



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA DA UFPA**

PAULO CÉSAR SOUSA DOS SANTOS JUNIOR

1800 – O GRITO DA FAMÍLIA MORTA:
A poética pessoal na encenação de um teatro performativo.

**Belém – PA
2018**

PAULO CÉSAR SOUSA DOS SANTOS JUNIOR

1800 – O GRITO DA FAMÍLIA MORTA:

A poética pessoal na encenação de um teatro performativo.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Federal do Pará, como requisito para a obtenção do Grau de Licenciado em Teatro, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Karine Jansen.

**Belém –PA
2018**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca Universitária do ICA/ETDUFPA, Belém-PA

Santos Júnior , Paulo César Sousa dos

1800 – O grito da família morta: a poética pessoal na encenação de um teatro performativo / Paulo César Sousa dos Santos Júnior; orientadora Prof^ª Dr.^a Ana Karine Jansen de Amorim. 2018.

Monografia de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso Licenciatura em Teatro, 2018.

1. Teatro – processo criativo. 2. Dramaturgia. 3. Espetáculo de teatro. I. Título.

CDD - 22. ed. 792

PAULO CÉSAR SOUSA DOS SANTOS JUNIOR

1800 – O GRITO DA FAMÍLIA MORTA:

A poética pessoal na encenação de um teatro performativo.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Federal do Pará, como requisito para
a obtenção do Grau de Licenciado em Teatro.

Belém, 09 de março de 2018.

Conceito _____

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Ana Karine Jansen de Amorim, Escola de Teatro e Dança da UFPA
(Orientadora)

Prof. Dr. José Denis De Oliveira Bezerra, Escola de Teatro e Dança da UFPA
(Membro)

Prof. Msc. Anibal Pacha, Escola de Teatro e Dança da UFPA
(Membro)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a,

A.J. Takashi
Assucena Pereira
Brenda Lima
Miller Alcântara
Wan Aleixo
Felipe Almeida
Victor Nunes
Uirandê Gomes
Sônia Lopes
Jhon Rente
Maurício Franco
Cláudio Castro
Thamires Costa
Gisele Guedes
Jairo Figueiró
Bonely Pignatário
Arthur Silva
Kellem Mello
Wagner Ratis
Bruno Ferreira
Theus Soares

Leandro Ferreira
Matheus AG
Danilo Bracci
Brenda Paixão
Alana Lima
Dan Moura
Paulo César Sousa
Terezinha Costa
Vitor Leonardo
Vinícius Santos
Odin Gabriel

Ivone Xavier
Karine Jansen
Anibal Pacha
Denis Bezerra

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso é um memorial descritivo do processo de criação do espetáculo *1800 – o grito da família Morta* desenvolvido no Zecas Coletivo de Teatro, no ano de 2017 em Belém-PA. O objetivo principal é organizar a metodologia de criação cênica desenvolvida durante este processo criativo. Para isso, ativaremos os escritos de Gaston Bachelard em *A poética do devaneio* e *A poética do espaço* aliando-os a *Dramaturgia pessoal do ator* de Wlad Lima e aos estudos de Josette Féral sobre o *teatro-performativo*. Esta escrita é desenvolvida do ponto de vista do encenador-performer deste espetáculo que utiliza de sua liberdade poética para dialogar com a *persona* que se exteriorizou durante este processo criativo, apresentando esse recorte de sua memória como um *Flâneur*, que observa e analisa sua trajetória. Neste memorial descritivo expõe-se consecutivamente em suas três seções: os devaneios poéticos autobiográficos antecedentes da criação cênica; os conceitos e metodologias escolhidas para este processo criativo; e as exemplificações da utilização da *poética pessoal na encenação de um teatro performativo*.

Palavras-Chave: Poética Pessoal. Teatro-performativo. Processo Criativo. Encenação.

ABSTRACT

This work is a descriptive memorial of the process of creation of the 1800 spectacle - the cry of the Morta family developed at Zecas Coletivo de Teatro, in 2017 in Belém-PA. The main purpose of this memorial is to organize the scenic creation methodology developed during this creative process. To do this, we will activate the writings of Gaston Bachelard in *The Poetics of Daydream* and *The Poetics of Space*, combining them with the personal dramaturgy of the actor of Wlad Lima and the studies of Josette Féral on the theater-performative. This writing is developed from the point of view of the director-performer of this show who uses his poetic freedom to dialogue with the person who was externalized during this creative process, presenting this cut of his memory as a Flâneur, who observes and analyzes his trajectory. In this descriptive memorandum it is exposed consecutively in its three sessions: the autobiographical poetic reveries antecedent to the scenic creation; the concepts and methodologies chosen for this creative process; and the exemplifications of the use of personal poetry in the performance of a performative theater.

Keywords: Personal poetics. Theater-performative. Creative process. Staging.

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| INTRODUÇÃO | 7 |
| 1º SUSPIRO – DO INDIVIDUAL AO COLETIVO | 12 |
| 1.1 Trajatória individual – <i>uma</i> poética pessoal | 15 |
| 1.2 Trajatória coletiva – Do Grupo de Teatro Universitário da UFPA (GTU-UFPA) ao Zecas Coletivo de Teatro | 18 |
| 1.3 Do devaneio ao primeiro suspiro – Imersões poéticas | 23 |
| 2º SUSPIRO – O PROCESSO DE CRIAÇÃO CÊNICA | 33 |
| 2.1 Organização do processo de criação – experimentações e oficinas | 38 |
| 2.2 Segunda parte do processo criativo – desenvolvimento e aperfeiçoamento | 46 |
| 3º SUSPIRO – A POÉTICA PESSOAL NA ENCENAÇÃO DE UM TEATRO PERFORMATIVO | 50 |
| 3.1 Terceira parte do processo criativo – finalização e apresentações | 64 |
| 3.2 Relatos e atravessamentos – Dos atuantes ao público-performer | 74 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 81 |
| REFERÊNCIAS | 83 |

INTRODUÇÃO

Carta registro de personalidade *O passado em dois corpos: Eu e ele.*

Nascido em Bragança-PA, no dia 03 de fevereiro de 1995.

Primeiro suspiro temporal.

Eu – Minha família é formada por mim, Paulo César Sousa dos Santos Junior; meu pai, Paulo Cezar Sousa dos Santos; minha mãe, Terezinha de Jesus Costa da Silva; e meus dois irmãos mais novos, Vitor Leonardo Silva dos Santos e Marcos Vinícius Silva dos Santos. Hoje estou com 21 anos, e cada um dos meus irmãos tem 5 anos de diferença entre as idades.

Ele – Uma família de nomes comuns, e origens na miscigenação amazônica.

Segundo suspiro temporal.

Eu – Em minha cidade natal tive meu primeiro contato com as artes cênicas na escola aos 6 anos de idade.

Ele – E nunca mais parou!

Terceiro suspiro temporal

Eu – Depois, quando adolescente fui à igreja, não em busca de Deus, mas em busca de fazer mais teatro.

Ele – Descobriu-se Ateu.

Quarto suspiro temporal

Eu – Após descobrir minha descrença, corri rumo aos grupos da cidade para fazer teatro.

Ele – Enjoou da monotonia.

Quinto suspiro temporal

Eu – Após alguns anos no *Grupo Teatral Espaço & Arte* do poeta e membro da Academia Bragantina de Letras, Aviz de Castro, fui para a rua viver teatro de todas as formas que poderia experimentar.

