxergamos tudo que acontece, são vários os movimentos, participamos de um deles, e o interpretamos. sempre segundo o alcance de nosso olhar, dos afetos e desafetos produzidos em nós, tendo como referência o ponto a partir do qual nos conectamos com a experiência. em cada chegada, um novo posicionamento, um novo arranque para um novo arranjo afetivo, tal como a vida sempre nos demanda. um fazer alma, através de encontros e desencontros.

preciso continuar a viver: o centauro bailarina

do início ao fim da viagem, um rapaz, torso nu, saia de bailarina e sapatos de tacão, um centauro hodierno,

a nos lembrar de nosso dilacerante estado de ser, entre paradoxos e contradições, criatura que ressoa o coro das tragédias gregas, encarnado na figura de um homem – um louco, filósofo, um poeta quem sabe – na rodoviária, na praça da grande cidade. um hermafrodita a nos alertar que somos seres de desejo, de fantasias, de devaneios e imaginação, qualidades humanas que ajudam a suportar a dureza da vida, mas que, sobretudo, nos caracterizam como seres subjetivos.

preciso continuar a viver, é o seu bordão, a ser lembrado para os que se aventuram na viagem do amor e do abandono. porque a vida dói, às vezes parece ser pouca e às vezes muita, diz o híbrido. fará com que muitas vezes desejemos não ter nascido. a vida enjoa, roça, range e não nos deixa aquietar. dá vontade de dar pulos, gritos e sair para fora de todas as casas, de todas as lógicas. e ser selvagem. assim diz o centauro bailarina. ele será o guardião do espetáculo e nos convidará a olhar, observar atentamente, contemplando a experiência humana dos encontros e desencontros.

cássio, o condutor

a viagem proposta não é uma viagem solitária. vinte e seis pessoas embarcam para o mesmo destino, em busca do fazer alma, como diz john keats, referindo-se à importância do mundo para a experiência humana. cássio, o motorista, nos conduzirá. uma espécie de caronte, o barqueiro da divina comédia, condutor da barca que atravessará o rio aqueronte para que dante inicie sua viagem ao inferno. tal como caronte, cássio nos retirará da prosaica realidade cotidiana, na qual deixamos de estranhar os incômodos, de admirar o que engrandece a vida, embarcando-nos em direção ao mundo da experiência psíquica. sua pergunta, será necessariamente enigmática e lembrará a finitude de nossas pretensões humanas: fosse esta a última viagem, o que gostarias de levar? qual é o teu maior valor? nos fazendo pensar nos momentos que são ou poderiam ser os últimos e chegamos totalmente despreparados. estareis prontos para compreender os eventos da vida como analisadores das experiências emocionais? suportareis a tristeza dos desencontros, tal como suportastes a graça dos encontros, o desespero do abandono, a ternura do acolhimento, o abrasamento dos afetos, o peso da responsabilidade, o tremor da felicidade, a amargura da desilusão, da solidão, da dor, do sofrimento, do adoecimento? o que levarás contigo? diz cássio-caronte.

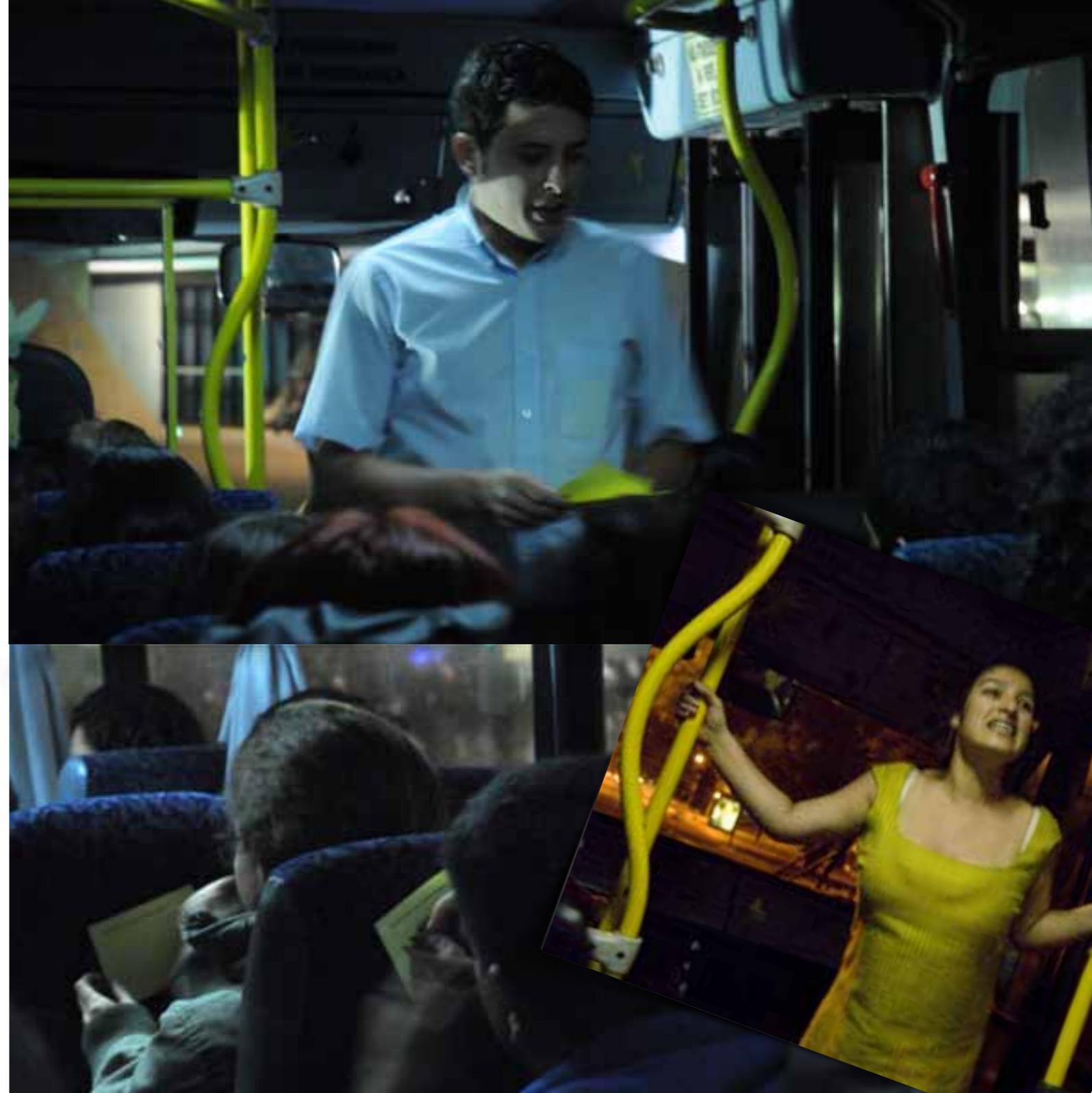
estações

a caminho. deparamo-nos com um homem adulto, de

terno, a caminho do trabalho. por um fio, puxa um camiãozinho de criança. a infância nunca nos abandona. os mendigos carregam pesos nas costas, abandonados pela vida miserável. transeunte com flor amarela na mão, um quadro impressionista sobre a ilusão da felicidade? tempero necessário para se continuar a viver?

pilar entra no ônibus. puxa conversa com o motorista e diz que vai fazer uma visita inesperada à mãe na 705 sul. cássio-caronte adverte sobre o risco de visitas inesperadas, diz para pilar, mas todos passageiros escutam. são demais os perigos dessa vida, já disse o poeta.

coreto na w3 sul, preá, um menino, trabalha como ajudante de obra para sobreviver. seu amigo, homem feito, lembra-lhe a perda da infância, não é hora de brincar é hora de trabalhar, vigiados de longe pelo centauro bailarina. preá quer aprender a dançar. pede para que o amigo o ensine, um menino querendo se transformar em homem. preá quer aprender a beijar, quer se relacionar com uma mulher. sonha com uma namorada, uma mulher mais velha (reflexo longínquo de uma mãe que não teve? – minha avó foi quem me pariu – , desejo de encontrar alguém que o ajude a curar a solidão?). para realizar seu desejo, passará por uma prova: subir no alto do coreto e cantar uma música, a moça voltará, vai beijá-lo e começarão a namorar. preá se empolga com essa possibilidade, vir a ter uma namorada, uma família. família que nunca teve. o amigo diz, ele perdeu o rumo, só pensa nessa moça.



moças se cruzam, e cantam, lindonéia desaparecida, a solidão vai me matar de dor. respirar faz cócegas, diz uma para a outra. às vezes a beleza do dia cansa. pilar, a passageira que veio de longe, deixa a sua mala cair e espalham-se as cartas trocadas com sua mãe. uma das moças ajuda pilar a recolher as cartas. todas são recuperadas, nenhuma se perdeu. conversas íntimas, confidências, juras e promessas estão todas ali. nada será esquecido.

enquanto isso, ou depois disso?, no banco da praça, o amigo de préá e a moça conversam. ela acha melhor não falar seu nome pois, depois de saber seu nome, ele vai querer saber quem é ela, de onde vem, para onde está indo. e ela será reduzida a uma mulher já conhecida. ele a nomeia de flávia, e ele se chama flávio. mora ali no coreto desde que nasceu. ela pergunta a ele se não tem vontade de sair dali e correr pelo mundo. partir, partir, sem saber onde chegar. flávia, por que não, elisa lucinda, diz, é fácil andar na superfície porque não afunda, o futuro não é cachaça, o futuro há de encher a barriga da gente, alguém já lhe receitou futuro para dor de cabeça?, e vai doer assim lá na vida.

megafone e placas de trânsito nas mãos, poderia ter sido diferente, você me amou, cláudia? cláudia, mala pronta, aguarda um rapaz que a beija e juntos vão embora. abandono.

de volta à metáfora, sem nunca tê-la abandonada.

pilar chama pela mãe. mãe, eu voltei, estou aqui, tantas

peças foram embora e eu aqui lembrando das coisas que me fazem falta. a vizinha informa que a senhora que morava ali foi embora faz tempo. visitas inesperadas são arriscadas, já advertira cássio-caronte.

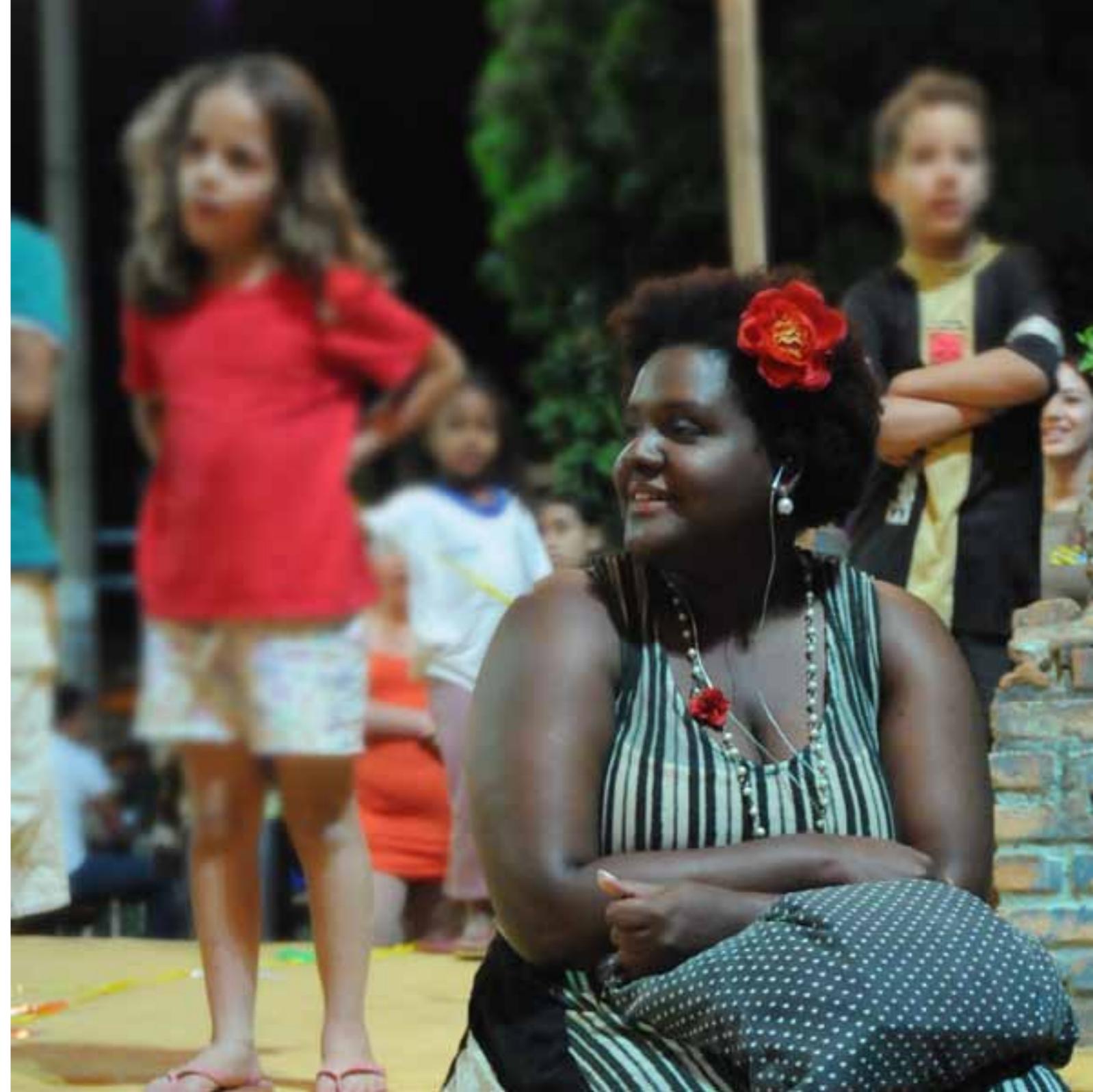
na casa vizinha, um dia nunca é igual ao outro. fiquei parado num engarrafamento infernal da minha consciência. parece que estou caindo de um precipício, quanto mais caio, mais tenho a certeza que devo cair. mas sei que preciso cair, mesmo sabendo que vou me ferrar. é tão bom que não consigo parar. viver às últimas consequências, viver, contudo. o amado está indo embora, ai ai ai, canta caetano.

na cozinha, marina serve bolo e chá para os viajantes. ouvi uma gravação telefônica, recado da mãe de que ela precisa retomar o tratamento. eu sei que tem um dragão que mora comigo, mas não estou com vontade de falar dele, prefiro tomar chá de hortelã com alecrim – cheiro dele - domesticando o dragão dentro de mim. abandono à morte, desejando viver. um dia seremos todos gente de antigamente. convida todos a sair, cantando, táí eu fiz tudo pra você gostar de mim...

pilar chora a impossibilidade do encontro com a mãe. cartas espalhadas pelo chão.

marina, que seja doce, diz o coro de passageiros, doce a vida, doce a morte?

no alto do coreto, préá, herói vencedor da dura prova,



todo arrumadinho, canta, sabiá na gaiola fez um buraquinho, vuou vuou vuou. a amada passa e não o vê. a promessa de amor não se cumpre, dura aprendizagem.

os passageiros retornam ao ônibus. ao longo do caminho os personagens (ou seriam os atores?) vão sendo recolhidos. fim de ato ou fim de expediente? os bilhetes escritos pelo público estão colocados no teto do ônibus. os personagens-atores cantam, é preciso ter um coração para querer-te e uma vida para vivê-la junto a ti. a alma não se faz sem o outro.

na rodoviária todos descem, atores-personagens e passageiros-personagens, e termina a viagem.

cavalgando a metáfora, o centauro bailarina diz, senti tudo, de todas as maneiras, eu sinto que ficou de fora do que imaginei tudo o que quis. que a cavalgada não tenha fim, nem deus. a vida continuará.

viagem e crítica teatral

escrever sobre **entrepertidas** exige que nos coloquemos no mesmo diapasão poético. não se encontrará ao final deste texto nenhuma referência teórica, científica. a resposta ao espetáculo será oferecida necessariamente em seus próprios termos. **entrepertidas** é uma metáfora, para não abandonar o termo grego, que nos transporta para os paradoxos da vida.

é uma peça – podemos ainda chamá-la assim? – diferente das que assistimos eventualmente. propõe que personagens e plateia-passageiros interajam. existe um texto,

é perceptível, não se trata de pura improvisação, como a vida também não é pura improvisação, afinal, as contas precisam ser pagas ao final do mês! mas o texto não se fecha, antes, se abre para o inesperado. os atores convidam o público a se envolver no que está acontecendo, até mesmo nos diálogos, e não sabem o que os passageiros farão. contam com a boa sorte, ao final tudo fará sentido.

a plateia anda, caminha, as pessoas ficam muito próximas da ação dramática, resultando uma escuta mais apurada por causa da intimidade estabelecida com os atores, com seus atos e suas palavras.

não tem campanha para avisar que a peça vai começar, não se pede silêncio para que o espetáculo se inicie, não precisa desligar o celular, não é proibido fotografar. o outro não atrapalha. quando a gente menos percebe já começou. a ação dramática captura a atenção, nos pega desprevenidos. não estamos prontos para começar a peça, naquele instante, e ela começa. estamos ali esperando o ônibus chegar, desavisados, portanto. e, de repente, nos vemos envolvidos numa briga de casal. sentimos certo constrangimento, pois somos testemunhas de uma discussão íntima que acontece no espaço público e não protegida pela privacidade das quatro paredes de uma sala de teatro.

no ônibus, uma passageira entra e puxa conversa com o motorista. muito comum. é assim mesmo na vida. as falas, o papo entre eles. é mais uma conversa e menos uma inter-

pretação, ou, quem sabe, então, uma sobre-interpretação que leva em conta o inusitado. fazemos parte da cena. conversas tão íntimas que cabem até palpites. alguns passageiros ousam. algo que poderia acontecer num grupo familiar, com amigos. por mais que exista um texto pronto, sabemos que se tratam de amadores apenas no sentido de que amam o teatro, e, de resto, competentes profissionais da dramaturgia, atores que têm liberdade para dizer o que estão vivendo e sentindo naquele momento. cada sessão será única. em cada uma novos encontros entre passageiros e personagens ocorrerão, num diálogo contínuo entre texto e contexto existencial.

assim vivemos o espetáculo, passageiros que somos de uma metáfora.