Nós – Prisão de ar.

Primeiro suspiro espacial

Carta registro, escrita no dia 18 de janeiro de 2017, no primeiro dia do processo de criação do espetáculo *1800 – o grito da família morta*.

O que vale a pena sair da sua boca?

Essa foi a primeira pergunta feita durante o processo de criação do espetáculo *1800 – o grito da família morta*. Quando a fazia, eu não questionava apenas os atores que se encontraram comigo todas às quartas-feiras do primeiro semestre de 2017, também era um autoquestionamento. Cada vez que repetia esta pergunta, uma nova resposta surgia, e a cada nova resposta outras dúvidas surgiam em nosso processo criativo. A carta acima foi a primeira

resposta para esta pergunta. Ela é uma transcrição poética da carta registro de *personalidade*¹ que escrevi como registro de atividades do primeiro dia de ensaios do espetáculo *1800 – O grito da família morta*. Nela, inicio as experimentações sobre o espaço e o tempo de nossas poéticas pessoais a partir de recortes de minha memória, sendo esta carta o embrião poético do meu trabalho enquanto encenador deste espetáculo. Uso-a, agora, para apresentar-me junto a um dos coautores deste memorial descritivo: o *ele* que dialoga comigo nesta carta.

Ele é um fragmento específico de minha memória. O vejo como uma *persona*², que observou cada passo que dei durante este processo criativo e agora se externalizará para dialogar comigo nesta escrita. Esta *persona* é essencialmente observadora e analítica, é um *Flâneur*³, que a partir de minha trajetória e histórias de vida, me ajudará a exemplificar os *devaneios poéticos*⁴, bases deste espetáculo.

As especificidades desta *persona* serão expostas no decorrer deste memorial a partir de minha licença poética, que ajudará na exemplificação e organização da metodologia utilizada neste processo criativo, que agora, após sua execução, foi entendida como uma forma de utilizar a *poética pessoal na encenação do teatro performativo*. Esta percepção da metodologia desenvolvida durante o processo faz com que a descrição dos antecedentes criativos, ao processo de montagem do espetáculo, seja essencial para a organização desta metodologia.

A carta registro de *personalidade* também apresenta uma invenção poética, realizada durante este processo, a qual estará presente no desenvolvimento desta escrita: O *suspiro*.

Ele – Ins(pira)... ex(pira)...

O *suspiro*, em nosso contexto poético, representa as cargas existentes nas dualidades: vida e morte; tempo e espaço; história e contemporaneidade; e inspiração e obra. Em uma única palavra-ação trago a essência das principais bases deste trabalho. Nessa perspectiva poética, nossas três seções são organizadas como breves *suspiros* espaço-temporais,

¹ Nesse contexto, a *personalidade* trata da característica de *ser pessoa* em suas múltiplas questões, tendo esta, em nosso contexto, uma ligação direta com a experimentação cênica como agente da externalização das *personas* do artista durante a criação performativa. (JUNG, 1964).

² *Persona* é uma potencialização da *personalidade* do atuante através da externalização de um estado corporal, uma característica, ou um recorte de sua memória, tanto através do trabalho psicofísico quanto dos atos performativos. (COHEN, 1989)

³ Conceito de Walter Benjamin (1912), forjado a partir das escritas do poeta Charles Baudelaire (1857). O *Flâneur* é um observador dos acontecimentos, pessoas e trânsitos da cidade. O artista como *Flâneur* traz a essência de sua observação para sua criação poética.

⁴ *Devaneio* que dará bases a uma obra artística. (BACHELARD, 1988).

inicialmente guardados na memória dos *corpos-casas*⁵, participantes deste processo criativo, posteriormente expostas no espetáculo, e agora, nesta escrita memorial.

Um dos pontos contextuais deste memorial é a criação cênica em um grupo de teatro na contemporaneidade, pois este processo criativo foi desenvolvido no Zecas Coletivo de Teatro, do qual sou integrante. Nós, do Zecas Coletivo de Teatro, em três anos de trabalho, tínhamos em nossa bagagem apenas um espetáculo chamado *Zeca de uma cesta só*, com o qual conquistamos experiências significativas para nosso contexto universitário, as quais serão narradas no primeiro suspiro deste memorial. O espetáculo *1800 - o grito da família morta* é o nosso segundo espetáculo, mas antes de sua criação, nós, as Zecas, nos aventuramos em dois outros processos cênicos os quais não foram finalizados. Por quê? Seria comodismo do coletivo? Ou simplesmente falta de percepção da realidade em que nos encontrávamos? Estas dúvidas me despertaram a curiosidade de experimentar e pesquisar as inúmeras possibilidades de criação de poéticas cênicas.

Vem-me a necessidade de observar e ouvir com total atenção aquilo que acontece ao meu redor, distanciando-me dos movimentos cotidianos de trânsito e passagem, aos quais fomos convencidos com a repetição de nossas rotinas, para começar a perceber detalhadamente os lugares por onde passo e as pessoas com quem crio, conhecendo assim meus desejos mais íntimos, jogando-me em um processo de *flâneur* os espaços, tempos e pessoas que produzem juntas e em unidade. Assim, começo a perceber minha poética pessoal e a instigar a percepção dos demais integrantes do Coletivo.

Ao trabalharmos com a poética pessoal destes *corpos-casas*, também entramos no campo do devaneio, utilizando nosso referencial, que são as obras de Gaston Bachelard: *A poética do espaço* (1957) e *A poética do devaneio* (1988), as quais sustentarão esta escrita poética, pois, devanear sobre nossos *corpos-casa* tornou-se um dos nossos principais exercícios durante o processo de criação deste espetáculo.

No primeiro Suspiro, descrevo o início de meu *devir artista*, perpassando pela criação e desenvolvimento do Zecas Coletivo de Teatro e os devaneios bases do espetáculo *1800 - o grito da família morta*. Nessa descrição de minha trajetória pessoal e coletiva, utilizarei trechos do *Portfólio do Zecas Coletivo de Teatro* e demais materiais de produção pessoal.

Para sustentar os devaneios criativos, utilizo, também, neste primeiro suspiro, seja no corpo do texto ou nas notas de rodapé, conceitos referentes à poética pessoal e a escritura

⁵ Conceito presente no livro *A poética do espaço* (1957), no qual Gaston Bachelard faz comparações filosóficas entre o corpo e o espaço, dividindo as estruturas físicas e subjetivas do corpo tal como as estruturas da casa, de modo a entendermos o caráter de abrigo, incubadora ou prisão de ambos, sejam estes simbólicos ou físicos.

cênica, a partir do pensamento de alguns contemporâneos como: Carl Jung, sobre concepções acerca da personalidade e da criação artística; Wlad Lima, com o pensamento do trabalho sobre *si*, presente em *Dramaturgia pessoal do ator*; conceitos do livro *Performance como linguagem* de Renato Cohen; e apontamentos sobre a *multiplicidade* de Gilles Deleuze presente no artigo *A origem do conceito de multiplicidade segundo Gilles Deleuze (1996)* de Cardoso Júnior.

Seguindo esta linha de raciocínio, a partir do trabalho realizado durante o processo de criação do espetáculo, no segundo suspiro desenvolverei pensamentos a partir de outro referencial de primeira grandeza: Os estudos de Josette Féral sobre o *teatro-performativo*, presentes no artigo *Por uma poética da performatividade: O teatro performativo (2009)* e na entrevista *Teatro performativo e pedagogia (2010)* concedida pela autora à *Revista Sala Preta*. O diálogo com os pensamentos desta autora, se dá pela percepção do trabalho desenvolvido durante este processo criativo, os quais se localizam na linha tênue entre o teatro e a performance, e mesmo que nosso processo tenda para um dos dois lados, no desenvolvimento desta escrita descreveremos os fatores que o classificam como teatro performativo.

As referências deste segundo suspiro vêm da pesquisa realizada durante o processo criativo do espetáculo sobre as metodologias e conceitos que norteiam o trabalho de um “Coletivo de Teatro”, introduzindo as metodologias de criação e experimentação utilizadas.

No terceiro e último suspiro deste memorial descritivo, falarei sobre a utilização *da poética pessoal na encenação do teatro performativo*. Ativando as experimentações e materiais produzidos durante o processo de criação do espetáculo *1800 – o grito da família morta* e **relacionando-os** com os referenciais teóricos e conceitos apresentados nos capítulos anteriores, exemplificando, também, as facetas e as aplicações deste objeto de pesquisa, como uma possibilidade metodológica na criação de poéticas cênicas. Ativando na última parte da escrita a reverberação do espetáculo na relação entre os atuantes e o público-performer.

Nas considerações finais, o devaneio voltará a ser ativado para pensarmos o estado desta pesquisa e os caminhos a serem percorridos para o desenvolvimento dos demais espetáculos da *Trilogia Moderna*⁶, sabendo que neste projeto *espaço-temporal-poético*, o nosso caminho será traçado tal como fazemos todos os dias de nossas vidas de artistas cênicos: saímos de nossas casas (*1800 - o grito da família morta* foi desenvolvido e

⁶ *1800 – o grito da família morta* é o primeiro espetáculo do projeto de pesquisa e experimentação na criação de poéticas cênicas intitulado *Trilogia Moderna*, desenvolvido no Zecas Coletivo de Teatro. Esta trilogia visa à criação de poéticas cênicas inspiradas e relacionadas aos séculos: *1800 – XIX (passado)*; *1900 – XX (presente)*; *2000 – XII (futuro)*.

apresentado em um casarão histórico), fazemos nosso caminho pelas ruas (*1900 - o ranger da liberdade* segundo espetáculo da trilogia será um espetáculo de rua), para podermos então chegar ao Teatro (*2000 - o lugar de conexões*, será desenvolvido para a caixa cênica). Este memorial descritivo é o relato da primeira parte desta pesquisa. Um grito contemporâneo em proposições de uma ancestralidade visceral.

Ele – Façam boas escolhas!⁷

⁷ Frase inicial do espetáculo *1800 – o grito da família morta* sussurrada pelo encenador-performer individualmente no ouvido de cada pessoa do público antes de entrarem no casarão que abrigou as apresentações.

1º SUSPIRO – DO INDIVIDUAL AO COLETIVO

Iniciei o processo criativo do espetáculo *1800 – o grito da família morta* propondo esta montagem ao grupo do qual faço parte desde 2014, o Zecas Coletivo de Teatro. Esta proposta é antecedida por acontecimentos e *formas de fazer*, que são de extrema importância para a contextualização do tempo e espaço onde a obra foi desenvolvida, o que influencia diretamente nas escolhas metodológicas, cênicas e estéticas deste espetáculo.

Ao descrever tais acontecimentos, neste memorial descritivo, além do registro autobiográfico individual e coletivo, que será o intuito principal deste primeiro suspiro, também começo a pensar sobre a percepção da poética pessoal dos atuantes. Entendendo que esta percepção se dá através da análise sobre as trajetórias e histórias de vida dos atuantes, para que consigamos:

Agenciar (...). O ator tem à sua disposição toda a realidade, para, com ela, estabelecer uma simbiose. A realidade, já disse Deleuze, é multiplicidade. Repito que é bem diferente de entendê-la como múltipla. É necessário substanciá-la: multiplicidade. O teatro sendo realidade inventada, precisa inventar as suas multiplicidades. Os atores precisam inventar acontecimentos, conectar-se com acontecimentos - e estes, de diferentes naturezas e não apenas lingüísticos - para vir a ser, tornar-se, estar em devir, em movimento. Construir mapas com múltiplas entradas para esta invenção, que não é jamais imitação, nem interpretação, é experimentação. (LIMA, 2005, p. 36).

Em *Dramaturgia pessoal do ator*, Wlad Lima⁸ nos demonstra como as histórias de vida podem ser agenciadas na construção do trabalho do ator. Essa especificidade do processo de construção atoral vem da criação de metodologias de criação, a partir de estudos sobre o trabalho de Cacá Carvalho durante a montagem de *Hamlet* do Grupo Cuíra. A autora faz uma abordagem deleuze-guattariana desta prática. A perspectiva abordada na obra nos é de extrema importância, não apenas por pensar o agenciamento dos antecedentes criativos individuais – ou seja, as histórias de vida, trajetória e poética pessoal dos atuantes – mas por evidenciar nesta abordagem, deleuze-guattariana, um ponto a se pensar sobre o processo de criação do espetáculo *aqui descrito*: a multiplicidade⁹. A partir deste conceito, podemos entender:

⁸ Artista-pesquisadora, atriz, diretora e cenógrafa de teatro na cidade de Belém do Pará.

⁹ Podemos dizer que com o conceito de multiplicidade, o múltiplo deixa de ser o adjetivo que qualifica ou manifesta o substantivo uno, para receber, ele também, uma definição substancial. O conceito de multiplicidade, a começar pelo par uno múltiplo, ajuda na definição de novas relações entre o empírico e o transcendental, entre o atual e o virtual e é essencial para a filosofia de Deleuze. (CARDOSO, 1996, p. 152).

[...] com que finalidade um ser uno sairia de si mesmo para diferenciar-se como ser-múltiplo, se ele vai deparar-se com o que ele já era? Essa finalidade somente pode ser exterior a seu princípio ontológico ou ela erige em princípio ontológico alguma coisa que está programada para aparecer em sua exteriorização, para que o ser, enfim, se reencontre. Ao contrário, um ser da multiplicidade interiorizou a diferença, a diferença está no ser, de modo que, no momento em que ele se exterioriza, deseja apenas reproduzir a diferenciação que já produz como princípio ontológico. O ser da multiplicidade, de fato, tem um motivo para sair de si mesmo; e que não precisa comprovar sua unidade original, pois a unidade da diferença no ser já implica que ele não pode permanecer num estado de recolhimento. (CARDOSO JÚNIOR, 1996, p. 156).

A partir desta análise de Cardoso Júnior, no artigo *A origem do conceito de multiplicidade segundo Gilles Deleuze (1996)*, começamos a entender um pouco mais sobre a multiplicidade em nosso processo criativo, a qual está presente no trabalho dos atores que em um processo de autoquestionamentos, fazem uma autoanálise de si, a fim de construir uma atuação em multicamadas, que podem ser sobrepostas durante o processo criativo. Cada camada foi criada a partir de um encontro consigo mesmo, pensando esta multiplicidade substanciada, ou seja, entendida através de suas partes e não pelo todo.