De La Havana para Brasília

EBERTO GARCÍA ABREU*

Carta aberta para Francis Wilker e seus companheiros do Teatro do Concreto

Caros Francis e companheiros do Teatro do Concreto.

Depois de quase um ano após ter assistido ao espetáculo *Entrepartidas* no Festival Internacional Cena Contemporânea de Brasília, e em meio às expectativas da possibilidade que os espectadores de La Havana conheçam o trabalho de vocês durante o Festival Internacional de Teatro, que será realizado em outubro deste ano, compartilho algumas das minhas impressões sobre a descoberta da prática criadora do Teatro do Concreto e o impacto que causam as suas imagens no meu trabalho como espectador teatral dedicado ao complicado ofício de ser crítico.

Talvez não seja uma forma muito cotidiana de fazer uma crítica da vivência sobre uma proposta artística como a que vocês oferecem

intensamente. Prefiro fazer de outra forma, pois acho necessário fazer algumas confissões pessoais a respeito da minha peripécia como simples espectador, antes do que expressar um critério fechado sobre o universo criativo que o espetáculo revela. Agradeço a vocês vários dos estímulos essenciais para além do conhecimento teatral para além de suas fronteiras convencionais, por muito dilatadas e imprecisas que hoje possam parecer.

Quando Boris Villar e Maribel Barrios, meus amigos e colegas do Teatro Viento de Agua me receberam em Brasília

* Teatrológo. Crítico e investigador teatral. Coordena o Departamento de Teatro e Dramaturgia do ISA de La Habana, Cuba.

- onde também estávamos apresentando nosso espetáculo *Não Vá Chorar* (No Vayas a LLorar) - advertiram-me da singularidade e da notável acolhida do trabalho que vocês demonstravam no evento, encabeçado pelo amigo Guilherme Reis e sua eficiente equipe de trabalho. Naquele momento comecei a pensar na possibilidade de confrontar *Entrepartidas* com o público e a geografia social de La Havana, pois acima dos fatos específicos que a proposta traz a partir de temas que afligem a homens e mulheres da contemporaneidade, e pela pesquisa de novas possibilidades de composição da cena teatral - seguindo as palavras de apresentação - há razões que aproximam o espetáculo e o trabalho artístico, investigativo, promocional e formador do Teatro do Concreto a outras cidades e pessoas no mundo de hoje, não importando se são do terceiro ou do primeiro.

Eu confesso que não sou muito adepto do te-

atro de rua ou de toda representação que é realizada em lugares abertos. Nesses lugares sou muito mau espectador, entre outras razões, porque a minha atenção quase nunca consegue focar harmonicamente o que acontece nos cenários dispostos para o fazer teatral, e porque para mim é difícil me expor explicitamente no decorrer da apresentação e do jogo com os atores. Esse foi o primeiro obstáculo que tive que passar para assistir ao *Entrepartidas*. E devo começar justo aí, porque a proposta me obrigou - acho que é a condição imprescindível para fazer parte do espetáculo - a renunciar a toda regra tradicional de comportamento teatral como observador não comprometido com ato criador, ligado unicamente aos fios de uma trama bem tecida, com intrigas ou histórias que vão do início ao fim atravessando a geografia de uma cidade, para logo depois fazer as leituras e interpretações, apesar de não ser essa



precisamente a ação mais significativa quando se trata de uma operação teatral, cultural e humana como a que propõe a participação no *Entrepartidas*.

Quando chegamos à Rodoviária do Plano Piloto, no meio da multidão e das filas para subir ao ônibus que nos levaria aos diferentes cenários da peça, junto a outras pessoas que não sabiam sequer se estavam ali pelas mesmas razões do que eu, descobri de repente que meu papel de espectador estava tão exposto quanto o dos atores e atrizes, pois todos fazíamos parte da grande performance, do acontecimento *fabulado*, dos caminhos ficcionais *construídos* nas ruas, praças, prédios, casas e corpos das pessoas convocadas para o encontro com o teatro, o qual renunciava, a primeira vista, à configuração habitual das apresentações que confrontam os atores e espectadores, e ao tom espetacular com que frequentemente o teatro de rua costuma ocupar os espaços abertos para atrair os pedestres.

Só a presunção do fazer teatral fazia-me parte do todo. Talvez a ideia convertia-nos em supostos espectadores ali reunidos em um grupo social determinado, mas nunca em um conjunto harmônico, unitário, definido por uma meta ou

objetivo maior que não fosse, precisamente, a disposição para formar parte do insólito, da surpresa, da urgência de outros diálogos, da solidária participação em um ato no qual, apesar de qualquer outro risco, continuávamos sendo protegidos, cuidados, alertados e observados pelo teatro e pelos artistas. Quem é observado? Espectador? Público? O que é apresentado? Para quem? Quem atua? Também essas condicionantes históricas do fazer teatral submetiam-se à incerteza e eram objetos de uma construção discursiva.

Quase por contato, por contaminação e sedução, entramos aos poucos na travessia disposta como uma oportunidade de acompanhar e ter encontros muito diversos. Mas isso não é sabido desde o primeiro momento. Não há um pórtico que nos faça pensar que a ação tenha começado. A ação avança. Os fatos acontecem realmente entre pessoas reais em um *cenário* real que nós queremos realmente ver. Jogo difícil, porque as regras não estão previstas ou descritas. Os olhares, como o corpo todo, estão livres para pegar o caminho que melhor convém para programar os sentidos e as significações possíveis. Daí, outra premissa para participar na construção do fazer artístico e das vivências

que nele jogarão... *to play*.

Deste modo as noções da teatralidade reconhecidas - inclusive para o mundialmente chamado teatro de rua - se reciclam, misturam e erguem principalmente na proximidade com as personagens, a dinâmica das situações que eles levantam, a circulação real e ficcional entre os espaços, as atemporalidades e as formas de apresentar os relatos que irão armar o corpo transitivo da estrutura dramática, cênica e performática na qual progressivamente vamos participando, de acordo com o desenvolvimento linear das cenas entre as diferentes personagens que encontraremos durante a viagem dramaturgicamente concebida.

Trata-se, então, de um jogo no qual já estão distribuídos previamente os papéis? Quem toma as decisões e desenha o destino da travessia quando iniciamos a viagem no ônibus que espera por nós? Assim, começam a operar numerosos paradoxos, como o contraste entre o casal que depois de uma briga estridente decide *abandonar-se*, e a aparição desse homem de torso proeminente que atravessa os caminhos e o tempo que compartilhamos. Sim, porque no meio dessa estação, lugar de partidas e chegadas, de encontros e desencontros, de nascimentos e

despedidas, aparece um indivíduo que não parece ancorar na crueza concreta daquele porto. Um homem aferrado a sua imagem desafiante e a um solilóquio de palavras poéticas, insistentes, um ser que anuncia a iminência da viagem, mas que não assegura o destino da *cavalgada*.

Devo fazer aqui uma confissão provisional. Como espectador ao modo antigo, sinto-me tentado e quase obrigado a continuar a pauta do reordenamento arcaico de uma fábula ou uma história possível que sirva de orientação na hora de explicar a minha experiência. Cumprir com esse encargo, além de ser muito difícil, pode resultar em um exercício retórico e desgastante. Nesta ocasião, não há uma história; há uma cidade e suas paisagens, seus tempos, sua gente. Há uma possibilidade de olhar e de reconstruir uma lembrança, apelar à memória e acompanhar outras pessoas que por azar - ou pelo costume do teatro - nos encontramos colocados para iniciar uma viagem dramaturgicamente traçada sobre o cenário concreto de Brasília e sua gente. Porém, o cenário levantado sobre a metrópole brasileira, mesmo que esteja muito erigido, resulta em uma ponte para encarar outros comportamentos pessoais e arquetípicos da vida contemporânea, suscetíveis de crescer



e marcar os caminhos dos homens e mulheres na atualidade. Por isso, a formulação do espaço urbano como contexto que faz transitar os olhares dos espectadores, as personagens e os fragmentos visíveis das histórias que latejam mergulhadas e expostas, no ordenamento da cidade, é instituído inicialmente como um operativo afastador, crítico e cuidadosamente poético que atua não só nas histórias que poderemos ver no percurso pré-fixado, mas na nossa memória e no nosso imaginário pré-figurado, estruturado e disposto a partir de condições sociais e culturais historicamente concretas.

Nesse caminho de redescobertas e rupturas possíveis, encontraremos as diferentes estações nas quais ocorrem os encontros limites de homens e mulheres, de homens comuns. Como se os caminhos tivessem necessariamente que mudar por razões diferentes e inexplicáveis, tais encontros estão marcados pela condição inadiável da quebra, da distância, da abertura, do movimento contínuo, da caminhada em busca do horizonte localizado em âmbitos tão desiguais como uma nova cidade, um amor, uma nova esperança de vida, uma ilusão renovada ou a viagem permanente. A riqueza destes encontros radica precisamente nos paradoxos

que os geram e acompanham, pois indica o fim de uma etapa, o fechamento aparente de um momento para as relações de cada personagem, que trespassa muitos caminhos concretos que marcam a geografia pessoal de uma cidade na qual habitam tempos e destinos heterogêneos.

Dai, que os espectadores e personagens implicados no percurso tenham numerosas variantes para localizar diferentes núcleos de fabulação, a partir dos quais se junta à estrutura labiríntica, sobreposta, simultânea e progressiva das histórias mencionadas em torno de cada uma das *partidas* visualizadas durante a viagem, através do corpo urbano da mega cidade. E, tratando-se de uma viagem, as revelações diante de cada pedaço de história depreendem-se do contato imediato e não da representação *teatralizada ex professo*, pois a ação pré-existe ao encontro entre atores e espectadores, apesar da necessária e iniludível confluência de ambos os componentes no fazer teatral.

Quando o motorista convida a subir no ônibus e pede que nós escrevamos em um pequeno papel aquilo que não esqueceríamos de levar se essa fosse nossa última viagem, inicia-se a peregrinação entre o público e o privado de cada

um dos participantes na performance reveladora dos rostos e das paisagens despercebidas, na qual nos movimentamos nesse instante. Assim, cada qual se aferrará ao momento de maior proximidade de sua própria biografia. As vivências começam a indicar o rumo dos acontecimentos e o sentido de cada ato para articular os modos de *construção* do diálogo emocional, intelectual, essencial e específico que o discurso artístico nos sugere. As regras do jogo são tão amplas, ao ponto que a liberdade para estar em ação converte-se em uma revelação de nossa convenção participativa no teatro e em outras práticas sociais, sobretudo se levamos em conta que os atores e atrizes desta vez não *representam* só para alguns espectadores e que nós também armamos com os nossos corpos, nossas confissões, nossos olhares e silêncios, uma boa parte dos âmbitos reinventados para o acontecimento teatral em suas diferentes instalações espaciais, sejam essas o ônibus, a rodoviária, as ruas, a praça, a casa ou o companheiro de viagem.

Desse modo operativo se intervém artisticamente no contexto e redefinem-se os objetivos do trabalho dos comediantes e dos espectadores, que em cada cenário constroem passo a passo, como expressão dos modelos, misturas e inter-

câmbios com diversos discursos cênicos e representacionais, sobre os quais se movimentam diferentes concretizações das teatralidades que hoje em dia convivem em nossos arredores culturais e sociais, vinculados ou não com a experiência teatral convencional.

A intervenção nos espaços e as histórias que eles contêm são a chave para localizar as coordenadas da travessia ficcional. Uma jovem pede carona (uma "botella", como diríamos em Cuba) e comenta ao motorista sobre uma foto familiar, isso da o mote para conhecer a história dessa personagem, encarregada de nos levar como um mítico guia através dos *círculos* ou cenários sobrepostos, nos quais uma filha procura inutilmente o reencontro com sua mãe distante, com quem só mantinha uma ininterrupta correspondência. Carregada de cartas, lembranças e antigas canções infantis, esta mulher volta à cidade e se revela através de seu olhar surpreso diante das mudanças que aconteceram nos lugares e nas pessoas.

Por essa via tão simples organiza-se o intercâmbio das histórias das duas personagens, procedimento que transcorre através do diálogo diáfano e cotidiano, direto, cuja finalidade essencial marca o ritmo do acontecimento e

sugere a alternância de diferentes textualidades nas palavras e seus modos de expressão. O motorista é um homem popular de cidade que se revela através de sua fala. A mulher, igualmente do estrato popular, vem de lugares longínquos, misturando frases em espanhol e português, o que indica um percurso prévio e seus modos de se comportar na cidade sonhada. Assim apresentam-se as personagens e seus arredores desiguais. Desse jeito, entram em ação desde a contundente dimensão de suas histórias, as quais irão encontrar zonas de enriquecimento ao longo da travessia iniciada recentemente. Tudo acontece, porém, sem a deliberada noção da representação, pois a jovem e o motorista não estão atuando para os passageiros do ônibus. Cada qual está fazendo seu próprio atalho solitário, em companhia de outros passageiros. Cada qual é portador de suas contradições íntimas pessoais, concretas, as quais talvez possam ser reveladas e comparilhadas publicamente.

Eis ali as áreas de tensão que se tramam às escondidas ajustando o andaime das histórias coincidentes ao longo do percurso, atravessado pelos tempos específicos de cada linha de sucessão. Histórias elevadas desde o início e

procederes formais diferentes que abarcam desde o valor do *ato*, o *happening*, a *performance*, a representação deliberada, a atuação realista ou sua evidente negação como se estivéssemos no meio de um *reality show*, no qual não é preciso atuar apesar de termos consciência clara das demandas da ficção de que fazemos parte. Por isso, atuar, representar, esgotar os modelos da retórica da representação e suas crises atuais, convertem-se em ideias e procedimentos precisos que asseguram a convivência com uma forma e uma condição para estar presente no ato teatral inegável, a partir da (re) funcionalização dos papéis tradicionais assumidos pelos espectadores e pelos atores, localizados todos em âmbitos incomuns de apresentação, determinados especialmente em virtude dos fatos narrados e tipos sociais que expressam as diferentes partidas amontoadas pela dramaturgia profunda do espetáculo.

O cruzamento do Preá, Flávio, com a mulher que o tempo todo tenta lembrar uma velha canção, a mesma que irá viajar até um destino permitido pelo valor de dois reais, constitui, em minha opinião, o núcleo de maior densidade na trama das linhas de ação e do planejamento poético, filosófico e emotivo do discurso no qual

se envolvem as diferentes partidas. No meio da praça se cruzam estas personagens com outros que logo, no interior da casa, alternando o funcionamento temporal e dilatando os âmbitos das histórias expostas, permitirão compor outros caminhos pertencentes ao mesmo itinerário geográfico e temporal que estamos seguindo.

O lirismo das cenas da praça (talvez chamado inapropriadamente) é absolutamente comovedor, não só pela estatura poética do diálogo que desenvolvem as personagens, mas também pela natureza humana, universal, abarcadora e intensa dos fatos que ocorrem sobre o concreto duro da praça, sob o céu limpo da cidade. Antípodas espaciais contrastantes em sua materialidade e seus enfrentamentos simbólicos, capazes de funcionar como indicadores das potenciais urgências de todas as nossas viagens, além de qualquer rumo estabelecido por nossa condição pessoal ou social, pelas contingências de nossos itinerários ou pelos destinos que, acertados ou ilusórios, concretos ou intangíveis, convertem-se em inspiração para suportar a crueza do cotidiano.

Se em um princípio a rodoviária marcou a condição da viagem, as rupturas e os encontros virtuais, agora a praça nos redimensiona

as consequências do azar, do imprevisto, do passageiro, do simultâneo. Não há um único centro, nem um único tempo para as personagens e para nós que tratamos de nos proteger em nossos papéis de passivos observadores da vida dos outros, como se as nossas não estivessem igualmente ameaçadas pelo insólito e pelo imprevisível. Há nestes cenários mutantes uma concentração de forças dramáticas que aumentam o interesse pela sequência dos fatos à medida que surgem novos e sutis núcleos de desenvolvimento, para a continuidade da viagem e das histórias que a impulsão até planos mais íntimos, pessoais e concretos.

O avanço dos fatos através das instâncias acontece em um incessante rompimento das estratégias do discurso e da exposição da imagem. No entanto, as personagens – seres da rua, ao que parece – misturam-se com outros de condição menos transitória, apesar de carregar suas malas como referentes de seus singulares motivos de mutação e abandono. Nos diálogos sobrepostos por eles no tempo e no entorno aberto, confluem formas de falar muito diversas, com o qual as palavras redimensionam as significações da ação e apelam a vínculos mais sensíveis para promover o debate de conotações



poéticas, filosóficas, ontológicas e históricas que estes seres cotidianos colocam diante de nós, com toda a urgência da situação inefável na qual agora estamos mergulhados. Igual a eles, a viagem, o transcurso sem direção exata, nos faz partícipes de uma mesma circunstância insegura em todos os planos de nossa existência. *Entrepartidas* faz notório esse sentido de abandono total, de fragilidade das relações, de solidão em companhia, de falsos exercícios de solidariedade, de máscaras imperecíveis, mas faz sem estridências nem alardes alentadores, pois por cima de quem atua ou quem olha, estamos todos à mercê das contingências históricas que não em poucas ocasiões nos resultam muito imediatas.

E além da praça estar localizada na avenida, está o caminho permanente onde o ônibus espera por nós, para nos levar até outros cenários ou locações, nos quais veremos as despedidas de Claudia, Ana, os dois homens apaixonados que têm de se separar sob outras condições, talvez menos dramáticas, mas igualmente difíceis, até chegar na cozinha da mãe que convive com um absurdo dragão, que tem de enfrentar e dominar para permanecer viva até o último momento. A viagem, como o caminho e sua gente, perdura

através da diversidade contrastante das personagens localizadas nas instalações cênicas e dramáticas que atravessamos em um processo desestruturante de comportamentos e encargos sociais e culturais preestabelecidos acima de nossos próprios desejos e instintos.