Nesta perspectiva, ao trabalhar com *a dramaturgia pessoal do ator*, e sua perspectiva deuleuze-guattariana, o *eu* torna-se parte primordial da criação cênica, tendo seus sonhos, objetivos, traumas, gostos, preferências, ideologias, descobertas íntimas da psiquê e seus desejos, explorados durante o processo criativo. Uso a palavra exploração, não no sentido predatório, mas em seu caráter de antecessora da descoberta. Seria, então, uma autoexploração, que pode ser chamada de *trabalho sobre si*¹⁰.

Para essa parte de nossa descrição memorial ser clara, é necessário ainda substanciar a *dramaturgia pessoal do ator* em duas partes: *A poética pessoal* e *a dramaturgia do ator*. *A poética pessoal* envolve as formas de criar de cada integrante do processo criativo e a sua visão pessoal sobre a arte, as quais são influenciadas por sua trajetória de vida, no contexto onde se enquadra e o fragmento de sua memória que foi escolhido para a construção poética da obra em questão. Já *a dramaturgia do ator* envolve as técnicas de atuação que sustentam o trabalho de cada ator. *A dramaturgia pessoal do ator* é a junção destes dois conceitos,

¹⁰ “Trabalho do ator sobre si mesmo, voltado ao desenvolvimento do “estado criativo” que alimentaria a atividade teatral. Falar num estado psicofísico propício à criação significava abordar o ofício do ator numa perspectiva ampla, envolvendo a mobilização de um “poder ser criativo” do homem, que se realizaria no palco. O ator é um sujeito que deve agir sobre si mesmo, transformando sua relação com o corpo e a subjetividade (memória, emoções, sensações, imaginação, vontade etc).” (QUILICI, 2004).

com a inserção das histórias de vida dos atuantes como conteúdo (textual ou psicofísico) do espetáculo ou como base da criação *pré-expressiva*¹¹ do personagem.

Como neste memorial descritivo quem o escreve sou eu, um encenador-performer, é importante a compreensão da diferenciação entre *poética pessoal* e *dramaturgia do ator*, para que se entenda na escrita, os momentos nos quais o foco é a encenação, ou seja, os signos, símbolos e delimitações poéticas da montagem como um todo, e os momentos nos quais o foco é a atuação, o processo de criação da personagem.

Ele – Uma pergunta me surgiu agora: Se você me conceitua como uma persona, onde é que surge o personagem?

A persona como já foi dito anteriormente, é uma externalização de algum fragmento da memória do atuante, ou um estado performativo de acordo com o objetivo ou temática da *performance*¹², a qual também pode ser relacionada com o conceito do ser da multiplicidade que encontra-se consigo mesmo. Geralmente, quem usa o conceito de persona são os *performers*¹³ por desenvolverem seu trabalho em um momento presente, no qual a abertura para o acaso da linguagem da performance (*interferências externas à ação cênica*) facilita o desenvolvimento do trabalho, com acontecimentos que dificilmente serão reproduzidas novamente. Entendendo isso. Lhe conceituo – até o momento – como persona, por entender que enquanto encenador deste espetáculo, toda ou qualquer ação desenvolvida durante o processo foi influenciada não apenas por minha pesquisa e experimentação individual, mas pelo diálogo com o trabalho dos demais atuantes no processo de instigá-los e observá-los. Um personagem envolveria outras questões, como construção de personalidade, um corpo diferenciado e um outro ser com características específicas, mas você é um fragmento de minha memória, com o mesmo corpo, os mesmos pensamentos, e a mesma aparência, potencializados na ação cênica e pelo acaso do desenvolvimento do meu trabalho como encenador. Logo, és uma persona.

Ele – Serei uma persona durante toda escrita?

Não. Em um determinado momento do processo, que será relatado adiante, comecei a escolher ações, determinar contextos e criar uma personalidade específica para você, assim deixaste de ser persona e transformou-se em um personagem, tal como as personas dos

¹¹ A base do trabalho do ator, ou seja, tudo que antecede a expressividade. Entende-se a expressividade como as ações desenvolvidas em cena, já a pré-expressividade são as técnicas oriundas do cotidiano, ideias, pesquisas e histórias que não se vê, mas estão presentes na escritura cênica. (BARBA, 1995).

¹² Performance seja no sentido de fazer, desempenho, apresentar, ou estar em estado representação, ou seja, no corpo extra cotidiano, tendo a abertura ao acaso como ponto principal de nossa perspectiva sobre esta linguagem. (COHEN, 1989).

¹³ Aquele que faz performance. (COHEN, 1989).

demais atuantes deste processo. Ainda posso especular, que tanto você como as demais personas que foram executadas durante o processo criativo do espetáculo *1800 – o grito da família morta*, são a materialização de fragmentos da memória de cada atuante que desenvolveu este espetáculo. Quanto a você, até agora só és um fragmento de minha memória e o tratarei como tal.

Ele – Já que sou este fragmento da sua memória, posso me apresentar mais detalhadamente antes que prossigas com a descrição deste processo? Como você está falando sobre trajetória e poética pessoal quero registrar aqui quem nós somos e em qual contexto criamos este espetáculo, pode ser?

Fique à vontade!

1.1 Trajetória individual – uma poética pessoal

Eu, persona, como fragmento de uma memória, inicio-me, quando me mudo de Bragança-PA, para cursar a Licenciatura em Teatro da UFPA em Belém-PA, no ano de 2014, aos 19 anos. Além de ser um ano que marca estes novos rumos da minha vida, também é o momento da concretização do meu desejo de toda a vida: Ser um artista. Apesar de já fazer teatro em Bragança, não o encarava de forma profissional, o amor e a dedicação eram a força de tudo que desenvolvia. Porém, a partir do momento que me mudo para Belém, o amor e dedicação são acrescentados da responsabilidade de fazer com que as obras cênicas que produzia se tornassem um ofício.

No ano de 2013, enquanto cursava o último ano do ensino médio, fui algumas vezes à Belém participar de workshops, oficinas, assistir a espetáculos, conhecer os teatros e coisas do tipo. Assim, a cidade não seria tão desconhecida quando me mudasse de vez. Estava muito inseguro nesta escolha, não sabia se aguentaria ou conseguiria construir esse *devoir*¹⁴ artista. Mas, mesmo com dúvidas, continuei a me programar e a listar o “que fazer para ter segurança nesta escolha?”. Foi, então, que surgiu meu primeiro *Amigo Cúmplice*¹⁵, Danilo Bracci¹⁶, após procurá-lo, com as minhas mil dúvidas, ele convidou-me para vivenciar a cidade de Belém e a arte produzida naquele momento. Este cúmplice me explicou como a cena teatral da cidade funcionava, levou-me para conhecer os Centros Culturais e indicou-me locais onde

¹⁴ Vir a ser. Tornar-se. Estar em *devoir* é estar em transformação. (DELEUZE, 1968).

¹⁵ Um amigo que colabora nas suas pesquisas e ou está presente no desenvolvimento de sua trajetória. (LIMA, 2004, p. 46).

¹⁶ Diretor, Bailarino e produtor da Cia. De investigação cênica. Trabalha na Fundação Cultural Curro velho, em Belém-PA.

eu poderia produzir. Um produtor, artista, diretor e dançarino, extremamente generoso e que foi de extrema importância para que iniciasse este trajeto.

Nesta visita, Danilo levou-me para assistir o espetáculo “ANIMALISMO: a nova ordem mundial”¹⁷, uma livre adaptação de “A revolução dos bichos”, de George Orwell. Este espetáculo levantava questões políticas e sociais que estavam em grande efervescência em nosso país (alguns anos depois participei como ator na quarta temporada deste espetáculo). Esta também foi a primeira vez que entrei no Teatro Universitário Cláudio Barradas, que em seguida se tornaria um local de extrema importância para minha formação profissional. Devo dar foco a este momento, pois foi quando despertou meu interesse não apenas em estudar na Escola de Teatro e Dança a UFPA, mas também em participar do GTU – Grupo de Teatro Universitário da UFPA¹⁸, pois pelo o que havia entendido este era o projeto no qual os alunos tinham maior autonomia de criação dentro da ETDUFPA por possibilitar que estes experimentem coordenar um processo de montagem de um espetáculo teatral. Logo, coloquei em minha mente: “se eu passar na Licenciatura em Teatro, vou participar do GTU!”. Mal sabia que este dia foi o embrião das coisas mais prazerosas e relevantes que faria nos anos seguintes.

Danilo mostrou-me uma faceta muito importante para minhas referências de trabalho: *o diretor produtor*. Prática muito comum em Belém e em outras partes do país, uma forma de resistir enquanto artistas independentes. Por necessidade ou escolha, tomei este referencial para os meus trabalhos futuros, seja por identificação ou por reverberação do trabalho desenvolvido pela *Cia. De investigação cênica*¹⁹, de Danilo, a qual admiro.

Após esta vivência, fiquei extremamente empolgado e decidido em ser um artista. Ao ponto de vista do senso comum que me dominava até então, era algo muito difícil, regido por inseguranças e desamparo. Porém, na minha visão real o devir artista era empolgante e desafiador.

Precisava passar na Licenciatura em Teatro!

Dediquei-me ao extremo, pois em Bragança, com a falta de estrutura e estudos, não conseguiria fazer nada além do que já havia feito. Eu queria mais. Estava com sede de teatro. Não conseguia falar em outra coisa. Meus pais e amigos já estavam cansados de me ouvir. Devaneava sobre o futuro, *suspirava* pelos cantos como um apaixonado que estava prestes a

¹⁷ Resultado do GTU tarde 2013, dirigido por Marcelo Andrade.

¹⁸ Projeto de extensão anual desenvolvido pela ETDUFPA em formato de curso livre que culmina em uma prática de montagem.

¹⁹ Companhia experimental de Belém-PA fundada em 2007. Tem como base de trabalho a mistura entre as linguagens artísticas a partir da experimentação cênica.

encontrar seu amado. Preparei-me, fiz as provas teóricas e práticas. Achava que havia me saído bem. Veio a certeza. Passei no vestibular. Minha vida tomaria outros rumos a partir deste momento.

Chegando à Belém, encontro minha segunda *amiga cúmplice* Brenda Paixão²⁰, minha conterrânea, dançarina e atriz que me recebeu em sua casa até conseguir alugar um apartamento e me acomodar na nova cidade. Além deste afeto e acolhimento, cito-a por termos feito diversas performances e intervenções urbanas, juntos, durante meu primeiro ano de faculdade. *Ela* cursava a Licenciatura em Dança, suas pesquisas se voltavam para a dança contemporânea. Para além do extremo carinho e parceria que construímos, o convívio e trocas artísticas que tivemos, influenciou-me a pesquisar as práticas e metodologias contemporâneas do fazer teatral.

Adentrando o local no qual sempre sonhei pertencer: uma escola de teatro. Posso narrar esta chegada como muito silenciosa e tímida, até então, sentia-me com conhecimentos irrelevantes para trocar e interagir – um pensamento extremamente errôneo quando se estuda ou pesquisa arte – além de ser extremamente tímido quando em contato com o desconhecido. Porém, aos poucos conquistei amigos e parceiros que estiveram comigo nessa trajetória.

As primeiras disciplinas da faculdade foram empolgantes, me dedicava ao máximo para de fato incorporar estes conhecimentos dos quais estava sedento.

A primeira disciplina da Licenciatura em Teatro foi *Trajelórias do si*, ministrada por Alberto Silva. Esta disciplina mexeu muito comigo, pois logo de início já fomos instigados a desvendar sobre nossas trajetórias e desejos, a partir do livro *Dramaturgia Pessoal do Ator*, de *Wlad Lima*, a qual foi convidada a assistir e comentar algumas aulas. Nesse primeiro contato, fui fisgado por esta forma de pensar e fazer teatro.

No decorrer do curso, outras disciplinas como “Laboratório do Corpo” ministrada por Miguel Santa Brígida, “Sistemas do Pensamento Teatral” ministrada por Alberto Silva, “Dramaturgia do Ator” ministrada pelo Prof. Paulo Santana, “Performance” e “Exercício da cena III - Encenação” ministradas por Karine Jansen, me instigaram a pensar e associar as práticas acadêmicas com minhas inquietações criativas, sendo estas, base para os principais questionamentos que levanto neste memorial.

No primeiro semestre, mesmo apaixonado por tudo que aprendia nas aulas, ainda faltava alguma coisa. Faltava praticar ainda mais. Foi quando ouvi alguém no corredor da

²⁰ Professora de dança, formada pela Escola de Teatro e Dança da UFPA. Reside em Belém, onde trabalha com intervenções urbanas.

escola falar que as inscrições para o GTU estavam quase sendo finalizadas. Sem pensar duas vezes corri e ainda consegui pegar a última vaga. Sorte, destino ou acaso, consegui.

Entrei no Grupo de Teatro Universitário da UFPA.

1.2 Trajetória coletiva – Do Grupo de Teatro Universitário da UFPA (GTU-UFPA) ao Zecas Coletivo de Teatro

A partir deste momento *nós* (eu e a persona que dialoga comigo nesta escrita), apresentaremos o *Zecas Coletivo de Teatro*. Utilizaremos como principal referência trechos retirados do *Portfólio Artístico do Zecas Coletivo de Teatro*²¹, atualizado pela última vez em julho de 2017. Este portfólio foi criado com a colaboração de todos os integrantes do grupo, logo, os textos citados são de autoria do Zecas Coletivo de Teatro. O início do coletivo se deu pelo:

espetáculo *Zeca de uma cesta só*, que surge no projeto de extensão *Novos Encenadores*, da Universidade Federal do Pará, coordenado pela Prof^ª Dr^ª Wlad Lima e pela Prof^ª Dr^ª Olinda Charone, com colaboração do Prof^º Msc^º Paulo de Tarso. Este projeto de extensão consiste no desenvolvimento do processo de montagem de um espetáculo teatral, proposto por uma equipe formada por alunos dos cursos da Escola de teatro e dança da UFPA. Durante este processo de oito meses, a equipe criadora realiza oficinas, aulas e ensaios tendo como culminância um espetáculo, que mantém o GTU - Grupo de teatro Universitário da UFPA, em constante produção. Por ano são desenvolvidos dois espetáculos, um no turno da tarde e outro no turno da noite. O elenco é composto por alunos da escola de teatro e dança da UFPA e pessoas da comunidade. Este espetáculo é resultado do GTU-Tarde do ano de 2014. (Portfólio Zecas Coletivo de Teatro, 2017, p. 2).