As personagens e a ampla variabilidade de sua tipologia permitem adentrarmos a mobilidade estrutural e expressiva dos diferentes relatos que participam da rota dramaturgica traçada. A partir delas se levantam os principais galhos da teatralidade, misturadas e mutantes nesta proposta, que situa o teatral como entorno que dá início ao encontro entre atores e espectadores, mas renuncia ao disfarce grosseiro da ficção ou da realidade - aqui assumidas como instâncias equivalentes da condição orgânica do relato e o contexto de sua exposição -, para ir ao desenvolvimento radical das formas de atuação e as contradições emolduradas em torno do eixo central da pesquisa originária da obra. O fundamento da toda largada, de qualquer abandono, ou das mais insólitas rupturas, por muito positivas que possam resultar ao longo do tempo, mantém a concentração temática e o entorno funcional dos relatos expostos dentro da estrutura fragmentada que segura a argu-

mentação interna da representação *trashumante*.

Nesse sentido o compromisso dos atores e atrizes tem peso fundamental, porque devem encarnar um número notável de personagens com signos diferentes de acordo com a essência das suas histórias singulares e pela diferenciação de seus estilos de atuação. Surpreende reconhecer a riqueza das mutações dos intérpretes que vemos no trajeto percorrido, não só em virtude das exigências do argumento que desenvolvem, mas também pela mudança dos recursos expressivos que utilizam para suas diversas interpretações e dos tipos sociais a que fazem referência.

Apesar de podermos nos deparar com personagens de evidente conotação realista, localizados em um ambiente real no meio de uma cena concebida a partir de padrões dramaturgicos equivalentes, referentes ao tratamento da ação e as contradições, cujo canal de interação primordial com o espectador e entre si mesmos constitui o diálogo livre, encontram-se outros modelos de personagens, cujas circunstâncias e motivações os convertem em seres menos apreensivos de acordo com o sentido realista da representação. No entanto, formam parte já de uma tradição teatral que se levanta e se dá

valor no âmbito brasileiro, latino-americano e em poucos âmbitos europeus, a partir da impressão da rua como cenário, destino, objeto, acontecimento e modelo de intervenção pública que apela ao teatro e a outras expressões artísticas, mas que sem dúvida se instaura nas mais diversas vertentes das culturas tradicionais populares, genuínas expressões do intercâmbio humano que inspira o *Entrepartidas* e o trabalho do Teatro do Concreto.

Diante das personagens que aparecem no meio do caminho ou da praça, como a jovem que volta à procura da mãe, Flávio, Preá, a mulher que canta e viaja sem parar, e, inclusive, a mãe doente que tenta submeter o dragão maligno que a destrói, pode-se dispor de um modo diferente para propiciar o encontro. Eles parecem ser mais teatrais por seus comportamentos e posturas físicas, figurinos e adereços, pelo tipo de diálogo que desenvolvem, pelos gestos e dinâmicas físicas que executam, e mesmo por suas linhas de ação misturadas com técnicas do *clown* ou com outras linguagens que lembram o trabalho de máscaras e os artistas da *Commedia dell'Arte*.

Não é adequado fazer uma definição absoluta de um estilo técnico do trabalho criador

dos atores, pois precisamente a contaminação, o cruzamento, a improvisação, a (des) estruturação de padrões de representação rígidos e o planejamento sustentável da facilitação constante da comunicação - conexão, em minha opinião, é um termo mais acertado - com o espectador, marcam o caráter das atuações, ao mesmo tempo em que mantêm a riqueza de matrizes e recursos técnicos e expressivos, que os *performers* empregam para sustentar o andaime dinâmico das teatralidades confluentes do espetáculo.

As mudanças de dinâmicas que as variações dos espaços oferecem, assim como o tom e as condições de cada história em seus fragmentos, geram demandas muito diferentes em cada intérprete na hora de fazer fluir o conteúdo e a imagem de suas personagens, as quais não têm somente a opção de apelar às palavras e seus contextos mediante o belo diálogo que mantêm, mas podem e precisam se apoiar no contato físico imediato do outro, seja ele uma personagem, um ator ou um espectador.

Daí que a improvisação, o efêmero, o mutante sejam condições naturais do exercício interpretativo, mais do que as variações estilísticas precisas que sejam oportunas em um momento

determinado de apresentação. Tais condições falam de um sentido de presença, de energia vital, de verdade, de vivência que coloca em tensão, desde o corpo físico e concreto dos atores e trizes junto aos espectadores, as noções de representação, dramatização, teatralização, encenação, performance, acontecimento, ato teatral, espetáculo, teatralidade e história. De tal sorte que estas categorias e práticas nos oferecem, desde suas noções mais essenciais, simples, limpas, claras, pelo que se tornam mais viscerais e atuantes desde seus artesanatos primários: a palavra, o gesto, o olhar, o contato direto entre as pessoas que reinventam o teatro e seus cenários.

Por isso, precisamente, *Entrepartidas* não renuncia ao artifício do teatro e suas diversas idades. A amplidão conceitual e estrutural de sua dramaturgia escrita e representacional nos obriga a ir ao reencontro de elementos essenciais do acontecimento e da imagem teatral ao longo dos tempos, na medida em que a primazia do vínculo entre as pessoas faz prevalecer o alcance de um gesto, um sussurro, um olhar, uma carícia, um cheiro, um sabor, um pouco de calor, um copo d'água, um silêncio; tudo isso em alternância com o barulho estridente, sono-

ro, colorido e imprevisível da vida na grande cidade ou na aldeia que cada um de nós porta dentro de sua mala pessoal.

Do mesmo modo que a viagem nos revela a nossa específica condição de indivíduos - sejam residentes, imigrantes ou viajantes -, a proposta artística insiste em fazer perceber a convivência fragmentária com o teatro de acordo com acontecimentos contundentes nos diferentes âmbitos desenhados para a ação, porém, cada cenário pode funcionar como um espetáculo singular para os espectadores ocasionais, que não seguem todo o percurso. Neste procedimento existe um exercício nítido de confronto entre o pessoal e o coletivo, entre o próprio e o alheio, entre o público e o privado, entre o poético e o real, sem que isso suponha a submissão a um discurso artístico de conotações e elaborações *complexas*. Em todo caso o discurso em si próprio é bombardeado de dentro e de fora dos acontecimentos apresentados, pois o grupo de atores e espectadores reunidos pela concepção dramaturgica e espetacular ao mesmo tempo é observado de fora por outros espectadores cotidianos indiferentes. Nessa aparente simplicidade de imagens e relatos que contrastam no mesmo ambiente espacial e temporal, se

centram os maiores paradoxos estéticos desta experiência que apela ao (não) preconceito individual, ao estremecimento produtivo das consciências no meio dos discursos totalizadores e alienados de novos signos e antigos propósitos.

São esses os núcleos operantes da história e do desconcerto, as molas articuladoras da obra ao longo das suas cenas, e neles se assenta ativamente a forte resistência dos artistas diante do perigo que supõe a homogeneidade, a indiferença e a frieza do concreto que arrasa a natureza viva de nossas cidades e sua gente. Brasília transforma-se deste jeito em outra metáfora construída além das linhas de sua projetada geografia, graças ao poder expansivo das imagens e à urgência da mudança e reconciliação com a realidade sedimentada depois das rupturas imprevistas, protagonizadas pelas personagens e pelos espectadores, sem que estes tenham necessariamente que fazer públicas tais confissões.

Talvez nesse inevitável contato humano gerado pelos atores e atrizes através dos caminhos que suas personagens nos oferecem eu tenha podido encontrar meus rumos entre uma partida e outra. Em um olhar seguro, em um gesto diminu-



to, na intimidade de uma frase, na proximidade de uma canção incompreensível jogada ao vento desde o alto de um coreto na praça, ou em uma velha melodia cantada bem baixinho no ônibus na volta do trajeto, depois da contundência de cada história compartilhada, de cada pedaço de existência transcorrida; depois de todos esses fragmentos, e graças a eles, minha visão se fez mais intensa e livre ao ver o teatro como universo no qual hoje se debatem tantos modelos de representação que buscam dramatizar, (des) dramatizar, pós-dramatizar, questionar, ilustrar, superar, transformar ou reivindicar um pedaço de história e de realidade que nos toca viver em todos os cenários de nossas vidas - as reais ou as reinventadas uma ou outra vez.

O tempo passou desde a primeira e única vez que pude ver o espetáculo, mas graças ao vídeo consegui ir mais além da minha perdurável impressão inicial e de meus habituais trabalhos como espectador. Ainda não consigo acomodar todas as minhas vivências em um rigoroso assento de critérios. Acho que é o melhor que me aconteceu, pois as imagens continuam vivas na lembrança, alimentando outros pedaços de minha memória teatral e pessoal. De qualquer jeito, *Entrepartidas*, assim como o *Diário do*

maldito - o outro espetáculo do grupo que tenho referência - tem recolocado em um nível de pertinente urgência o debate em torno da pluralidade e da inevitável fugacidade dos discursos teatrais, a confluência e a combinação de seus tempos e linguagens criativas, e a preeminência do intercâmbio pessoal que o acontecimento teatral pode potencializar e construir, como um gesto de identidade invulnerável diante dos deslocamentos de valores e sentidos da vida na contemporaneidade que hoje construímos aqui e ali.

O imediato e concreto do *Entrepartidas* é conectado com a apatia emotiva, racional e criativa dos homens e mulheres em muitos cantos do mundo, por isso suas imagens e reclamações, desde as mais evidentes até as mais íntimas, são tão necessários e universais. Suas personagens e palavras, seus feitos visíveis estão com certeza ao alcance de nossas mãos, ao virar a esquina, ou escondidos nos guetos protetores de nossas memórias individuais e coletivas. Encontrar essas zonas de convergências em nossas cidades e seus cenários assegura a continuidade da caminhada teatral iniciada por acaso na Rodoviária de Brasília. Ali como aqui, na minha pequena cidade do interior de Cuba,

onde agora acelero a minha escrita, o destino, como o tempo, continuam sendo desafortunados. Por isso, não é uma utopia insistir em retomar o caminho e procurar novos rumos para nossas esperanças, sejam quais forem; mesmo que tenha que mudar tudo, ou quase tudo, urgentemente.

Por razões tão simples como essas é que o teatro afirma novas vontades, quando encontramos no caminho artistas tão essenciais e verdadeiros como os deste grupo de jovens criadores, moradores de diferentes cidades satélites do Distrito Federal. Oxalá que o empenho colaborativo de muitas pessoas, permita que La Havana e outras cidades sirvam de novos cenários para o diálogo, as histórias e as chegadas do Teatro do Concreto, pois, no final das contas, como adverte o homem mítico de torso elegante, antes de se perder finalmente nas artérias de Brasília, *que a cavalgada não tenha fim...!*

Façamos perdurável a reclamação dessa imagem necessária.

Um abraço e obrigado!

Eberto García Abreu

Entre La Havana e Báez, Cuba, 27 de julho de 2011.

De La Havana para Brasilia

EBERTO GARCÍA ABREU*

Carta abierta a Francis Wilker y sus compañeros de Teatro do Concreto

Querido Francis y queridos amigos de Teatro do Concreto.

Casi un año después de haber tenido la suerte de ver Entrepartidas en el Festival Internacional de Teatro Cena Contemporánea de Brasilia y en medio de las expectativas por la posibilidad de que los espectadores habaneros conozcan vuestro espectáculo durante el Festival Internacional de Teatro a celebrarse en octubre próximo, les comparto algunas de mis impresiones sobre el descubrimiento de la práctica creadora del Teatro do Concreto y el impacto de sus imágenes en mi trabajo como espectador teatral dedicado al complicado oficio de la crítica.

Tal vez no sea esta una manera muy habitual de testimoniar críticamente la vivencia sobre una propuesta artística como la que ustedes ofrecen intensamente. Prefiero hacerlo de este modo

porque creo necesario hacer algunas confesiones personales respecto a mi peripecia como espectador inusual, antes que expresar un criterio cerrado sobre el universo creativo que deja ver el espectáculo. A ustedes agradezco varios estímulos esenciales para asumir el acontecimiento teatral más allá de sus fronteras convencionales, por muy dilatadas e imprecisas que hoy puedan aparecer.

Cuando Boris Villar y Maribel Barrios, mis amigos y compañeros de Teatro Viento de Agua, me recibieron en Brasilia, donde también presentábamos nuestro espectáculo No voyas a llorar, me advirtieron de la

* Teatrológo. Crítico e investigador teatral. Coordena o departamento de teatro e dramaturgia do ISA de La Habana, Cuba.

singularidad y de la notable acogida del trabajo que ustedes mostraban en el evento encabezado por nuestro querido Guilherme Reis y su eficiente equipo de trabajo. Desde aquel momento comencé a pensar en la posibilidad de confrontar Entrepartidas con el público y la geografía social de La Habana, pues por encima de los hechos específicos que la propuesta contiene a partir de temas que afligen a hombres y mujeres de la contemporaneidad y por la investigación de nuevas posibilidades de composición de la escena teatral -siguiendo sus palabras de presentación- hay razones esenciales que acercan el espectáculo y el trabajo artístico, investigativo, promocional y formador de Teatro do Concreto a otras ciudades y personas en el mundo de hoy, no importa si se trata del tercero o del primero.

Confieso desde el principio mi inadaptación al teatro de calle o a toda representación que se realice en los lugares abiertos. En esos ámbitos

soy muy mal espectador, entre otras razones, porque mi atención casi nunca logra enfocar armónicamente lo que acontece en los escenarios dispuestos para el hecho escénico y se me hace muy difícil exponerme explícitamente al transcurrir de la representación y al intercambio con los actores. Ese fue el primer obstáculo para decidirme a asistir a Entrepartidas. Y debo comenzar por ahí, justamente, porque la propuesta me obligó -creo que es la condición imprescindible para acceder al espectáculo- a renunciar a toda regla tradicional de comportamiento teatral en tanto observador no comprometido con el acontecer del acto creador, prendido únicamente de los hilos de una trama bien tejida con intrigas o historias que van de inicio a fin atravesando la geografía de una ciudad, para luego hacer las correspondientes lecturas e interpretaciones, a pesar de no ser precisamente esa acción la más significativa cuando se trata de una operación

teatral, cultural y humana como la que supone la participación en Entrepuestas.

Al llegar a la Estación Central de autobuses de Brasilia, en medio de la muchedumbre y la cola para subir al autobús que nos transportaría hacia las distintas locaciones de la obra, junto a otras personas que ni siquiera sabía si estaban allí por las mismas razones que yo, descubrí de súbito que mi rol de espectador estaba tan expuesto como el de los actores y las actrices, pues todos hacíamos parte de la gran performance, del acontecimiento fabulado, de los caminos ficcionales construidos sobre las calles, las plazas, los edificios, las casas y los cuerpos de las personas convocadas para el encuentro primigenio del teatro, el cual renunciaba, a primera vista, a la configuración habitual de las presentaciones que confrontan a actores y espectadores y al tono espectacular ampuloso con el que frecuentemente el teatro de calle suele ocupar los espacios abiertos para atraer a los transeúntes.

Solo la presunción del hecho teatral me hacía parte del todo. Quizás esta idea nos convertía a los sospechosos espectadores allí reunidos en un grupo social determinado, pero nunca en un conjunto armónico, unitario, definido por una meta

o un objetivo mayor que no fuera, precisamente, la disposición para formar parte de lo insólito, de la sorpresa, de la urgencia de otros diálogos, de la solidaria participación en un acto en el que, a pesar de cualquier otro riesgo, seguíamos siendo protegidos, cuidados, alentados y observados por el teatro y los artistas. ¿Quién mira a quien? ¿Espectador? ¿Público? ¿Qué se representa? ¿Para quién? ¿Quiénes actúan? También esas condicionantes históricas del hecho teatral se sometían a la incertidumbre y eran objeto de una nueva construcción discursiva.

Casi por contacto, por contaminación y seducción, uno entra poco a poco en la travesía dispuesta como una oportunidad de acompañamiento y de encuentros muy diversos. Pero eso no se sabe desde el primer momento. No hay un pórtico que nos haga pensar que la acción ha comenzado. La acción transcurre. Los hechos acontecen realmente entre personas reales en un escenario real que nosotros queremos ver teatralmente. Juego difícil porque las reglas no están previstas o descritas. La mirada, como todo el cuerpo, es libre de coger el rumbo que mejor convenga para implementar los sentidos y las significaciones posibles. He ahí otra premisa para participar en la construcción del hecho artístico y en las

vivencias que en él han de entrar a jugar...to play.

De este modo las nociones de la teatralidad reconocida -incluso para el globalmente llamado teatro de calle- se reciclan, mixturán y erigen principalmente alrededor del acercamiento a los personajes, la dinámica de las situaciones que ellos enarbolan, la circulación real y ficcional entre los espacios, las temporalidades y las maneras de presentar los relatos que han de armar el cuerpo transitorio de la estructura dramática, escénica y performativa en la que progresivamente vamos participando, de acuerdo al desarrollo lineal de las escenas entre los distintos personajes que hallaremos durante el viaje dramáticamente concebido.

¿Se trata, entonces, de un juego en el que ya están repartidos los roles previamente? ¿Quién toma las decisiones y diseña el destino de la travesía a seguir cuando iniciamos el viaje en el autobús que nos espera? Así comienzan a operar numerosas paradojas como el contraste entre la pareja de casados que tras la pelea estridente decide abandonarse, y la aparición de ese hombre hermoso de torso prominente que se cruza en los caminos y en el tiempo que compartimos. Si, porque en medio de esa estación, lugar de

partidas y llegadas, de encuentros y desencuentros, de nacimientos y despedidas, aparece un individuo que no parece anclar en la crudeza concreta de aquel puerto. Un hombre aferrado a su imagen desafiante y a un soliloquio de palabras poéticas, insistentes; un ser que anuncia la inminencia del viaje, pero que no asegura el destino de la cabalgata.

Debo hacer aquí otra confesión provisional. Como espectador antiguo me siento tentado y casi obligado a seguir la pauta del reordenamiento arcaico de una fábula, o una historia posible que sirva de orientación a la hora de explicar mi experiencia. Cumplir con ese encargo, además de ser un empeño muy difícil, puede resultar un ejercicio retórico y desgastante. En esta ocasión no hay una historia; hay una ciudad y sus paisajes, sus tiempos, sus gentes. Hay una posibilidad de mirar y reconstruir un recuerdo, apelar a la memoria y acompañar a otras personas que por azar -o por la costumbre del teatro- nos hallamos emplazados para iniciar un viaje dramáticamente trazado sobre el escenario concreto de Brasilia y sus gentes. Sin embargo, el escenario levantado sobre la metrópolis brasileña, por muy enrizado que en ella se encuentre, resulta un puente para encarar

otros comportamientos personales arquetípicos de la vida contemporánea, susceptibles de crecer y marcar los caminos de los hombres y las mujeres en la actualidad. Por ello la formulación del espacio urbano como contexto para hacer transitar las miradas de los espectadores, los personajes y los fragmentos visibles de historias que palpitan, sumergidas o expuestas, en el ordenamiento de la urbe, se nos instituye inicialmente como un operativo distanciador, crítico y cuidadosamente poético que actúa no solo sobre las historias que podremos intervenir en el recorrido prefijado, sino en nuestra memoria y nuestro imaginario prefigurado, estructurado y dispuesto a partir de condicionantes sociales y culturales históricamente concretas.

En ese camino de redescubrimientos y rupturas posibles hallaremos las distintas estaciones en las que transcurren los encuentros límites de unos hombres y unas mujeres de nombres corrientes. Como si las rutas tuvieran necesariamente que mutar por razones disímiles e inexplicables, tales encuentros están marcados por la condición inaplazable de la quiebra, de la distancia, de la apertura, del movimiento continuo, del andar y el andar en pos de un horizonte localizado en ámbitos tan desiguales como una nueva ciudad, un

nuevo amor, una nueva esperanza de vida, una ilusión renovada o el viaje permanente. La riqueza de estos enfrentamientos radica precisamente en las paradojas que los generan y acompañan, pues indican el fin de una etapa de vida, el cierre aparente de un momento para las relaciones entre cada uno de los personajes que se traspasan en medio de los muchos caminos concretos que marcan la geografía personal de una ciudad en la que habitan tiempos y destinos heterogéneos.

De ahí que espectadores y personajes implicados en el recorrido tengan numerosas variantes para ubicar distintos núcleos de fabulación, a partir de los cuales se cohesiona la estructura laberíntica, superpuesta, simultánea y progresiva de las historias citadas en torno a cada una de las partidas visibilizadas durante el viaje a través del cuerpo urbano de la mega ciudad. Y como de un viaje se trata, las revelaciones ante cada trozo de historia se desprenden del contacto inmediato y no de la representación teatralizada ex profeso, pues la acción preexiste al encuentro entre actores y espectadores, a pesar de la necesaria e ineludible confluencia de ambos componentes del hecho teatral.

Cuando el conductor invita a subir al autobús y nos pide escribir en un pequeño papel aquello que

no olvidaríamos si se tratara de nuestro último viaje, se inicia el peregrinaje entre lo público y lo privado de cada uno de los participantes en el performance revelador de los rostros y el paisaje inadvertidos en el que nos movemos en ese instante. Así cada quien se aferrará al momento de mayor proximidad a su propia biografía. Las vivencias comienzan a indicar el rumbo de los acontecimientos y el sentido de cada acto para articular los modos de construir el diálogo emocional, intelectual, esencial y específico que el discurso artístico nos sugiere. Las reglas del juego son tan anchurosas, al punto que la libertad para estar en acción se convierte en una revelación de nuestra convención participativa en el teatro y en otras prácticas sociales, sobre todo si tenemos en cuenta que los actores y las actrices esta vez no representan para unos espectadores predeterminados, y que nosotros también armamos con nuestros cuerpos, nuestras confesiones, nuestras miradas y silencios, una buena parte de los ámbitos reinventados para el acontecimiento teatral en sus distintas instalaciones espaciales, sean estas el autobús, la estación central, las calles, la plaza, la casa o el compañero de viaje.

De ese modo operativo se interviene artísti-

camente el contexto y se redefinen los objetivos para el trabajo de los comediantes y los espectadores que en cada escenario se construyen paso a paso, como expresión de las modelizaciones, mixturas e intercambios con distintos discursos escénicos y representacionales, sobre los cuales se mueven diferentes concretizaciones de las teatralidades que hoy día conviven en nuestros entornos culturales y sociales, vinculantes o no con la experiencia teatral convencional.

La intervención en los espacios y las historias que ellos contienen es la clave para ubicar los cardinales de la travesía ficcional. Una chica que pide una carona - pide una botella, diríamos en Cuba- y le comenta al chofer sobre una foto familiar, da pie para conocer la fábula de ese personaje encargado de llevarnos, cual mítico guía, a través de los círculos o escenarios sobrepuestos, en los cuales una hija procura inútilmente el reencuentro con su madre distante, con quien solo ha sostenido una interrumpida correspondencia. Cargada de cartas, recuerdos y antiguas canciones de infancia, esta mujer regresa a la ciudad y nos la descubre a través de su mirada sorprendida ante los cambios acontecidos en los lugares y las gentes.

Por esa vía tan simple se organiza el inter-

cambio de las historias de los dos personajes, procedimiento que transcurre a través del diálogo diáfano y cotidiano, directo, cuya finalidad esencial marca el ritmo del acontecer y sugiere la alternancia de distintas textualidades en las palabras y sus modos de expresión. El motorista es un hombre popular de ciudad que se muestra a través de sus dichos. La mujer, igualmente de sustrato popular, viene de otros ámbitos lejanos, mezclando frases en castellano y portugués, lo cual indica su recorrido previo y sus modos de comportarse en la urbe añorada. Así se presentan los personajes y sus entornos desiguales. Así entran en acción desde la contundente dimensión de sus historias, las cuales han de hallar zonas de enriquecimiento a lo largo de la travesía recién iniciada. Todo acontece, no obstante, sin la deliberada noción de la representación, pues la chica y el motorista no están actuando para los pasajeros del autobús. Cada uno está haciendo su propio atajo solitario, en compañía de otros pasajeros. Cada uno es portador de sus contradicciones íntimas, personales, concretas, las cuales, tal vez, puedan ser reveladas y compartidas públicamente.

He ahí las áreas de tensión que se traman subrepticamente ajustando el andamiaje de las

fábulas coincidentes a lo largo del recorrido, atravesado por los tiempos específicos de cada línea del suceder. Fábulas enarboladas desde principios y procederes formales diferentes que abarcan desde el valor del acto, el happening, el performance, la representación deliberada, la actuación realista o su evidente negación como si estuviéramos en medio de un reality show en el cual no es necesario actuar a pesar de tener conciencia clara de las demandas de la ficción en la que tomamos parte. Por ello actuar, representar, agotar los modelos de la retórica de la representación y sus crisis actuales, se convierten en ideas y procedimientos precisos que aseguran la convivencia con una forma y una condición de estar presente en el hecho teatral innegable, a partir de la refuncionalización de los roles tradicionales asumidos por los espectadores y por los actores y actrices, ubicados todos en desacostumbrados ámbitos de representación, determinados especialmente en virtud de los hechos a narrar y los tipos sociales que expresan las distintas partidas amontonadas por la dramaturgia profunda del espectáculo.

El entrecruzamiento de Preá, Flavio, y la mujer que todo el tiempo intenta recordar una vieja canción, la misma que ha de viajar hacia

un destino permitido por el valor de dos reales, constituye a mi parecer el núcleo de mayor densidad en el tramado de las líneas de acción y en el planteamiento poético, filosófico y emotivo del discurso en el que se envuelven las diferentes partidas. En medio de la plaza se cruzan estos personajes con otros que luego, en el interior de la casa, alternando el funcionamiento temporal y dilatando los ámbitos de las historias expuestas, permitirán componer otras rutas pertenecientes al mismo itinerario geográfico y temporal que estamos siguiendo.

El lirismo de las escenas de la plaza, por llamarlas de algún modo seguramente inapropiado, es absolutamente conmovedor, no solo por la estatura poética del diálogo que desarrollan los personajes, sino por la naturaleza humana, universal, abarcadora e intensa de los hechos que ocurren sobre el concreto duro de la plaza, bajo el cielo limpio de la ciudad. Antípodas espaciales contrastantes en su materialidad y sus enfrentamientos simbólicos, capaces de funcionar como indicadores de las potenciales urgencias de todos nuestros viajes, más allá de cualquier rumbo establecido por nuestra condición personal o social, por las contingencias de nuestros itinerarios o por los destinos que,

acertados o ilusorios, concretos o intangibles, se convierten en inspiración para soportar la crudeza de la cotidianidad.

Si al principio la estación de autobuses marcó la condición del viaje, las rupturas y los virtuales encuentros, ahora la plaza nos redimensiona las consecuencias del azar, de lo imprevisto, de lo pasajero, de lo simultáneo. No hay un único centro, ni un único tiempo para los personajes y para nosotros que tratamos de protegernos en nuestros roles de apacibles observadores de las vidas de los otros, como si las nuestras no estuvieran igualmente amenazadas por lo insólito y lo imprevisible. Hay en estos escenarios mutantes una concentración de fuerzas dramáticas que aumentan el interés por la secuencia de lo hechos, en la medida que surgen nuevos y sutiles núcleos de desarrollo para la continuidad del viaje y de las historias que lo impulsan hacia planos más íntimos, personales y concretos.

El avance de los hechos a través de las estancias sucede en un incesante rompimiento de las estrategias del discurso y de la exposición de la imagen, en tanto los personajes -seres de la calle al parecer- se mezclan con otros de condición menos transitoria, a pesar de cargar

con sus maletas como referentes de sus singulares motivos de mutación y abandono. En los diálogos interpuestos por ellos en el tiempo y el entorno abierto, confluyen formas de decir muy diversas, con lo cual las palabras redimensionan las significaciones de la acción y apelan a vínculos más sensibles para promover el debate de connotaciones poéticas, filosóficas, ontológicas e históricas que estos seres cotidianos nos colocan delante, con toda la urgencia de la situación inefable en la que ahora estamos inmersos. Al igual que a ellos, el viaje, el transcurrir sin dirección precisa, nos hace partícipes de una misma circunstancia insegura en todos los planos de nuestra existencia. Entrepartidas hace notorio ese sentido de abandono total, de fragilidad de las relaciones, de soledad en compañía, de falsos ejercicios de la solidaridad, de enmascaramientos imperecederos; pero lo hace sin estridencias ni alardes aleccionadores, pues por encima de quien actúa o quien mira, todos estamos a merced de las contingencias históricas que en no pocas ocasiones nos resultan muy inmediatas.

Y más allá de la plaza está la avenida, está el camino permanente donde nos espera el autobús para llevarnos hacia otros escenarios o

estancias, en los cuales veremos cerrarse las despedidas de Claudia, Ana, los dos hombres enamorados que han de separarse bajo otras condiciones, quizás menos dramáticas, pero igualmente difíciles; hasta llegar a la cocina de la madre que convive con un absurdo dragón al que ha de enfrentar y dominar para permanecer en vida hasta el último momento. El viaje, como el camino y sus gentes, perdura a través de la diversidad contrastante de los personajes ubicados en la instalación escénica y dramática que atravesamos en un proceso desestructurador de comportamientos y encargos sociales y culturales preestablecidos por encima de nuestros propios deseos e instintos.

Los personajes y la anchurosa variabilidad de su tipología, permiten adentrarnos en la movilidad estructural y expresiva de los distintos relatos que participan de la ruta dramática trazada. Desde ellos se alzan las principales arboladuras de la teatralidad mixturada y cambiante de esta propuesta que sitúa lo teatral como entorno iniciático del encuentro entre actores y espectadores, pero que renuncia al enmascaramiento burdo de la ficción o de la realidad -aquí asumidas como instancias equivalentes de la condición orgánica del relato y el contexto

de su exposición-, para ir al desvelamiento radical de los modos de actuar y las contradicciones enmarcadas en torno al eje central de la pesquisa originaria de la obra. El fundamento de toda partida, de cualquier abandono, o de las más insospechadas rupturas, por muy positivas que puedan resultar a la larga, mantiene la concentración temática y el contorno funcional de los relatos expuestos dentro de la estructura fragmentada que sostiene la argumentación interna de la representación trashumante.

En ese sentido el compromiso de los actores y las actrices tiene un peso fundamental, porque deben encarnar a un número notable de personajes de signos distintos de acuerdo a la esencia de sus historias singulares y por la diferenciación de sus estilos de actuación. Sorprende reconocer la riqueza de las mutaciones de los intérpretes que hemos visto en cada tramo del recorrido, no solo en virtud de las exigencias del argumento que desarrollan, sino por el cambio de los recursos expresivos que utilizan para sus encarnaciones diversas de los tipos sociales a los que hacen referencia.

Si bien podemos enfrentarnos a personajes de evidente connotación realista, ubicados en un ambiente real en medio de una escena concebida

a partir de patrones dramáticos equivalentes en lo que al tratamiento de la acción y las contradicciones se refiere, cuyo canal de interacción primordial con el espectador y entre sí lo constituye el diálogo expedito, hay otros modelos de personajes cuyas circunstancias y motivaciones los convierten en seres menos aprehensibles de acuerdo al sentido realista de la representación, en tanto forman parte ya de una tradición teatral que se erige y valida en el ámbito brasileño, latinoamericano y no pocos ámbitos europeos, a partir de la impronta de la calle como escenario, destino, objeto, suceso y modelo de intervención pública que apela al teatro y a otras expresiones artísticas, pero que indudablemente se instaura en las más diversas vertientes de las culturas tradicionales populares; genuinas expresiones del intercambio humano que inspira a Entrepartidas y el trabajo de Teatro do Concreto.

Ante estos personajes que aparecen en medio del camino o la plaza, como la chica que regresa en busca de su madre, Flavio, Preá, la mujer que canta y viaja sin cesar, e incluso, la madre enferma que intenta someter al dragón maligno que la destruye, hay que disponerse de un modo diferente para su encuentro. Ellos parecen ser

más teatrales por sus comportamientos y caracterizaciones físicas, vestuarios y aditamentos, por el tipo de diálogo que desarrollan, por los gestos y dinámicas físicas distintas que ejecutan, e incluso, por sus cadenas de acciones mezcladas con técnicas del clown o de otros lenguajes que rememoran el trabajo de máscaras y los artistas de la Commedia dell'Arte.

Pretender la definición absoluta de un estilo técnico respecto al trabajo creador de los actores y las actrices es aquí un despropósito, pues precisamente la contaminación, el cruce, la improvisación, la desestructuración de patrones de representación rígidos y el planteamiento sostenido de la facilitación constante de la comunicación - la conexión me parece un término más certero- con el espectador, marcan el carácter de las encarnaciones, al tiempo que sostienen la riqueza de matices y recursos técnicos y expresivos que los performers emplean para sustentar el andamiaje dinámico de las teatralidades confluyentes en el espectáculo a lo largo de sus estancias.

Los cambios de dinámicas que las variaciones de los espacios implican, así como el tono y las condicionantes de cada historia en sus fragmentos, generan demandas muy diferentes en los

intérpretes a la hora de hacer fluir el contenido y la imagen de sus personajes, los cuales no solo tienen la opción de apelar a las palabras y sus contextos mediante el diálogo hermoso que mantienen, sino que pueden y necesitan asirse al contacto físico inmediato con el otro, ya sea un personaje, un actor o un espectador.

De ahí que la improvisación, lo perecedero, lo mutante, sean condiciones naturales del ejercicio interpretativo, más allá de las variaciones estilísticas precisas que sean oportunas en un momento determinado de la representación. Tales condiciones hablan de un sentido de presencia, de energía vital, de verdad, de vivencia que pone en tensión, desde el cuerpo físico y concreto de los actores y las actrices junto a los espectadores, las nociones de representación, dramatización, teatralización, puesta en escena, performance, acontecimiento, acto teatral, espectáculo, teatralidad y fabulación. De tal suerte que estas categorías y prácticas se nos ofrecen desde sus nociones más esenciales, simples, limpias, claras, por lo que se tornan más viscerales y actuantes desde sus artesanías primarias: la palabra, el gesto, la mirada, el contacto directo entre las personas que reinventan el teatro y sus escenarios.

Por eso, precisamente, Entrepuestas no renuncia al artificio del teatro y sus edades diversas. La amplitud conceptual y estructural de su dramaturgia escrita y representacional, nos obliga al reencuentro con los elementos esenciales del acontecimiento y de la imagen teatral a lo largo de los tiempos, en la medida que la primacía del vínculo entre personas hace prevalecer el alcance de un gesto, de un susurro, de una mirada, una caricia, un olor, un sabor, un poco de calor, un vaso de agua, un silencio; todo ello en alternancia con el bullicio estridente, sonoro, colorido e impredecible de la vida en la gran urbe o en la aldea que cada uno porta en su valija personal.

Del mismo modo que el viaje nos hace ver la ciudad desde nuestra específica condición de individuos -seamos residentes, inmigrantes o viajeros-, la propuesta artística insiste en hacer notar la convivencia fragmentaria con el teatro de acuerdo a la contundencia de los sucesos en los distintos ámbitos diseñados para la acción, en tanto cada escenario puede funcionar como un espectáculo singular para los espectadores ocasionales que no siguen todo el recorrido. Hay en este proceder un ejercicio nítido de la confrontación entre lo personal y lo colectivo,

entre lo propio y lo ajeno, entre lo público y lo privado, entre lo poético y lo real, sin que ello suponga el sometimiento a un discurso artístico de connotaciones y elaboraciones complejas. En todo caso el discurso en sí mismo es bombardeado desde dentro y desde fuera de los sucesos representados, pues el grupo de actores y espectadores unidos por la concepción dramática y espectacular, al mismo tiempo son observados desde fuera por otros espectadores potenciales del acontecimiento social que transcurre simultáneamente a sus ritmos cotidianos indiferentes. En esa aparente sencillez de las imágenes y los relatos que contrastan en mismo entorno espacial y temporal, se centran las mayores paradojas estéticas de esta experiencia que apela al desprejuicio individual, al estrechamiento productivo de las conciencias en medio de los discursos totalizadores y enajenantes de nuevos signos y antiguos propósitos.