É de extrema importância destacar as origens do coletivo no espetáculo *Zeca de uma cesta só*, fruto deste projeto de extensão da Universidade Federal do Pará, pois ainda hoje estas origens influenciam o nosso trabalho, tendo as diretrizes da pesquisa e extensão universitária indissociáveis de nossas bases de organização e produção, tal como o caráter experimental de nosso fazer teatral, aspectos que se destacam na produção do Coletivo.

No primeiro dia de GTU, éramos 60 pessoas, entre alunos da ETDUFPA e membros da comunidade. Começamos as experimentações cênicas e oficinas de interpretação. Fomos estreitando laços entre a equipe que estava à frente do processo e nós, os atores. Aos poucos desenvolvemos materiais que foram transpassados para dramaturgia base do espetáculo:

²¹ Este portfólio está disponível no seguinte endereço eletrônico:

<https://drive.google.com/file/d/0B5aw1oe_JAVbWFdwWkh6ZVM3XzVtVUduWUpLRXRrQnlwTHNj/view?usp=sharing>.

“*Cesta e Sábado*”, que surge a partir das experimentações cênicas feitas durante o processo do GTU-Tarde 2014 contextualizadas nas vivências de Leandro Ferreira, que também assina a direção do espetáculo, e é morador da comunidade do Riacho Doce. Nesta dramaturgia, Leandro, expõe suas inquietações sobre questões políticas e sociais da comunidade. Essas são as bases para a criação da história da personagem fictícia: Zeca. Empregada doméstica, mãe solteira de três filhos e moradora do Riacho Doce. Discutindo através desta realidade específica, problemáticas que se repetem pelas periferias do Brasil. Esta dramaturgia é assinada por Leandro Ferreira, juntamente com a equipe inicial do projeto, formada por Amanda Carneiro, Juan Pablo Pina e Rodrigo Pimentel, Sendo esta selecionada no PRÊMIO PROEX DE LITERATURA do ano de 2014. (Portfólio Zecas Coletivo de Teatro, 2017, p. 03).

Durante o processo de montagem do espetáculo, investigamos e discutimos sobre política, sociedade e arte. Isso nos fez despertar enquanto *artistas-cidadãos*²². Lógico que com o afunilamento das temáticas e as escolhas poéticas e estéticas feitas para o espetáculo, as pessoas que estavam à procura de grandes números, paetês e plumas, se ausentaram das discussões e, conseqüentemente, abandonaram o processo. Ao final, nós éramos 25 pessoas, entre técnicos e atores, correndo contra o tempo para montarmos o espetáculo *Zeca de uma cesta só*.

Estreamos. Nossas primeiras temporadas foram assoladas pelo *público fantasma*²³. Porém, tínhamos algo a nosso favor:

A poética deste espetáculo, que é embasada nos estudos do teatro político e didático de Bertolt Brecht. Com isso podemos discutir as problemáticas pertinentes ao nosso contexto social, evidenciando a fome e miséria como fruto de um processo histórico de descaso dos poderes públicos com as comunidades periféricas, com a alienação política e cultural, utilizando de questionamentos acerca do assistencialismo, no fenômeno da doação de cestas básicas, ocorrido em dezembro de 2013 na comunidade do Riacho Doce. Com isso, essa construção poética toma um caráter didático a fim de questionar e problematizar a relação entre as classes sociais. (Portfólio Zecas Coletivo de Teatro, 2017, p. 02).

A didática brechtiana, presente na obra, trazida pela concepção de Léo Ferreira como encenador deste espetáculo, aliada à forte corrente de panfletarismo no uso constante de projeções com textos reflexivos, e as doses de humor e drama que eram equilibradas com a repetição das cenas como forma de *estranhamento*²⁴ e a incorporação de jogos cênicos na encenação final, tornou o espetáculo algo de fácil compreensão, chegando a públicos de qualquer nicho ou classe social.

Essa forma de fazer teatro vem da experiência de Leandro Ferreira, que transitava entre sua formação teatral e o exercício de seu ofício principal como professor de geografia, o

²² Conceito embasado nas teorias do oprimido de Paulo Freire e Augusto Boal, que torna indissociável da criação artística das causas sociais da comunidade onde o artista reside.

²³ Termo que utilizamos no Zecas Coletivo de Teatro, para designar as apresentações que temos pouco público.

²⁴ Conceito do teatro de Bertold Brecht, no qual a obra cênica tem o dever de distanciar o público da catarse, colocando-o a estranhar aquilo que se faz em cena a fim de fazê-lo refletir.

qual nos trouxe concepções pertinentes ao seu contexto de vida, conhecimentos e arte. Estas características são os diferenciais deste espetáculo se formos comparar com as demais produções feitas naquele momento na cidade. Aos poucos alcançamos resultados satisfatórios de público e fomento, como:

APRESENTAÇÕES do Espetáculo *Zeca de Uma Cesta Só* na Comunidade do Riacho Doce pelo Prêmio PROEX de Arte e Cultura, em Dezembro de 2014; Apresentação na Fundação CURRO VELHO, mediante parceria com a Fundação Cultural do Pará em Outubro 2015; Apresentação do Espetáculo *Zeca de Uma Cesta Só* na Jornada de Extensão da PROEX-UFPA Dezembro 2015. Apresentação no encerrando da Amostra de Teatro organizada pelo Teatro Universitário Cláudio Barradas, em Dezembro 2015. (Portfólio Zecas Coletivo de Teatro, 2017, p. 7).

A *reverberação* do espetáculo pela cidade ganhou novos rumos quando decidimos arriscar nos inscrevermos no *FETO – Festival Estudantil de Teatro*, do ano de 2015, realizado em Belo Horizonte (MG). Para nossa surpresa, passamos no festival. Fomos a BH, onde tivemos experiências e trocas com inúmeros artistas, estudantes de artes e grupos de todo o país. Esta experiência foi tão renovadora e singular para nossa trajetória, que mediante o sucesso alcançado pelo espetáculo *Zeca de uma cesta só* no festival, votamos para casa com uma Menção Honrosa, muitas novas amizades e um sonho: nos oficializarmos enquanto um Coletivo de Teatro. Nos anos seguintes, ainda com o espetáculo *Zeca de uma cesta só*, conquistamos novos horizontes e experiências como:

FESTIVAIS: FETO - Festival Estudantil de Teatro em Belo Horizonte - MG em Outubro de 2015; FITUB - Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau, Blumenau-SC, em Julho 2016; ETU – Encontro de teatro universitário, São Paulo – SP, em abril e 2017.

PREMIAÇÕES: Prêmio PROEX de Literatura no ano de 2014 pela dramaturgia “Cesta e Sábado”, base do espetáculo *Zeca de Uma Cesta Só*. Menção Honrosa pela “capacidade de mobilização em seu mais amplo sentido” ao GTU-UFPA 2014, no FETO - Festival de Teatro Estudantil./Prêmio especial do Júri ao Zecas Coletivo de Teatro “pela convicção da prática da arte política” no 29º FITUB - Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau. \ Prêmio de melhor diretor a Léo Ferreira pelo espetáculo *Zeca de Uma Cesta Só*, no 29º FITUB - Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau. (Portfólio Zecas Coletivo de Teatro, 2017, p. 10).