Son esos núcleos operantes de fabulación y desconcierto los resortes articuladores de la obra a lo largo de sus escenas, y en ellos se asienta activamente la fuerte resistencia de los artistas ante el peligro que supone la homogeneidad, la indiferencia y la frialdad del concreto que arrasa con la naturaleza viva de nuestras

ciudades y sus gentes. Brasilia se transforma de este modo en otra metáfora construida más allá de las líneas de su proyectada geografía, gracias al poder expansivo de las imágenes y a la urgencia de cambio y reconciliación con la realidad sedimentada tras las rupturas imprevistas protagonizadas por los personajes o por los espectadores, sin que estos tengan necesariamente que hacer públicas tales confesiones.

Tal vez en ese insoslayable contacto humano generado por los actores y las actrices a través de los caminos que sus personajes nos ofrecen, pude hallar mis rumbos entre una y otra partida. En una mirada segura, en un gesto diminuto, en la intimidad de una frase, en la cercanía de una canción incomprensible lanzada al viento desde lo alto de una glorieta en la plaza, o en una vieja melodía cantada bien bajito en el autobús a la vuelta del recorrido, después de la contundencia de cada historia compartida, de cada trozo de existencia transcurrida; después de todos esos fragmentos, y gracias a ellos, mi visión se hizo más intensa y despejada hacia lo teatral como universo en el que hoy se debaten tantos modelos de representación que procuran dramatizar, desdramatizar, postdramatizar, cuestionar, ilustrar, superar, transformar o reivindicar el

pedazo de historia y realidad que nos toca vivir en todos los escenarios de nuestras vidas; las reales o las reinventadas una y otra vez.

Ha pasado el tiempo desde la primera y única vez que pude ver el espectáculo, pero gracias al video he podido ir un poco más allá de mi perdurable impresión inicial y de mis habituales trabajos como espectador. Todavía no logro acomodar todas mis vivencias en un riguroso asiento de criterios. Creo que es lo mejor que ha pasado, pues las imágenes siguen vivas en el recuerdo, alimentando otros pedazos de mi memoria teatral y personal. De cualquier forma, Entrepartidas, al igual que Diario del maldito, el otro espectáculo del grupo del que tengo referencias, ha recolocado en un plano de pertinente urgencia el debate en torno a la pluralidad e inevitable fugacidad de los discursos teatrales, la confluencia y combinatoria de sus tiempos y lenguajes creativos y la preeminencia del intercambio personal que el acontecimiento teatral puede potenciar y construir, como un gesto de identidad invulnerable ante los desplazamientos de valores y sentidos de la vida en la contemporaneidad que hoy construimos aquí y allá.

Lo inmediato y concreto de Entrepartidas lo conecta con la apatía emotiva, racional y cre-

ativa de los hombres y las mujeres en muchos rincones del mundo, por eso sus imágenes y reclamos, desde los más evidentes hasta los más íntimos, son tan necesarios y universales. Sus personajes y palabras, sus hechos visibles, están seguramente al alcance de nuestras manos, a la vuelta de la esquina o escondidos en los vericuetos protectores de nuestras memorias individuales y colectivas. Hallar esas zonas de convergencias en nuestras ciudades y sus escenarios, asegura la continuidad de la travesía teatral iniciada por azar en la Estación Central de autobuses de Brasilia. Allí, como aquí, en mi pequeño pueblo del interior de Cuba donde ahora apuro estas últimas palabras, el destino, como el tiempo, siguen siendo azarosos. Por ello no es una utopía insistir en retomar el camino y procurar nuevos rumbos para nuestras esperanzas, sean las que fueren; aunque de pronto haya que cambiarlo todo, o casi todo, urgentemente.

Por razones tan sencillas como esas el teatro afirma nuevas voluntades cuando encontramos en el camino artistas tan esenciales y verdaderos como los de este grupo de jóvenes creadores moradores en distintos barrios periféricos del Distrito Federal. Ojalá que el empeño colaborativo de muchas personas permitan que La Habana y otras

ciudades sirvan de nuevos escenarios para el diálogo, las historias y las llegadas de Teatro do Concreto, pues a fin de cuentas, como advierte el hombre mítico de torso hermoso antes de perderse finalmente en las arterias de Brasilia, ¡la cabalgata continúa...!

Hagamos perdurable el reclamo de esa imagen necesaria.

Un abrazo agradecido.

Eberto García Abreu

Entre La Habana y Báez, Cuba, julio 27 de 2011

Entrepartidas nas Asas do Desejo

ADEILTON LIMA*

Uma das memórias mais belas de Brasília que guardo é a de quando saí de casa para assistir a *Asas do Desejo*, de Wim Wenders, lá pelos idos de 87 ou 88, no Cine Brasília. Refiro-me evidentemente a uma outra cidade, já antiga, mesmo com seus cinquenta anos. Sim, aquele cinema cujo valor sentimental é tão caro para muitos de nós que por lá tantas vezes passamos e que hoje está jogado às traças pela incompetência da política-gem que se instalou no Distrito Federal há alguns anos. Naquele filme, anjos descem dos céus e passam a acompanhar a vida, histórias e sonhos dos seres humanos, leem seus pensamentos e tentam confortá-los de seus sofrimentos e adversidades. Lá pelas tantas, um deles se apaixona por uma mulher, não por acaso, uma artista, uma trapezista...

Neste trapézio da vida, embarco num início de noite na rodoviária do Plano Piloto, um dos maiores símbolos de apartheid social do mundo, em um micro-ônibus rumo ao desconhecido, numa excursão teatral e humana que não sei bem aonde vai dar em meio a esse labirinto

de cimento e ferro no qual vivemos. *Entrepartidas*, espetáculo itinerante da Cia Teatro do Concreto, me transforma, involuntariamente, em um anjo do bem e do mal, um passageiro nesse intervalo de tempo que se abre à minha frente. Saio do cinema para a vida e para o teatro. A partir dali, irei acompanhar os destinos de personagens anônimos tão próximos de nossa realidade nua e crua, como aqueles seres abandonados pela sorte que perambulam pela rodoviária, dormem no chão frio, ou que se drogam. Figuras que jamais tiveram a oportunidade de ver a 'cor' dos carpetes sujos e/ou das poltronas desbotadas das salas do Teatro Nacional logo ali ao lado; ou mesmo sequer sabem de sua existência numa espécie de rela-

* Ator e professor de teatro, cinema e literatura com mestrado em Teoria Literária pela Universidade de Brasília.

ção recíproca de abandono.

O espetáculo não tem objetivamente nenhum propósito saudosista e específico sobre a cidade, até porque é atemporal, mas confesso que logo de saída, ao ouvir uma música do Legião Urbana e depois passar em frente à Escola Parque e ao Espaço Cultural 508, foi para mim particularmente emocionante. De qualquer forma, cada um vai costurando sua colcha de retalhos com a bagagem de vida que traz nos ombros, como os vários personagens que vão surgindo pelo caminho. O que acontece em seguida é um diálogo quase silencioso nessa troca singela de experiências.

Ali, exatamente ali na Escola Parque onde um dia participei de minha primeira oficina de teatro. Do outro lado do rio da memória outras águas correram no que diz respeito aos sentimentos e às relações humanas propostas por essa peça. Qual é mesmo o tamanho do palco? E de qual palco queremos falar? O palco é o mundo, a cidade ou tão somente o peito, cujas batidas os anjos ouvem e compreendem. O palco é a vida tão longa e tão curta das

linhas de uma carta ou das linhas das palmas das mãos; destinos, desencontros, sonhos e afetos.

Esse olho da fechadura pelo qual passamos a observar o concreto da cidade à nossa volta aos poucos vai se transformando na boca de um vulcão a ponto de explodir a qualquer momento. O concreto se rompe e o humano reaparece. O cortejo segue, adentramos uma casa e a vida de seus personagens, agora, dor e separação. Somos testemunhas, somos os amigos mais próximos, somos cúmplices, talvez porque o grande espelho ali naquele espaço seja unicamente a porta de entrada. O chá de hortelã com alecrim vem em boa hora em meio a tantos desencontros nessa ladeira de melancolia, desejo e solidão. Quem sabe apenas estejamos procurando reencontrar o útero seguro da existência como a moça ansiosa que procura a mãe com uma mala recheada de cartas. A pele da alma são as nossas memórias...

De volta ao ônibus, envolvido por tantas sensações percebo que ao meu lado há um papel colado na janela com algo escrito. Aliás, há papéis colados por todo o interior

do ônibus. Lá no início da jornada o motorista havia nos pedido para escrevermos num papel a resposta a uma pergunta: “O que levaríamos conosco se aquela fosse a nossa última viagem?”. Deparei-me, portanto, com a resposta de alguém, outro viajante, agora transformada em recado para mim: “Felicidade”.

Sigo o restante da viagem brindado por essa mensagem, e mais feliz ainda por ter a certeza de que não será a última.

Os anjos cantam! Saio do labirinto revigorado.

Levo para casa os versos de uma linda canção na alma, no coração e na vida.

Sim, ando vendo anjos ultimamente... Bom sinal!

Adeilton Lima

PS: Agora, ouça:

http://www.youtube.com/watch?v=y-QZg_VUeSg



VII

VII Ato

Mirante



A cidade pulsa e silencia

IVONE OLIVEIRA*

“Luz que ilumina, ilumina, ilumina os meus olhos, meus olhos, ilumina!”

Recôncavo – Marcio Valverde e Chico Porto

Nosso *Mirante* nasceu dentro do projeto 50 em 5, uma iniciativa ousada, concebida por cinco coletivos teatrais da capital, na busca de criar espaços de diálogo e ações conjuntas. A proposta era que esses cinco jovens grupos desenvolvessem, cada um, um trabalho que refletisse o seu olhar para os 50 anos de Brasília e lidasse com espaços urbanos da cidade. Como o Teatro do Concreto já havia em seus trabalhos anteriores iniciado uma discussão sobre performance e intervenção urbana, decidimos por dar continuidade a essa linha de discussão nesse trabalho. O diálogo seria com a cidade por meio dela mesma. Assim escolhemos cinco “lugares” que como brasilienses ou moradores nos impactavam, despertando curiosidade e sendo ponto de partida para nossas descobertas. Os lugares foram a Ermida Dom Bosco, O Vale do Amanhecer, a Torre de TV, a Galeria dos Estados e a Universidade de Brasília. Passamos a explorar criativamente esses espaços.

Em cada visita tínhamos o objetivo de, através dos cinco sentidos, perceber as muitas falas do espaço. Como ele nos afeta? Como nós o afetamos? O que se vê? De onde se vê? O que é comum? O que é estranho? O que ouço? Sinto? Qual sua textura?

A primeira visita foi na Torre de TV. A direção sugeriu um sentido a ser explorado pelos atores a partir do espaço.

Primeira reação: MEDO: Vi-drada por querer escutar tudo, o que podia e o que não podia. Ao andar devagar naquele escuro, surpresa por ver coisas não imaginadas antes. Pessoas se abrindo nas calçadas ao lado das barracas, onde a lona cobre o espaço até o meio fio. Silêncio. Não há aquele movimento comum

* Ivone Oliveira integra o núcleo de Direção do Teatro do Concreto, é licenciada em artes cênicas pela Universidade de Brasília.

aos olhos e ouvidos, que ocorre nos finais de semana durante o dia. Por isso é como se tivesse pisando em ovos, devagar, devagarinho, tentando acompanhar o silêncio da noite, quando de repente um barulho, vindo de algum lugar que não conseguia identificar; PÂNICO; corpo tenso, mãos frias, pernas estáticas, e um tremor que brotava do ventre, então, pula um RATO, de dentro da cesta de lixo, rápido, tão eufórico quanto eu que, quebrando o meu silêncio gritei e ele, simplesmente, em alta velocidade foi ao encontro de outros companheiros, assim como eu. ...

Impressões da Torre de TV por Micheli Santini-Atriz do Teatro do Concreto

O relato de Micheli demonstra nosso espanto e ao mesmo tempo deslumbramento com o lugar. A cada visita a um dos espaços íamos descobrindo um pouco da cidade e principalmente de nós mesmos. Nos demos conta de que não a conhecíamos, não a sentíamos, pois ela não pulsava junto conosco. E foi nesse intuito que passamos a explorar... Brasília... Queremos sentir seu pulso... E

compartilhar de seu silêncio que é tão nosso. E a partir desse emaranhado, do impacto do lugar, da exploração, de sentir a pulsação, cada integrante estimulado pela direção tinha o objetivo de criar por meio de improvisações, imagens, cenas e textos.

Depois da Torre de TV, fomos à Ermida Dom Bosco. Percebemos que ali reinava uma atmosfera de sacralidade, a mesma que de alguma forma tínhamos também identificado na Torre de TV. Na Torre, o marginal se misturava a essa atmosfera sacra; já na Ermida, o sacro era reforçado pelo silêncio, pelo assóvio contínuo do vento que reinava. De ambos os lugares dava para ver a cidade, ver os seus monumentos.

Daí veio Ítalo Calvino, cidade e seus signos, cidade e seus sonhos, cidade e suas memórias, cidade e seus céus, cidade. Como exercício, cada ator iria propor um ritual de nascimento a ser realizado na Ermida Dom Bosco. Foi um dos momentos mais mágicos e gratificantes da pesquisa. Mergulhamos nas águas do lago Paranoá e celebramos nosso amor a Brasília.



Ritual da atriz Gleide Firmino na Ermida Dom Bosco.

Depois da Ermida fomos ao Vale do Amanhecer. Passamos um dia tentando entender a força de Tia Neiva. Como uma mulher foi tão corajosa e, como Juscelino, também fundou uma cidade, uma cidade sacra... e mais uma vez o não explicado volta a nos tocar. O Vale é uma cidade da fé, do sagrado. Ao andar nas ruas encontramos os seus devotos em oração. Na catedral maior acontecem os rituais de cura, de desobsessão, de pedidos, de carma.... Uma legião vai chegando e o incenso, o perfume e o sal recebem a todos em oração. Não dá para explicar, o tamanho do feito de Tia Neiva, sua presença recorrente em todos os lugares, assim como não dá para explicar a ousadia de Juscelino ao construir a capital em 5 anos.

Visitamos ainda a UnB, que nos impactou com seus CAs com frases de impacto, e também a Galeria dos Estados. Na Galeria tivemos mais medo, pois o local é muito abandonado durante a noite, cheio de meninos e meninas de rua. De um silêncio que muitas vezes nos rasgava. Nesses espaços exploramos pouco. O tempo já não estava tão ao nosso favor e tínhamos que fazer uma escolha. Qual desses espaços mais nos impactou? Como concatenar as impressões e descobertas dos outros espaços?

Depois de boas discussões, entendemos que a Torre de TV de alguma forma unificava o que tínhamos visto, ouvido, tocado, cheirado nos outros espaços e decidimos que este espaço seria então nosso ponto de partida para falar de Brasília. Foi aí que iniciaram muitos dos martírios:

depois de ver tudo e explorar, o que mostrar? O que precisamos criar? O que é intervenção? Voltamos para a sala de ensaio ou nos arriscamos a criar tudo nesse espaço? O que é performance? Até que ponto é teatro, performance ou intervenção? Ou já é uma outra coisa que tem elementos dessas linguagens? Questões como essas percorreram o trabalho o tempo todo e ainda mobilizam o Teatro do Concreto até hoje.

Decidimos nos manter no espaço e criar tudo a partir dele. Desta forma, iniciamos novas explorações à Torre de TV e, nos assovios do vento, Clarice Lispector tornou-se uma grande parceira. A partir de suas impressões sobre Brasília relatada no texto **Nos primeiros começos**, criamos muitas intervenções, imagens e cenas buscando ocupar todos os lugares. O material criado foi bastante diverso, o que possibilitava diversas visões de Brasília. Ao mesmo tempo que isso era positivo, era também um complicador para pensarmos a dramaturgia e a encenação. O desafio de direção e dramaturgia se acendeu como nunca, pois foi a primeira vez em que eu e Alonso estavam desempenhando essas funções no grupo.

Muitas dúvidas O que estamos criando diz o que sobre Brasília? O que queremos dizer a partir deste espaço? Onde está o conceito do trabalho? O que cada imagem diz? É possível criar uma dramaturgia que valorize o que foi criado e que dialogue com o espaço? Isso tem sentido para quem vê e para quem está fazendo?



Experimentações na Torre de TV.



Experimentações na Torre de TV.



Zizi Antunes e Lisbeth Rios na primeira versão de Mirante, em 2010.

Nesse momento avaliamos que precisávamos de ajuda para amadurecer conceitualmente o que estava se desenhando. Foi então que Francis Wilker, também diretor do grupo viu o material criado e ampliou nosso olhar trazendo novas reflexões e possibilidades. A dramaturgia começou-se a se desenhar após muitas tentativas e nesse sentindo a colaboradora Julia Sá foi quem conseguiu propor um caminho que melhor se aproximou do que queríamos e que contribuiu significativamente para o trabalho. Nessa versão, a encenação propôs-se a executá-la dentro dos labirintos das barracas que ficavam ao pé do mirante da Torre de TV. O trabalho ganhou um tom mais mitológico.

A dramaturgia começa a ganhar vida nos labirintos. Surge uma moira, um minotauro, mas ainda com muitos nós que ainda hoje buscamos resolver. Nessa versão tudo acontece em dois labirintos: o público percorre o espaços encontrando vestígios de Brasília, na ficção, no mito, na assepsia, no delírio de uma menina que nunca é encontrada. Encontro com o desconhecido, encontro o silêncio. No fim, o público é vendado e sobe no mirante que o presenteia com uma paisagem de 360 graus aquele que passa pelo lugar.

Do alto da grande torre pude ver uma linha que cruza a cidade de uma ponta a outra. Que lugar é esse? Que cheiro de coisa nenhuma. Que sabor de gelo na boca desse povo? Qual o mal que abala essas terras, para as

peças não andarem à noite? Onde está o som desta cidade? Das pessoas dessa cidade? Como vou me achar aqui, que não parece com lugar nenhum? Como hei de me encontrar?

Impressões da Torre de TV- Por Zizi Antunes- Atriz do Teatro do Concreto

Ao realizar um ensaio aberto para conhecidos tivemos um momento de debate. Nesse diálogo foi que encontramos eco nas contribuições do Mestre Zé Regino. Ele se propôs a trabalhar conosco cada uma das imagens, cenas, performances. Zé Regino trabalhou o material criado a partir da noção de Programa. Essa forma de abordagem é proposta por Leonora Fabião, e nela o grupo buscou se aprofundar. A partir desse encontro o trabalho ganhou mais corpo e rigor.

Fizemos ainda um exercício de escrita: cada ator escreveu uma carta sobre a sua relação com algum aspecto da cidade na tentativa de buscar entendê-la – a cidade e seu signo, a cidade e seu céu, a cidade e seus monumentos, a cidade e seus sonhos

Na verdade, tudo que acabo de te escrever é para te dizer que gosto muito da lua do céu da cidade. Como você sabe, estamos em Brasília, uma cidade solitária, aberta, cheia de amplas avenidas, mas à qual faltam lugares. Lugares para as pessoas andarem ou baterem perna por ali. Mas apesar disso, devo confessar que essa cidade é especial; há uma coisa grandiosa que me

deixa com o queixo caído.

Trecho da carta A cidade e seu céu - Lisbeth Rios -
Atriz do Teatro do Concreto

Acabamos traduzindo com o trabalho o movimento cotidiano da cidade. Seu dia pulsante e suas noites silenciosas. A cidade que pulsa e silencia. Esse trabalho nos fez buscar a cidade não somente como espaço cenográfico, mas como espaço que pudesse gerar outras dramaturgias, isso nos obrigou a repensar muitos dos procedimentos nos quais estávamos acostumados, a começar por não criar na sala de ensaios e sim no próprio espaço a partir de todas as interferências que ele trás, como seus aspectos estruturais, culturais e sociais, de modo que o trabalho tem por objetivo buscar incorporar a polivalência de significados e significantes da cidade.

A cidade está sempre em transformação e a Torre de TV reflete bastante esse paradoxo.

Depois deste projeto, que foi realizado em 2010, levamos esse trabalho para a Mostra Concreto em 7 atos realizada em 2011. Fomos obrigados a rever a dramaturgia, pois o governo retirou todas as barracas do pé do Mirante. O lugar ficou parecendo um grande cemitério e por isso pensamos em usar isso a favor do trabalho.

A Torre de TV perdeu seus feirantes, que ficaram ali bem pertinho de todos. Muitos destes, que ajudaram a construir Brasília, são retirados sem serem levados em consideração e mais uma vez a Torre torna-se o espaço

ideal para falarmos de Brasília, numa nova versão. Aqui sai o tom mitológico e entra em campo uma visita guiada. Todas as imagens, cenas, performances foram realizadas no que sobraram das barracas, nos que chamamos de cemitério; os azulejos sujos e demarcados se transformaram em nosso palco. Com essa transformação, tivemos que rever todas as performances, criar coisas novas, ou seja uma nova dramaturgia se constrói a partir da necessidade do espaço e nossa.

Convidamos uma guia de turismo para compor junto com a gente essa nova versão. À medida que os atores fazem sua performance, a guia recebe e orienta o público como se fosse uma visita guiada aos monumentos. Além disso temos uma trilha sonora composta especialmente para essa visitação do público com som de cigarras, carros, trovões, chuva, marcha, hino de Brasília, falas de Juscelino, dos trabalhadores candangos. O contraste ficou incrível e na minha avaliação as performances ganharam um impacto maior e mais interação com o público. Terminamos o trabalho com o público sendo vendado e levado a subir no Mirante... todos os atores cantam “Luz que ilumina ilumina, ilumina os meus olhos, ilumina” e só retiramos a venda lá em cima do Mirante.

Foi uma grande experiência fazer esse trabalho, principalmente por nunca ter dirigido sozinha um trabalho do concreto. Na minha avaliação valeu muito a pena, e por isso, gostaria de terminar com o depoimento de Heloisa,

uma senhora da área de turismo que vivenciou a experiência e me procurou para conversar posteriormente. Talvez a sua fala seja muito do que sentimos realizando o Mirante:

“No MIRANTE encontrei-me comigo mesma !!! Apaixonada por Brasília, cidade palco de todos os meus encontros e desencontros, sonhos e realizações.

Ao longo do espetáculo, em cada uma das estações, eu me reencontrava. Vivenciei todos os sentimentos juntos e misturados, senti nostalgia e, quando abri os olhos diante das luzes da cidade e da lua que naquele dia estava esplendorosa e parecia ter sido encomendada para fazer parte do cenário, descobri que estava com saudades da minha cidade querida e que meu amor por Brasília continuava intenso!!! Agradeço ao TEATRO DO CONCRETO, por essa vivência!!! “Parabéns...”

Heloisia Wetzel



Escreto Sobre o Mirante ou Vencendo minha febia

JOSÉ REGINO*

Eita! Olha eu aqui tendo que escrever sobre as minhas reflexões, a partir do trabalho alheio... Neste caso, o alheio é o trabalho do Grupo de Teatro do Concreto. O que não é nada fácil, mas pode ser muito prazeroso. A dificuldade em falar do trabalho do Concreto acontece porque eu gosto muito do que eles fazem. Quando a gente não gosta parece ser mais fácil, é só criticar, apontar os erros, os defeitos e se sentir aliviado por ter visto algo que foi desagradável. Mas quando a gente gosta, quando é o Teatro do Concreto, a coisa muda de figura...

Eu sou muito inseguro para escrever, não pelo que penso, mas pela falta de domínio da forma escrita. Mas hoje ouvi no rádio que Ernest Hemingway (o grande escritor norte americano) tinha um estilo marcante de escrever, utilizando frases curtas e diretas. Pensei: é assim que vou fazer, escreverei frases curtas, para errar menos e serei direto, para ser mais facilmente entendido. Então vamos lá. Darei início a minha escrita *Hemingwayriana*.

O Teatro do Concreto tem construído uma carreira bri-

lhante, com uma produção constante e regular, mas nada previsível. O início foi com *Sala de Espera*, quando as pessoas que dariam origem ao grupo começaram a trabalhar juntas. Na sequência, veio o *Diário do Maldito*, na oficina do Perdiz, montagem que lançou o grupo para a cidade, jogando os refletores sobre o trabalho de jovens atores que vêm ocupando a parte que lhes cabe no cenário inconstante e frágil que é posto para quem se propõe a fazer teatro em Brasília. Essa montagem jogou luz e calor sobre o grupo, mexendo com os corações e as mentes dos frequentadores do teatro da cidade. Quase que simultaneamente, eles dão origem à sensível e bela narrativa de *Borboletas têm Vida Curta*, resultado da parti-

*Palhaço, Ator e Diretor de Teatro, Mestre em Arte pela Universidade de Brasília.

cipação do grupo na oficina de Processo Colaborativo, projeto Oficinão, do Grupo Galpão de MG, produzido em Brasília pela Alecrim Produções. Na sequência vieram: *Inútil Canto e Inútil Pranto*, uma leitura dramática, forte e contundente como eles conseguem fazer; *Chegança*, uma investigação cênica sobre a *Commedia dell'arte*, que não veio à cena mas faz parte do processo de investigação do grupo; *Ruas Abertas*, intervenções cênicas a partir do tema Amor e Abandono, em que as cenas acontecem nas faixas de pedestre e duram o tempo de um sinal fechado (ver a preparação, o tempo de espera, o que seriam os bastidores se fosse uma montagem teatral convencional, é tão encantador quanto ver a cena e a reação dos transeuntes); *Entrepartidas*, resultado da pesquisa Amor e Abandono, montagem que merece um tratado, pois nela o grupo se supera e mostra definitivamente a que veio; e, por fim, *Mirante*, motivo pelo qual estou aqui correndo os dedos sobre o teclado e remoendo minhas memórias.

Podemos perceber em cada novo espetáculo surpresas e mais surpresas. A cada estreia a pergunta: O que eles

vão aprontar dessa vez? Qual será a grande novidade, o grande desafio que eles vão propor para os atores e para nós da plateia?

É impossível ficar passivo diante de uma encenação dos artistas Concretos.

As surpresas nem sempre vêm pela forma de fazer. Muitas vezes vêm pela ousadia da utilização do espaço. Outras, pela forma de narrar, ou pelo simples fato de abrirem mão do teatro que eles conseguem fazer tão bem, enveredando por terrenos menos seguros ou por territórios instáveis. Por se permitirem sair da zona de conforto.

Em *Mirante*, os Concretos, que saíram do Beco, quando se diziam filhos do... resolvem abrir mão do teatro e se enveredam pela Performance. *Canários de asas!* Não podiam ter ficado lá no campo que dominavam? Não podiam ter ficado satisfeitos de terem realizado o tão arriscado *Ruas Abertas*? Já não estava de bom tamanho? Para grupos poucos ousados, sim, mas em se tratando do Concreto, óbvio que não. Eles precisam tirar o pé do espaço de segurança e atolar o pé na jaca. Foi o que fizeram em *Mirante*:

“uma investigação do espaço urbano, que culminou em performances e intervenções cênicas na Torre de TV de Brasília”. Essa definição é literalmente transcrita do que eles me enviaram, como podemos ver na sinopse abaixo:

Título da obra: *Mirante*

Sinopse:

O trabalho realizado pelo Teatro do Concreto é uma investigação do espaço urbano, que culmina em performances e intervenções cênicas na Torre de TV de Brasília.

Com dramaturgia construída a partir do espaço, o trabalho é imbuído pelas imagens poéticas do lugar escolhido para as cenas. Ao reler a cidade como texto, instalam-se no espaço situações de encontro e elementos que discutem sua geografia, suas relações, suas proximidades e distâncias, seus encontros e desencontros. Cidade e céu, cidade e desejo, cidade e símbolo, a cidade e seus mortos. A cidade e sua memória. A cidade e seus sonhos.

Saíram do fazer teatral para fazer Performance... Mas, afinal o que é Performance?

Segundo a atriz e performer carioca Eleonora Fabião¹ :
...tentar definir a performance não é apenas contraditório ou redutor, é mesmo impossível. Definir performance é um falso problema. Porém, claro, há fatores comuns entre peças de performance. Sobretudo a ênfase no corpo como tema e matéria. Me restrinjo a desta-

car algumas tendências gerais: o desmonte de mecânicas clássicas do espetáculo, a desconstrução da representação, o desinteresse pela ficção, a investigação dos limites entre arte e não-arte, a investigação das capacidades psicofísicas do performer, a criação de dramaturgias pessoais e/ou autobiográficas, a ênfase nas políticas de identidade e em discussões políticas em geral através do corpo e as experimentações em torno das qualidades de presença do espectador².

Dissecando um pouco a ideia do que vem a ser a Performance: a ênfase no corpo como tema e matéria – para que a Performance aconteça a presença do corpo se torna imprescindível, o corpo em ação presentificado desafiando seus limites. Mas o teatro também parte desse princípio. Claro! O teatro dentro do contexto convencional exige que o corpo se mostre presentificando uma personagem, considerando aqui

¹ Doutora em Estudos da Performance pela New York University, formada como atriz e jornalista, mestre em História Social da Cultura, especialização em História da Arte (PUC-RJ), a partir de 1997 passa a lecionar cursos de interpretação teatral e dramaturgia na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

² Fonte: FREIRE, Fábio. Entrevista: Definir Performance é um falso problema. Disponível em <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=652907>> Publicado em 9 de julho de 2009, acessado em 07 de julho de 2011.

a visão do teatro dramático. No teatro dramático a presença de uma personagem nos leva a uma representação, ou seja o corpo do ator na cena, raramente estará sendo apenas o corpo do ator, ele sempre estará representando algo, nem que seja a si mesmo. Na performance - a desconstrução da representação – o uso do corpo não obedece a nenhuma regra, pelo contrário, basta apenas a sua presença, nada de personagens. Para uma Performance acontecer, basta o simples fato do corpo estar presente, sendo visto, e que o performer se permita a investigação das suas capacidades psicofísicas. O teatro vem imbuído pela ideia de espetacularidade, enquanto a Performance tem como tendência o desmonte de mecânicas clássicas do espetáculo, podendo ou não lançar mão da espetacularidade – não prescinde dela para existir. A Performance, ao contrário do teatro, não precisa nem de plateia para acontecer, basta o seu registro para que alguém, em algum tempo, tenha consciência do seu acontecimento.

Se é retirada a personagem da cena, saem junto com ela também os seus conflitos, e se o espetáculo deixa de existir, por sua vez saem junto com o conceito do espetáculo todos os elementos que o compõem: cenários, figurinos, trilhas, luzes, efeitos, dramaturgias, etc, etc... Uai! Sobra o que então para a Performance?

Não é da sobra que vive a Performance, é da sua “acontecência”. É da predisposição do artista de fazê-la acontecer. É da forma como o artista/performer deixa os

rastros das suas ações registradas no tempo e no espaço... É dos seus vestígios... É das suas tendências, como bem disse Eleonora: Tendências ao desinteresse pela ficção, o importante é o mundo real, a presença no aqui e agora, o registro do acontecido e não o mundo do faz de conta – Adeus às ilusões. A tendência à investigação dos limites entre arte e não-arte, desconstruindo não apenas o espetáculo mas os conceitos do que vem a ser Arte... Eita! Ah nem! - Não vou ficar conceituando o que é arte, tem gente muito melhor do que eu escrevendo sobre isso.

Acho que até aqui já deu para deixar claro o conceito de Performance que vou utilizar para falar sobre o *Mirante*... Santos Deuses, justo eu que morro de medo de altura.

Então, agora vamos para a Torre de TV de Brasília, no dia 02 de setembro de 2010. Já era escuro da noite. As barracas para venda de artesanatos, que ainda eram instaladas debaixo da torre, já estavam fechadas, deixando no ar uma sensação de uma pequena cidade abandonada. Por entre os corredores formados por elas, podia se ver uma movimentação discreta de pessoas posicionando objetos de cena, aparelhos de som, equipamentos de luz. Os espectadores que iam chegando, ficavam assim, meio que sem saber o que fazer, cumprimentavam uns aos outros, andavam de um lado para outro disfarçando um pouco a ansiedade. Todos presentes ali naquele espaço. Naquela hora, eram cúmplices, e o que os unia era mais uma vez um trabalho dos artistas Concretos.

Depois de uma curta espera, surgiu a figura de um arauto (Zizi Antunes), que anunciava e ao mesmo tempo nos convidava para entrar no labirinto. Em seguida, puxava a fila para dar início à jornada por entre os corredores, que logo se tornariam o cenário das ações performáticas. Detalhe importante: o arauto trazia na mão uma imensa corda que faria a vez do fio de Ariadne. O que, teoricamente, garantiria a saída do labirinto. Mal iniciava a jornada, se podia ouvir a voz de um homem (Jhony Gomantos) que buscava desesperadamente pela Menina. Menina!? Gritava ele. Menina filha, Menina mulher que se foi. Menina... a que eu, ou você, que estivesse assistindo, poderia dar sentido, poderia significar. Ele buscava, clamava pela Menina. E todos ali, ainda tomando pé do jogo que estava apenas iniciando. Outro detalhe importante – são tantos detalhes importantes; esse trabalho é feito de muitos detalhes – no caminho, por entre um dos corredores, podia-se ver uma Mulher (Lisbeth Rios) limpando paredes, vidros. Faxinando naquele espaço, não o espaço. Suas ações eram familiares. Um borrifador na mão, uma flanela na outra, e a ação de limpar. Igual quando fazemos faxina na nossa casa. Mas não era a casa dela que ela faxinava, como também não eram as paredes das barracas que ela limpava. Na saída de um dos lados do labirinto para o outro, ela interrompe suas ações e faz algumas indagações, perguntas, constatações. Não me lembro bem agora o que era. Novo espaço do labirinto, outro detalhe

importante: alguns becos, corredores, eram fechados por tramas feitas com a corda, igual a que o Arauto usou como fio de Ariadne. Novos sons iam surgindo, novas imagens. Um Homem (Micheli Santini) vestido de branco guiando o seu cachorro – copo descartável amarrado em um cordão – por um passeio pela cidade. De repente somos surpreendidos por um Touro (Gleide Firmino), que entra bufando e ao se aproximar, vem nos cheirar como um cão manso. Entrando em novo corredor, um homem (Nei Cirqueira) usando um vestido de mulher, menor que o número dele, duela com sapatos atirados ao chão, em uma tentativa desesperada de fugir dali, cai na teia que fechava o final do beco. Nesse momento podia ouvir alguns sons gravados que saiam de uma caixa. Outro beco, nova imagem. No fundo, uma mulher (Gleide Firmino) envolvida em tecidos, aparentava ser um monumento. De sua boca escorria leite. Na Saída do labirinto podia ver aquela mulher que fazia a faxina, presa por cordas que saíam dos seus cabelos e eram amarradas no alto da torre. As cordas iguais às que o Arauto trazia na mão no início de tudo. Suas ações eram de quem queria escapar e seguir adiante. Seus braços se estendiam para frente conduzindo nosso olhar para bela paisagem de Brasília vista de noite. Ao longe a rodoviária, a Praça dos Três Poderes... Nesse momento uma pausa para contemplarmos aquela imagem. Nova surpresa, os performers com roupas brancas tomam a cena tocando um tambor e cantando uma bela ciranda. Aproximam-se

das pessoas, vendam os seus olhos e as levam para entrar no elevador que dá acesso ao *Mirante*. Pausa – eu que realmente tenho medo de altura, comecei a sentir minhas pernas enrijecendo, fui sendo tomado pelo medo, o suficiente para agarrar, e não soltar mais, a mão de um dos performer que havia me conduzido até a porta do elevador. Ao chegarem no *Mirante*, as pessoas eram levadas até o beiral da torre. Lá suas vendas eram tiradas e eram abandonadas pelos performers. Nessa altura, eu já estava em lágrimas, menos pelo medo, mas tomado por lembranças da minha infância, lembranças de amigos, lá estava eu, vendo aquela paisagem tão bela da cidade que aprendi a amar. Fiquei ali parado, comigo mesmo, sem querer descer, tinha vencido o medo e queria ficar ali, me sentindo privilegiado de ter participado daquela ação performática, carregada de estímulos, que me moveu para um outro estado, que talvez eu possa chamar de estado de graça.