Nós, as Zecas, realizamos a divulgação da formação do Zecas Coletivo de Teatro, na apresentação do espetáculo *Zeca de Uma Cesta Só* na Jornada de Extensão da PROEX-UFPA em dezembro de 2015, após nossa chegada do FETO. Desde então começamos a pensar nossa produção com mais cautela, a fim de entendermos como seria nosso processo de organização e produção. Com o tempo algumas pessoas mudaram de rumos se ausentando do coletivo. Hoje, em 2018, somos 10 artistas, professores e pesquisadores que resistem e produzem teatro na cidade de Belém.

As viagens para os festivais e encontros de teatro nos fizeram descobrir várias facetas do nosso trabalho, através dos relatos, críticas, bate-papos e até mesmo com as trocas informais acontecidas durante estes eventos. Dentro destas experiências, destaco uma questão importante para este memorial: o contato com artistas e espetáculos teatrais de diversos estados do Brasil e demais países da América Latina. Este contato nos despertou ainda mais o interesse sobre as obras, artistas, autores e formas de se produzir teatro na contemporaneidade.

A partir das experiências que tivemos, com o nosso primeiro espetáculo, começamos a desenvolver outros trabalhos e contextualizá-los de acordo com nossas ideologias e singularidades amazônicas, aliados ao estudo, pesquisa e experimentação. Nesse período, o espetáculo *Zeca de uma cesta só* – sempre que possível – estava sendo apresentado. Porém, a partir do momento que formamos o Coletivo, mesmo que ainda estivéssemos descobrindo como esse trabalho coletivo funcionaria na prática, nos perguntávamos: quando vamos montar nosso próximo espetáculo?

Nosso até então diretor, Leandro Ferreira, a respondeu para nós, trazendo a proposta do espetáculo “Curva do S”, que vislumbrava contar a história do massacre acontecido em Eldorado do Carajás – PA, em 1996, onde foram mortos 19 trabalhadores sem-terra. Começamos a ensaiá-lo com apoio da Escola de Teatro e Dança da UFPA que cedia suas salas sempre que possível. Porém, pouco tempo depois, Leandro passou em um concurso para exercer a função de professor de geografia no Rio de Janeiro (RJ), mesmo continuando como membro do coletivo, a distância fez com que ele passasse a direção deste novo espetáculo para outros membros do coletivo. Infelizmente, com sua ausência o processo desandou e foi engavetado. Resolvemos fazer uma reunião para a escolha de outro projeto. Foi então que me veio a ideia do espetáculo de rua “Ópera marginal”, uma transcontextualização²⁵ das dramaturgias *Ópera do mendigo* (1728) de John Gay, *Ópera dos três vinténs* (1929) de Bertoud Brecht e *Ópera do Malandro* (1969) de Chico Buarque, para a espacialidade do centro comercial de Belém e os costumes dos “marginais” presentes nessa espacialidade.

Nesse projeto, ainda estava apaixonado pelas estruturas didáticas e poéticas do teatro de Bertold Brecht, nesse segundo momento mais especificamente em sua origem primária: a rua. Foram mais ou menos três meses de estudos e pesquisas solitárias sobre essa ideia, já que o primeiro produto tinha que ser obrigatoriamente o esboço de uma dramaturgia, para que então pudéssemos criar o espetáculo. Apresentei o projeto ao coletivo. Foram expostos mais

²⁵ Quando a obra dramaturgica é reescrita, tendo o espaço e o tempo da ação dramática mudados, tal como os nomes e contextos dos personagens. (PALLOTTINI, 1988).

quatro projetos de outros integrantes. Como o objetivo – até esse momento – era que todos os integrantes do coletivo participassem da montagem, poderíamos escolher apenas um projeto. A maioria dos membros aprovou o meu projeto. Começamos a ensaiá-lo.

Entendendo este contexto, relato um acontecimento singular para o Zecas Coletivo de Teatro. Leandro Ferreira, mesmo já morando no Rio de Janeiro, sem prévio aviso, nos surpreendeu alugando com seus recursos próprios um casarão localizado no centro comercial de Belém, na Avenida Portugal, n. 267. Um presente que chegou na hora certa. Mesmo sabendo que não estávamos preparados para tal responsabilidade, após o impacto inicial, começamos a movimentar o Centro Cultural Casa da Zeca.

Recebemos o presente amedrontados, mas com boas perspectivas de futuro. Aos poucos começamos a entender as estratégias necessárias para a gestão do Centro Cultural. Em meio a esta nova realidade, continuávamos a ensaiar o espetáculo “Ópera Marginal”, agora em nosso próprio espaço. Foram em média 6 meses de ensaios – quebrados e não sequenciados – na *Casa da Zeca* e na praça Dom Pedro II, localizada em frente ao prédio, já que se tratava de um espetáculo de rua, era essencial que tivéssemos esta experiência. Porém, com as preocupações da gestão do espaço, a falta de tempo, incompatibilidade das agendas dos integrantes, e as saídas de pessoas do elenco do espetáculo, começamos a perceber que o espetáculo aos poucos se tornava inviável. Mesmo assim, continuamos a seguir todo o processo de construção cênica que conhecíamos. Conseguimos concluir a dramaturgia escrita, ensaiamos metade das cenas, criamos várias músicas autorais com a parceria que fizemos com o músico *João Urubu*²⁶, que também assinaria a direção musical do espetáculo. Porém, mediante a todos os problemas, mesmo com o texto todo pronto, acabamos engavetando mais esse projeto.

Ele – Eis que surge a crise. Já era nossa segunda tentativa de montagem engavetada. Será que não conseguiríamos mais trabalhar juntos? Qual era o nosso problema afinal? Nós tínhamos uma casa para produzir, atores, um texto, uma direção, preparador corporal, diretor musical, já estávamos quase fechando com um produtor, etc. Por que não estávamos conseguindo fazer teatro?

As respostas destas indagações vieram com o tempo e a experiência da gestão do Centro Cultural Casa da Zeca. Começo a reafirmar a importância do respeito às formas de pensar de cada integrante do Coletivo e para com as demais vertentes do teatro. Entendemos a

²⁶ Músico belenense fundador da banda Urubu Pavão. Trabalha com criação autoral e trilhas para espetáculos teatrais.

cena contemporânea, como uma cena múltipla e híbrida, na qual as formas de fazer teatro coexistem.

Nós, as Zecas, percebemos que precisaríamos de autonomia de escolha em algumas situações para que continuássemos a produzir espetáculos no contexto espacial e temporal que estávamos naquele momento. Se visávamos uma organização horizontal em nossas produções, era de singular importância que rompêssemos com algumas convenções, hierarquias tanto organizacionais quanto de criação poética. Distanciamos-nos dos vícios adquiridos dentro da Universidade e suas estruturas, para que então, pudéssemos criar nossa própria forma de funcionamento enquanto um Coletivo de Teatro.