O *Mirante* teve a direção a cargo da Ivone Oliveira e dramaturgia de Alonso Bento.

Ao final da experiência de assistir ao *Mirante*, ficou a sensação de uma vivência diferenciada. O termo mais adequado pra definir esse trabalho seria Performance? Faço essa pergunta, porque o termo tem sido usado, muitas vezes, inadequadamente. Há muitos trabalhos cênicos que são realizados de forma inconsistente, pouco consequente, com personagens, com circunstâncias indefinidas, e com curta duração, misturando recursos

variados, em geral são apresentados fora dos espaços convencionais. Diante de uma criação tão indefinida, logo são denominadas como Performance. Hoje em dia quando não se sabe o que fez, chama-se de Performance. Outras vezes é apenas uma intervenção, uma forma de fazer arte na rua ou espaços alternativos, e as pessoas catalogam como Performance. Usando o termo de forma generalizada, muito mais para justificar o feito insólito, do que como uma ação consequente, provocativa e comprometida com a inauguração de um novo olhar, como tem se mostrado a Performance.

No caso de *Mirante*, não tenho dúvidas de nominar como Performance. Um aspecto que me faz afirmar o uso do termo é exatamente a fato dos atores se colocarem diante do público como figuras e não como personagens. Não cabe aqui uma análise se as figuras eram tipos ou apenas formas. O que considero é o fato dos atores não ficarem em segundo plano do acontecimento. A ênfase na execução das ações não passava pela justificativa das personagens, no sentido do teatro dramático. No *Mirante* temos uma representação não comum ao que os atores Concretos vinham fazendo em seus espetáculos, quando buscavam a afirmação das suas eficiências em representar personagens. A atuação no *Mirante* ficou caracterizada pela desconstrução da representação. Os corpos da maioria dos atores presentificavam figuras.

Nesse trabalho, os artistas Concretos rompem com a

narrativa. Apesar de terem uma justificativa vinda de fora da “acontecência”, pensada anteriormente, elaborada em detalhes. Os atores conseguem executar as ações sem perder a “espontaneidade”. A zona de risco, o vazio, não eram evitados, sendo preenchidos por justificativas que construíam uma narrativa. Esse é um grande desafio a ser superado quando os atores se põem no espaço da Performance. É difícil para nós, artistas cênicos, encararmos a plateia sem usar pequenos recursos que nos colocam em zonas de conforto. Muitas vezes lançamos mão de recursos sem nem darmos conta do que estamos usando. Por que isso? É simples, somos treinados para usarmos recursos técnicos de forma tão natural, que seu uso passa despercebido, muitas vezes até mesmo para nós executores.

Acredito que para o ator o exercício da Performance nos aspectos analisados acima, a partir da provocação da Eleonora Fabião, tem uma dimensão muito desafiadora e requer abrir mão de zonas de segurança para ser alcançado.

Renato Cohen³, em seu livro Performance como Linguagem⁴, escreve:

O performer, enquanto atua, se polariza entre os papéis de ator e a “máscara” da personagem. A questão é que o papel do ator também é uma máscara. E é importante clarificar-se essa noção; quando um performer está em cena, ele está compondo algo, ele está trabalhando sobre sua “má-

cara ritual” que é diferente de sua pessoa do dia-a-dia. Nesse sentido, não é lícito falar que o performer é aquele que “faz a si mesmo” em detrimento do representar a personagem. De fato, existe uma ruptura com a representação, ... , mas este “fazer a si mesmo” poderia ser melhor conceituado por representar algo (a nível de simbolizar) em cima de si mesmo. Os americanos denominam esta auto-representação de *self as context*. (p. 58)

Ruptura com a representação: talvez tenha sido esse o espaço aberto, para que o *Mirante* se fizesse enquanto Performance feita por atores. A ruptura com a representação, evitando a máscara da personagem, se pondo a favor da figura, talvez esse seja o termo melhor para ser usado para classificar o trabalho feito pelos atores em o *Mirante*, a atuação através de figuras.

Em um determinado momento

³ Renato Cohen (Porto Alegre RS 1956 - São Paulo SP 2003). Diretor, performer e teórico. Pesquisador de arte e tecnologia, Mestre e Doutor pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), professor da Universidade Estadual de Campinas, Unicamp e da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP).O seu livro a Performance como Linguagem, surge a partir da observação das realizações de artistas como Joseph Beuys, Laurie Anderson e grupos como o Fluxus, entre outros, nele o autor focaliza as diversas vertentes da performance, que vão dar ritualização à arte conceitual, bem como ao chamado teatro de imagens. Estudando a manipulação de signos com que os artistas criam estas formas de encarnação imagística e expressiva dos espaços cênicos, propõe uma espécie de “antimídia” que se contrapõe ao discurso da mídia institucionalizada.

⁴ COHEN, Renato. Performance Como Linguagem - Criação de um tempo-espço de Experimentação. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

⁴ O programa para uma performance deve conter os elementos mínimos para que uma performance aconteça, a saber: o que será feito, onde será feito e o tempo de duração, depois disso é só executar. (Anotações do diário de bordo do autor, realizadas durante oficina com Eleonora Fabião)

dos ensaios, fui convidado para fazer uma colaboração no processo de construção do *Mirante*. Depois de algumas conversas, propus que fosse utilizado o conceito de programa⁴, definido pela Eleonora Fabião, e a respiração consciente como meio de conexão com o momento presente. Propus esses dois princípios como forma de chegar à presença consciente evitando a atuação dramática, levando o ator a simbolizar algo a partir da presença, evitando a máscara da representação.

A minha consideração final é que, para nós atores cênicos, estar em estado de performance exige uma consciência maior das nossas habilidades adquiridas para sermos capazes de representar. O ator tem que ampliar a consciência da sua capacidade adquirida em treinamentos de ator, ampliar os limites que temos quando nos pomos a desenvolver uma personagem dramática, voltar à consciência do nosso papel social, do nosso corpo cotidiano e político. O

estar diante do olhar alheio parece que acessa em nós uma presença alterada, diferente de quando estamos protegidos, fora do alcance do olhar do outro. Como manter este estado de presença pura? Como abdicar conscientemente de todos os recursos que adquirimos ao longo de tanto tempo de treinamento, na busca de aperfeiçoar o nosso trabalho de ator? O ator que diante do olhar do outro logo se põe em estado de representação. Como chegar ao lugar da ruptura com a representação?

O treino da atuação a partir da presença pode ser uma possibilidade de ampliar o trabalho do ator para além da atuação com uma personagem dramática. A atuação que cria ilusões para conseguir chegar à presença no momento aqui e agora, livre do passado e sem expectativas com o futuro, e apenas se permitindo estar. Para que a plateia de a sua presença e as suas ações o significado que ela queira dar. A Performance, no sentido mais amplo, traz para nós atores cênicos esse valioso exercício que pode nós levar para *além dos muros da estrada* que delimitam o nosso espaço de conforto.

Em o *Mirante* os atores Concretos dão esse importante passo para se desenvolver novas possibilidades a partir da presença.

Brasília, 31 de julho de 2011



O espaço urbano como zona inóspita e a construção de uma teatralidade invasora

ANDRÉ CARREIRA*

A cidade é um palco?

Richard Schechner em seu texto “*A rua é o palco*”, publicado no livro *O futuro do ritual*, trabalha com a ideia do espaço público como lugar do acontecimento, da teatralidade da revolta, como território da representação política. Ainda assim, essa noção está longe de sustentar uma visão de palco como lugar onde se apresenta um espetáculo separado do espaço reservado ao público. Um lugar vazio a ser preenchido.

A metáfora da cidade como palco implica no risco de sua compreensão como cenografia, como linguagem auxiliar à representação, quando de fato por se tratar de um espaço social ativo, este lugar tem a força de texto.

Sabemos que a teatralidade não é uma qualidade particular dos palcos. As práticas da cultura podem ser entendidas a partir da noção de teatralidade. E o circular – habitar – as ruas está preenchido de elementos de teatralidade. Fazer teatro na rua é introduzir formas de teatralidade não cotidiana; é criar espaços efêmeros dedicados à ficção e ao jogo lúdico da representação; é reorganizar – ou de-

sorganizar – o plano imagético que rege as operações do cotidiano, dedicadas principalmente à circulação e ao intercâmbio de mercadorias.

O desenvolvimento do campo dos estudos da performance tem aberto novos horizontes para a reflexão sobre esses temas. Mas o que é realmente particular para as propostas que tomam a cidade como espaço e material para a criação de eventos teatrais, é perceber que a cidade tem que ser compreendida para além da noção de palco. Ela é o eixo textual do teatro que se faz na estrutura urbana. A cidade é dramaturgia. É um texto que construímos a partir da nossa circulação, dos nossos hábitos, e também através da produção de imagens construídas pelos mais diversos ve-

*André Carreira é professor da Universidade Estadual de Santa Catarina, diretor do grupo Experiência Subterrânea, de Florianópolis. Doutor em teatro pela Universidad de Buenos Aires.

tores culturais, tanto formais como informais. Este texto que é resultado do habitar estabelece zonas relacionais.

Voltamos a olhar a rua e não podemos ver mais que um lugar inóspito, onde diversas forças lutam para conquistar espaços. Isso representa um desafio para os artistas, mas, ainda mais, constitui o elemento que define a cidade. Este é um território de múltiplas ocupações e justaposições. As micro disputas, bem como os embates entre os cidadãos e as ações governamentais, conformam elemento central do ambiente urbano. A tensão entre ordem (oficial) e as dinâmicas individuais produzem as tramas sobre as quais as operações criativas se sustentam para a construção espetacular. Nas ruas as pessoas não estão – via de regra – de braços abertos para a representação teatral. Esta, quando ocupa a rua, está conquistando seu espaço, pois o fluxo das ruas está conformado por pessoas que circulam buscando cumprir seus objetivos cotidianos, suas metas imediatas, que sempre estão relacionadas com as diferentes atividades vinculadas à sobrevivência. Os usuários das ruas jogam quando estimulados. Quando

provocados, podem abrir espaços para o lúdico dentro dos seus respectivos “planos de atividades”. Estes espaços são efêmeros, mas podem ser potentes exatamente porque são mediados por uma decisão de ruptura com a rotina. É ali que o acontecimento teatral pode propor a realização de novas experiências sensoriais. Ao “quebrar” a lógica do funcionamento do espaço da cidade e abrir zonas lúdicas, o teatro pode situar o transeunte transformado em espectador/partícipe em uma posição na qual o mesmo estará apto a rever e ressignificar o seu “estar” na cidade. É possível propor novos olhares sobre a cidade e sobre a condição da cidadania.

Parto do princípio de que as instituições esperam que as ruas funcionem facilitando as operações “fundamentais” da vida, dado que a ordem mantém os mecanismos urbanos azeitados. É exatamente na interferência sobre essa lógica que a potência do lúdico adquire sua maior força. O perceber o espaço de uso cotidiano desde outra perspectiva oferece ao transeunte uma possibilidade de se ver e de ver a lógica da cidade sob outra perspectiva. Isso

não deve ser confundido com um suposto “poder transformador” da performance teatral em um sentido global. Não se trata de supor uma prática invasiva como agente transformador da ordem social, mas sim de uma linguagem que trata de introduzir novas condições de se pensar a cidade e de penetrá-la com a força do objeto estético.

A exploração do espaço da cidade pelos corpos dos atores e os processos de recepção do espectador (que é em sua maioria um transeunte modificado em espectador) implicam na leitura desse texto a partir do seus usos e da modificação desse uso. O ocupar a cidade com a performance teatral é ao mesmo tempo ler a cidade e escrevê-la. O texto dinâmico da cidade é transformado incessantemente, mas o acontecimento teatral tem a vocação de ser uma interferência cuja principal consequência é essa transformação momentânea dos sentidos de um fragmento da cidade. Parece pouco, e talvez até um gesto inócuo, mas representa aquilo que o teatro tem de mais incisivo como linguagem. Quando decide invadir o espaços das ruas, das praças e edifícios públicos, ele sugere novas formas de uso e apropriação desses espaços de disputa.

Penetrar estas tramas é produzir rupturas nos usos cotidianos, construindo novos olhares sobre esses espaços que terminam perdendo impacto sobre aqueles que diariamente circulam pelas ruas. A cidade é um tipo de espaço cênico no qual não se pode identificar um lugar ideal de observação. Nas ruas se observa o acontecimento

e se é observado ao mesmo tempo. Tudo e todos estão em cena quando temos um espetáculo na rua. Por isso, pode-se dizer que este tipo de teatro é um teatro poroso. Uma fala teatral que penetra o lugar do “espectador” e é penetrada por este.

A rua é um lugar de mobilidades e deslizamentos, de sobreposições. Nada ocorre de maneira pura e separada ali. Sempre temos camadas sobre camadas e uma transparência que faz com que as noções de fundo e forma se mesclêm sucessivamente. Por vezes a fala de um ator que está próximo à audiência vai ser modificada, ou realmente significada, porque foi interferida por um acontecimento distante, mas forte o suficiente para que todos possam relacioná-los. Um exemplo disso ocorreu em uma cena do espetáculo *Um Molière Imaginário*, do grupo Galpão (BH), quando em uma cena o ator Rodolfo Vaz, representando o hipocondríaco Argon, pedia ao outro personagem que não gritasse e, subitamente, o sino da Catedral de Florianópolis deu início à Hora do Ângelus. A cena foi desdobrada e ressignificada, pois todos, inclusive o ator, perceberam que o diálogo havia migrado da esfera ator-ator para ator-cidade.

Este é um exemplo simples entre inúmeros que deixa clara a ideia de trama porosa que é o texto urbano. Mas isso não deve ser considerado somente do ponto de vista dos acontecimentos acidentais, dado que essa é a regra das operações urbanas. Não se trata de estar atento às

eventuais surpresas. É preciso compreender que a cidade é porosa e tem elementos dinâmicos que forcem os espetáculos que a ocupam a serem porosos também, sob a pena de perderem totalmente sua capacidade de diálogo com os usuários das ruas.

O estar na rua implica em um relativo protagonismo inerente à condição de circular por esse espaço inóspito. Todo cidadão que anda pelas ruas precisa estar preparado para decidir o que fazer, se proteger, tirar o melhor proveito de sua circulação e se relacionar com uma miríade de elementos que em princípio implicam em risco. Por isso, a audiência do espetáculo que invade a cidade tem uma vocação protagonista. Ela é a proprietária do espaço, o teatro é um visitante que não foi convidado. Isso estabelece a premissa do diálogo. O teatro deve conquistar seu lugar. O gesto invasivo é um gesto de posse, mas há outros que já possuem este lugar. Por isso se observa que o público da rua é um público que se sente autorizado a comentar o espetáculo, a se dirigir diretamente ao ator/atriz. Essa força faz poroso o espetáculo. É o seu ambiente.

A noção de ambiente proposta pelo arquiteto Kevin Lynch ajuda a compreender como todos os elementos – arquitetônicos, sociais e culturais – definem a cidade, e finalmente definem o espetáculo no espaço urbano. O ambiente é aquilo construído para além das fronteiras do projeto e das iniciativas que tratam de planejar e organizar a ocupação. O ambiente é gestado na própria ocupação

e se modifica dentro das dinâmicas propostas pelos habitantes. Portanto, é mutável e mutante. Qualquer iniciativa de seus habitantes pode fazê-lo variar, inclusive o teatro.

O teatro quando ocupa as ruas passa a fazer parte desse ambiente, transformando o que ele tem de mais cotidiano e rotineiro. Consequentemente, as formas teatrais invasoras não privilegiam o texto dramático como elemento axial, mas sim as possíveis interfaces com o funcionamento da cidade.

A relação com as operações do cotidiano pode se dar pela contradição ou pela afirmação hiperbólica dos usos. O plano do diálogo entre o espetáculo e a cidade se dá, principalmente, no plano da experiência do espaço. Por isso, levar ao limite os usos do espaço pode contribuir para a criação de uma espetacularidade que problematiza o habitar a cidade.

O conceito de teatro ambiental cunhado por Richard Schechner contribui para complementar uma compreensão das operações no ambiente. Para o diretor norte-americano, importante voz no campo dos estudos da performance, a lógica ambiental supõe pensar o corpo como parte desse ambiente. Isso nos leva a estar atentos ao trabalho do ator/atriz como inscrição das lógicas, afetos, condições do ambiente. A leitura da cidade se inicia quando os atores se deixam impregnar pelos elementos do ambiente. O reconhecimento do plano afetivo e simbólico que a rua sugere, ou instala nos corpos dos *performers*, é o instrumento que permite “ver” a cidade desde uma situa-

ção do corpo. Segundo Schechner:

Existe uma relação viva entre os espaços do corpo e os espaços nos quais o corpo se move. Os tecidos vivos do corpo humano não terminam na pele. Exercícios com o espaço construíram a noção de que tanto os seres humanos como os espaços estão vivos. (1994, 12)

O corpo impregnado do ambiente deve ser instrumento de criação. Não se pode invadir teatralmente, estabelecer novas teatralidades apenas como projeto intelectual de encenação. Por isso, seria interessante pensar a experimentação com os atores/atrizes como forma de propor um “corpo mapa”. O desafio seria transformar a percepção da cidade em lógica de comportamento, de tal modo que os atores/atrizes desenvolvam uma capacidade de ler a cidade com o olhar de quem a lê como texto e de inscrever sua presença como poética que a transforma.

O plano da experiência sensorial e emocional dos atores/atrizes é fundamental para fazer a cidade se inscrever no projeto criativo. Ao se deslocar pela cidade, os atores/atrizes, bem como o público, deformam as regras da cidade, ainda que de forma momentânea. E isso é expandir o repertório de usos, sugerindo inclusive novas possibilidades do habitar.

Habitar não é apenas usar o espaço, é imaginar o espaço desejado e adaptar o disponível, ao mesmo tempo em que reorganiza os sentidos desse espaço. Habitar é escrever a cidade. É preciso pensar um teatro que habita a cidade.

Para esse teatro é necessário um ator/atriz que compreenda a atuação como uma prática que se fundamenta na introdução do seu corpo nos ritmos da cidade, e que a partir disso desvende a fala da cidade, de seus espaços e seus usuários.

Dialogar com os usuários da cidade é algo que vai muito além do simples fato de compreender a linguagem de quem caminha pelas ruas. É modificar a condição do transeunte propondo, ou melhor, provocando uma alteração da condição de expectativa. Produzir novas tensões entre usuários e as normas de ocupação é abrir espaços de ressignificação da urbe.

Buscando exemplos, pode-se perceber que diferentes espetáculos de grupos como Royal de Luxe (Paris); La Fura Dels Baus (Barcelona); Escena Subtereránea (Buenos Aires); Teatro que Roda (Goiânia); Falus Stercus (Porto Alegre); Erro Grupo (Florianópolis) sempre implicam na modificação extrema do olhar sobre a cidade. Quando se consegue que o usuário veja – ainda que por pouco tempo – desde uma nova perspectiva sua própria cidade, se está propondo novas formas de entendê-la e fabricá-la.

A árdua luta por construir objetos espetaculares consistentes em um mundo da espetacularidade – onde tudo e todos são espetáculo e tudo que é sólido se desfaz de forma quase imediata – tem colocado os artistas em diálogo com as operações mais cotidianas da cidade. No entanto, parece importante resguardar o espaço da estética como um terri-

tório onde os criadores do teatro têm muito o que oferecer para a formulação de novas noções sobre a cidade.

O plano político da interferência estética pode ser reforçado pela compreensão do valor simbólico que pode adquirir a introdução do ludismo como “mercadoria sem valor”, como “inutilidade” que confronta a lógica do pragmatismo e da funcionalidade. Dentro do regime que pugna pelo controle estatal e empresarial do jogo lúdico, um teatro que invade a cidade deve pensar a teatralidade como um elemento de deslocamento da condição do transeunte, tanto pelo ato da provação de um novo olhar sobre a cidade e sobre o habitar, como pelo convite ao compartilhamento da experiência do jogo.

Referências Bibliográficas

KERSHAW, Baz. *The Radical in Performance. Between Brecht and Baudriallard*. London, Routledge, 1999.

SCHECHNER, Richard. *The Future of Ritual*. New York, Routledge, 1993

----- . *Environmental Theater*. New York, Applause, 1994.

Teatro do Concreto:

Aline Seabra

Alonso Bento

Francis Wilker

Gleide Firmino

Hugo Cabral

Ivone Oliveira

Jhony Gomantos

Lisbeth Rios

Maria Carolina Machado

Micheli Santini

Nei Cirqueira

Robson Castro

Silvia Paes

Organização Cultural Filhos do Beco:

Diretor Presidente: Francis Wilker

Diretora Financeira: Ivone Oliveira

Diretora Administrativa: Micheli Santini

Coordenadora de Projetos: Juliana Veloso Sá

Secretário: Douglas Teixeira

Sala de Espera (1997 a 2011)*

Texto original: Jean-Claude Bernardet

Adaptação: Fabíola Gontijo

Elenco: Francis Wilker e Marcelo Alves

Direção, cenografia e figurino - (versão I, II e III do espetáculo – 1997 a 2006) – Fabíola Gontijo

Iluminação: Marks Almeida

Participação especial: DJ E-Taki

Contribuíram nessas etapas: Gleide Firmino, Robson Castro e Nei Cirqueira.

Direção (versão IV do espetáculo - 2011) – Nei Cirqueira

Participação especial: DJ Quizzik

Iluminação: Higor Filipe

* O trabalho é um dos marcos na criação do Teatro do Concreto a partir de 2003, quando do encontro entre esses artistas e o desejo de um trabalho de pesquisa continuado.

Diário do Maldito (2006)

Dramaturgia: Juliana Sá

Elenco original*: Aline Seabra, Alonso Bento, Gleide Firmino, Jhony Gomantos, Maria Carolina Machado, Micheli Santini, Nei Cirqueira, Robson Castro e Silvia Paes.

Direção: Francis Wilker

Assistente de Direção: Ivone Oliveira

Consultoria Artística: Tiche Vianna

Músicos: Igor Guilherme, Janari Coelho, Regina Neri e Samuel de Freitas
Ambientação Cenográfica: o grupo, com a colaboração de Isabella Veloso e Leonardo Cinelli

Consultoria corporal: Luciana Lara

Consultoria vocal: Daniel Pitanga, Gislene Macedo e Sônia Prazeres

Desenho de Luz original: Marcelo Augusto

Figurinos: o grupo, com consultoria de Cyntia Carla

Cenotécnica: Lisbeth Rios

*Em diversas temporadas o espetáculo contou com a participação dos atores Celma Ioci e Rômulo Mendes, substituindo respectivamente Silvia Paes e Robson Castro. Os atores Marta Aguiar e Josuel Júnior também fizeram os mesmos papéis em uma ocasião de temporada do

espetáculo. A dramaturga Juliana Sá também atuou substituindo Maria Carolina Machado na temporada da peça realizada em Cuiabá em 2010. O músico Daniel Pitanga também participou do elenco da peça de 2006 a 2010. Em diversas ocasiões o músico Pedro Miranda também integrou a “banda” do Diário.

No período de 2006 a 2010 a iluminadora e atriz Zizi Antunes atuou na operação de luz e montagem do espetáculo, muitas vezes com a colaboração do técnico Galdino Rebouças.

Participaram da primeira etapa de criação desse espetáculo os atores: Glauber Coradesqui, Eduardo Dutra, Leone Cristina e Thiago Enoque.

Nossa gratidão a esses artistas colaboradores do Concreto que acrescentaram suas vivências ao Diário.

O espetáculo faz referência aos seguintes textos de Plínio Marcos: Abajur Lilás, Navalha na Carne, Prisioneiro de uma canção, Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos.

Músicas executadas na peça: Silêncio no Bixiga – Geraldo Filme; Hino à Brasília – letra de Neusa Pinho França Almeida; Oh abre alas – Chiquinha Gonzaga; É tumba; Pingo de lua e Ponto de Ogum (canções folclóricas de domínio popular).

Borboletas têm vida curta (2006)

Dramaturgia: Maria Carolina Machado

Direção: Francis Wilker

Assistente de direção: Ivone Oliveira

Elenco: Aline Seabra, Alonso Bento, Jhony Gomantos, Micheli Santini, Nei Cirqueira

Cenografia: Marley Oliveira

Figurino: Hugo Cabral

Operação de som: Gleide Firmino

Iluminação (versão 2011): Higor Filipe e Rafale Andrade

Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos (2007)

Texto: Plínio Marcos

Direção: Francis Wilker e Ivone Oliveira

Elenco*: Alonso Bento, Gleide Firmino, Jhony Gomantos, Micheli Santini, Nei Cirqueira e Silvia Paes

Iluminação: Higor Filipe

Intervenções sonoras ao vivo: Daniel Pitanga (até 2010) e Gustavo Reinecken (2011)

*Os atores do Teatro do Concreto revesaram sua participação na leitura. Sendo assim, praticamente todos já participaram dela em diferentes apresentações.

Ruas Abertas (2008)

Direção: Francis Wilker

Assistente de Direção: Aline Seabra

Colaboração dramaturgica: Jonathan Andrade

Elenco original: Alonso Bento, Gleide Firmino, Jhony Gomantos, Juliana Sá, Lisbeth Rios, Maria Carolina Machado, Micheli Santini, Nei Cirqueira, Silvia Paes e Zizi Antunes

Participações especiais: Rômulo Mendes (2010 e 2011) e Celma Ioci (2010).

Ruas Abertas em Goiânia

Em 2010 o Teatro do Concreto realizou Ruas Abertas em parceria com outros coletivos teatrais em três cidades: Taguatinga (parceria com Andaime CIA de Teatro); Goiânia (Solos de Baco) e Cuiabá (Confraria dos Atores)

Entrepartidas (2010)

Dramaturgia: Jonathan Andrade

Direção: Francis Wilker

Equipe de Direção: Ivone Oliveira e Aline Seabra

Elenco original: Adilson Dias, Alonso Bento, Gleide Firmino, Jhony Gomantos, Larissa Calixto, Lisbeth Rios, Luiza Guimarães, Maria Carolina Machado, Micheli Santini, Nei Cirqueira e Zizi Antunes.

Entrepartidas em Goiânia

A atrizes do Teatro do Concreto integraram o elenco do espetáculo após suas primeiras temporadas, Aline Seabra (2011) e Silvia Paes (2010).
Elenco Convidado: Christiane Cysneiros, Douglas Fernandes, Jeferson Alves, Maria Lindete, Mário Luz, Thamiris Saraiva e Sami Maia
Músico*: Daniel Pitanga
Desenho de Luz original: Diego Bresani
Figurinos e Direção de Arte: Hugo Cabral e Júlia Gonzales

Entrepartidas em Cuiabá

*Os músicos Luiz Augusto Rabelo, Manuela Castelo Branco e Naira Carneiro também já participaram do espetáculo.

Entrepartidas em Cuiabá

*O espetáculo faz referência aos contos Vasto Mundo, de Maria Valéria Rezende, e Os dragões não conhecem o paraíso, de Caio Fernando Abreu.

Além desses, cita ainda os poemas Passagem das Horas, de Fernando Pessoa (Álvaro de Campos) e trechos de Anúncio e Cortando Cebola, de Elisa Lucinda.

Mirante (2010)

Direção: Ivone Oliveira

Elenco original: Gleide Firmino, Jhony Gomantos, Lisbeth Rios, Micheli Santini, Nei Cirqueira e Silvia Paes

Elenco convidado (versão II do trabalho – 2011): Douglas Fernandes, Jeferson Alves, Larissa Calixto, Mário Luz e Márcia Moreira (guia turística).

Dramaturgia: Alonso Bento

Consultoria dramaturgica: Juliana Sá

Ambientação e figurinos: Hugo Cabral

Intervenção sonora: Samuel de Freitas

Agradecimentos

Nosso muito obrigado às pessoas e instituições que ao longo desses anos em algum momento seguraram em nossas mãos: nossos familiares, amigos, amores, José Perdiz, Seu Zé, Adalto Serra, Adelaide Oliveira, Adriana Lodi, Alice Stefânia, Alexandra Martins, Anderson Lima, André Amaro, André Carreira, André Luis Gomes, André Moreira, Barbara Tavares, Boi Affiune, Carlos Gil Zamora, Casa da Ribeira, Celeste Silva, Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB Brasília, Cooperativa Paulista de Teatro, Chico Pelúcio, CIA B de Teatro, Confraria dos Atores, Cristina Carvalhedo, Daniela Gonçalves, Denis Camargo, Domingas Lopes do Lago, Eberto Garcia, Eduardo Borém, Edson Pedro, Eliana Monteiro, Érico Cazarré, Estrupenda Trupe, Evaristo, Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, Felipe Araújo, Fernando Villar, Francisco Medeiros, Fred Maia, Funarte, Fundação Athos Bulcão, Galdino Rebouças, Galpão Cine Horto, Geórgia Anthony, Giselle Rodrigues, Gislene Macedo, Graça Veloso, Grupo Flor e Espinho, Grupo Magiluth, Guilherme Bonfanti, Guilherme Reis, Henrique Fontes, Hugo Rodas, Ineide Santini, Ionara Silva, Isabella Veloso, Jan Moura, Joana Abreu, Joana Limongi, José Regino, Josuel Junior, Júlia Guedes, Júlio Mendes, Kiko Barros, Laércio Nicolau, Leonardo Lessa, Leo Tihilé, Lidiane Leão, Lilian de Paula, Livia Frazao, Lina Frazão, Lorena Maria, Lucia Andrade, Luciana Lara, Luciano Astiko, Luciano Lima, Luiz César, Luiz Fernando Marques, Mãe Dora de Oyá, Manoel Pina, Marcelo Diaz, Marci Dornelas, Marcos França, Marcos Pacheco, Maria Elizabeth Mori, Marks Almeida, Martha Lemos, Mateus, Maurício Witczak, Murilo Grossi, NAC-Teatro Goldoni, Natália Tolentino, Neide Nobre, Nitza Tenenblat, Núbia Santana, Pablo Ornelas, Paulo Vieira, Paula Sayão, Pedro Miranda, Preto Rezende, Randal Andrade, Renata Porto, Rita Castro, Rodrigo Machado, Roque Tadeu Gui, Rosanalha Martins, Rose Mello, SAI, Samuel Magalhães, Sara Jofre, Secretaria de Cultura do DF, Sérgio Bacelar, Sérgio Fidalgo, Sérgio Maggio, SESC DF, SESC Santos, SESI DF, Silvia Guerreiro, Solange Bastos, Sutil Ato, Tatiana Carvalhedo, Tatiana Reis, Tanah Correa, Teatro Invertido, Thiago Medeiros, Thiago Sabino, Tiche Vianna, Timótheo Porto, Valéria Cabral, Viviane Curado, Voar Teatro de Bonecos, CEM 1 de São Sebastião, Valmir Santos,

Créditos de Fotografia

Pág. 31 - 1 - Thiago Sabino

Pág. 49 - 6 - Thiago Sabino

Pág. 53 - 7 - Thiago Sabino

Pág. 53 - 8 - Telmo Ximenes

Pág. 53 - 9 - Thiago Sabino

Pág. 54 - 10 - Thiago Sabino

Pág. 55 - 11 - Thiago Sabino

Pág. 57 - 12 - Thiago Sabino

Pág. 62/63 - 13 - Tais Peyneau

Pág. 64 - 14 - Acervo Pessoal

Pág. 64 - 15 - Acervo Pessoal

Pág. 67 - 16 - Alexandra Martins

Pág. 70 - 17 - Thiago Sabino

Pág. 71 - 18 - Alexandra Martins

Pág. 71 - 20 - Thiago Sabino

Pág. 21 - 21 - Thiago Sabino

Pág. 81 - 22 - Tatiana Reis

Pág. 85 - 23 - Thiago Sabino

Pág. 99 - 24 - Thiago Sabino

Pág. 101 - 25 - Thiago Sabino

Pág. 103 - 26 - Thiago Sabino

Pág. 106 - 27 - Thiago Sabino

Pág. 106 - 28 - Thiago Sabino

Pág. 106 - 29 - Thiago Sabino

Pág. 106 - 30 - Thiago Sabino

Pág. 113 - 31 - Sergio Martins

Pág. 115 - 32 - Thiago Sabino

Pág. 119 - 34 - Thiago Sabino

Pág. 124 - 35 - Celma Ioci

Pág. 124 - 36 - Celma Ioci

Pág. 124 - 37 - Thiago Sabino

Pág. 124 - 38 - Thiago Sabino

Pág. 130 - 39 - Thiago Sabino

Pág. 130 - 40 - Thiago Sabino

Pág. 133 - 41 - Thiago Sabino

Pág. 135 - 42 - Miguel

Pág. 141 - Acervo Concreto

Pág. 146 - 43 - Acervo Concreto

Pág. 146 - 44 - Acervo Concreto

Pág. 147 - 45 - Jhony Gomantos

Pág. 150 - 46 - Thiago Sabino

Pág. 150 - 47 - Thiago Sabino

Pág. 151 - 48 - Thiago Sabino

Pág. 151 - 49 - Thiago Sabino

Pág. 155 - 50 - Thiago Sabino

Pág. 155 - 51 - Thiago Sabino

Pág. 156 - 52 - Thiago Sabino

Pág. 161 - 53 - Thiago Sabino

Pág. 165 - 54 - Thiago Sabino

Pág. 171 - 55 - Thiago Sabino

Pág. 171 - 56 - Daniel Pitanga

Pág. 176 - 57 - Thiago Sabino

Pág. 177 - Acervo Concreto

Pág. 182 - 58 - Jhony Gomantos

Pág. 182 - 59 - Jhony Gomantos

Pág. 188 - 60 - Thiago Sabino

Pág. 193 - 61 - Thiago Sabino

Pág. 193 - 62 - Thiago Sabino

Pág. 193 - 63 - Thiago Sabino

Pág. 195 - 64 - Thiago Sabino

Pág. 197 - 65 - Thiago Sabino

Pág. 197 - 66 - Thiago Sabino

Pág. 197 - 67 - Thiago Sabino

Pág. 200 - 68 - Thiago Sabino

Pág. 200 - 69 - Thiago Sabino

Pág. 203 - 70 - Thiago Sabino

Pág. 208 - 71 - Thiago Sabino

Pág. 208 - 72 - Thiago Sabino

Pág. 208 - 73 - Thiago Sabino

Pág. 213 - 74 - Thiago Sabino

Pág. 213 - 75 - Thiago Sabino

Pág. 213 - 76 - Thiago Sabino

Pág. 232 - 77 - Thiago Sabino

Pág. 232 - 78 - Thiago Sabino

Pág. 233 - 79 - Thiago Sabino

Pág. 233 - 80 - Thiago Sabino

Pág. 235 - 81 - Willian de Brito Coutinho

Pág. 238 - 82 - Ivone Oliveira

Pág. 240 - 83 - Thiago Sabino

Pág. 240 - 84 - Thiago Sabino

Pág. 243 - 86 - Willian de Brito Coutinho

Pág. 243 - 87 - Willian de Brito Coutinho

Pág. 243 - 88 - Willian de Brito Coutinho

Pág. 243 - 89 - Willian de Brito Coutinho

Pág. 252 - 90 - Mário Luz

Pág. 252 - 91 - Willian de Brito Coutinho

Pág. 252 - 92 - Hugo Barreto

Pág. 253 - 93 - Willian de Brito Coutinho

Pág. 253 - 94 - Willian de Brito Coutinho

Pág. 553 - 95 - Willian de Brito Coutinho

Concreto em 7 Atos / organizadores Aline Seabra, Francis Wilker, Nei Cirqueira. – 1. Ed. –

Brasília, DF: Organização Cultural Filhos do Beco, 2011.

263 pp. il.; 21cm.

Vários colaboradores.

Bibliografia.

ISBN 978-85-65082-00-6

1.Artes Cênicas 2.Teatro de grupo 3.Teatro Brasiliense 4.Processos criativos

CDU 792

Impressão Alpha Gráfica



"Vamos, que a cavalgada não tenha fim nem em Deus!"

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](#)