Ele – O Coletivo e sua organização tomaram novos rumos após este acontecimento. Começamos a entender a cena da cidade a qual estávamos atuando. Agora, não tinha mais para onde correr. Ou “caminhávamos com nossas próprias pernas” ou muitos ficariam pelo caminho. E ficaram. Tínhamos que movimentar a Casa, pagar as contas de luz, água e internet, pois o aluguel do espaço, não seria de nossa preocupação, pelo menos por aquele ano. Mas, mesmo assim era bem difícil. Cada um tinha suas vidas e responsabilidades a cumprir. Todos eram universitários, trabalhavam, estagiavam e faziam outras atividades durante a semana. Para metade das pessoas o teatro era apenas mais uma função, um amor, para outros era também seu ofício. Como então poderíamos entrar em sintonia para que pudéssemos fazer teatro?

1.3 Do devaneio ao primeiro suspiro – Imersões poéticas

Ele – O primeiro suspiro da vida e o último tem a mesma intensidade. Apenas a densidade de sua essência os difere. Enquanto o primeiro é regido pela possibilidade de criação e a ansiedade de descobrir o mundo que nos circunda, o segundo é pesado e indiferente. É certo e ocasiona nosso fim ou partida. Desencadeia dúvidas e suposições aos que ficam. O que separa os dois é todo o desenvolvimento da vida, as relações que estabelecemos, as nossas escolhas e os acontecimentos inesperados. E esse desenvolvimento que existe entre os dois suspiros, a trajetória de vida, é uma das bases deste memorial. Esse trajeto, também expressa duas das nossas principais facetas enquanto civilização: a coletividade e o encontro.

O suspiro é “uma inspiração mais ou menos profunda e prolongada, seguida de expiração audível, motivada por incomodo físico, psíquico ou por alívio, satisfação...”²⁷ No contexto poético do processo, aqui descrito, a ação de suspirar pode nos transportar tanto para o início de nossas vidas, como ocasionar devaneios sobre seu fim.

Ele – Quando suspiramos, marcamos uma ação no tempo. O suspiro se bem vivenciado e executado durante a vida, fará com que, o nosso último suspirar, marque no tempo a nossa existência. Todas as vezes que deres um suspiro, lembre que esta também será sua última ação da vida. Não se assuste, ensaie!

Se pensarmos, historicamente, e a partir do que a ciência nos conta, a nossa vida é um suspiro bem rápido em meio ao tempo do nosso mundo físico, a terra. Se comparado ao do nosso universo, não chega a ter a duração nem de um milésimo de um suspiro. Somos tão insignificantes no tempo que algumas pessoas perdem a noção de sua própria importância e marcam pouco antes de partir. A marcação, por sua vez, em nosso contexto cênico, refere-se aos movimentos, deixas de fala e ação, a estrutura da cena que é desenhada no espaço, e só é executada no tempo, ou seja, em sua realização torna-se matéria. Existe apenas no segundo em que é realizada, depois não existe mais. Efêmera, é uma realização que ficará marcada apenas no tempo. Porém, a partir do momento que escrevemos sobre ela ou a registramos em fotos, vídeos e outras mídias, guardamo-la em um espaço virtual ou físico, sem sua essência ou força primária, mas estará guardada e marcada no tempo e espaço, para além de nossas memórias.

Ele – Com a nossa vida não é tão diferente, se for recheada de devaneios transformados em ações, também podemos ficar marcados no tempo.

Quando damos o suspiro do cansaço, o descanso é solicitado pelo corpo, que, por sua vez, pausa nossas ações rotineiras as quais possibilitam que tenhamos estruturas sólidas na vida, para, então, abrir as portas do nosso mundo subjetivo. São suspiros longos que tomam nossas noites, renovando-nos em momentos de inconsciência. Um teletransporte para mundos distantes que existem apenas em nossa singular *psique*²⁸.

²⁷ Dicionário online de português. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/suspiro/>>. Acesso em: 16 fev. 2018.

²⁸ Abordaremos a psiquê no contexto Junguiano que é “a totalidade de todos os processos psíquicos, tanto conscientes como inconscientes” separando-a do conceito convencional de mente que é limitada aos processos do cérebro consciente. Psique para Jung é um sistema auto-regulador que procura manter o equilíbrio entre as qualidades opostas. (JUNG, 1964).

O sonho nos distende no tempo. Nossa mente se desprende do corpo racional e cria um mundo fora de nosso controle, tal como descreve *Gaston Bachelard*²⁹ em *A Poética do devaneio*:

A estranheza de um sonho pode ser tal que nos parece que um outro sujeito vem sonhar em nós. "Um sonho me visitou." Eis a fórmula que assinala a passividade dos grandes sonhos noturnos. Esses sonhos, é preciso reabitá-los para nos convenceremos de que foram nossos. Posteriormente fazem-se deles narrativas, histórias de um outro tempo, aventuras de um outro mundo. Longas vias, longas mentiras. Com frequência acrescentamos, inocentemente, um traço que aumenta o pitoresco de nossa aventura no reino da noite. (BACHELARD,1988, p. 11).

Assim, além da distensão que o ato de sonhar nos causa, ainda temos a necessidade de comunicar estes acontecimentos noturnos em narrativas nas quais nossa criatividade acrescenta intervenções no mundo que, *ele*, o morto, sonhou por nós. Estas distensões noturnas também são de extrema importância para nosso memorial, pois de um sonho surge toda a base deste trabalho.

Carta registro de visitação

Narrativa em dois corpos: Ele - a persona que narra \ Eu – o personagem que vive.

Belém - PA, 10 de dezembro de 2016

O sonho que me visitou

Ele - Chega ao casarão, sozinho, cansado e com sono. Resolve dormir cedo. Ata sua rede no escritório do casarão. Deita-se na rede e cai em sono leve.

Tempo. Um barulho forte ecoa pelo corredor da casa ao lado do escritório.

Ele - Acorda espantado. Preocupado com sua segurança levanta-se, liga a lanterna de seu celular e verifica todos os cômodos da casa. Nada fora do lugar, portas trancadas e casa em perfeita ordem.

Ri de si mesmo e volta a dormir. Horas depois.

Ele - Ouve passos no corredor da casa. Aos poucos o caminhar lento, mas estrondoso em meio ao silêncio imperante na casa, aproxima-se de seu leito. Sente uma movimentação ao seu redor e corda novamente. Sonolento, resolve ignorar. Seus olhos começam a se estreitar, vai caindo no sono...

Tocam em seu corpo. Susto.

Ele - Era a primeira vez que isso acontecerá em toda sua vida.

Eu - Quem me toucou?

Ele - Perguntou em voz alta, mas não teve resposta. Analisou o que poderia fazer, mas percebeu que o melhor a se fazer naquele momento era tentar voltar a dormir.

Tempo. Cai em sono profundo.

²⁹ (1884-1962) Filósofo e poeta francês, seu pensamento está focado principalmente em questões referentes à filosofia da ciência.

Ele - Eis que um sonho o visita e responde sua pergunta.

A porta do escritório se abre lentamente. Rangido.

Ele - Deitado, avista uma mulher no auge de sua velhice, franzina, cabelos brancos e pele extremamente enrugada. *Ela*, esta parada na porta, do lado de fora do escritório. Ela Observa-o.

Eu - Amedrontado dentro da rede, tentei me movimenta ou gritar, mas não consegui.

Angustia. Suor. Respiração ofegante.

Ele - Em uma caminhada lenta, a senhora misteriosa aproxima-se da rede. A alguns momentos atrás ele achava que sua rede era o local mais aconchegante e protegido da casa. Enganou-se. Era sua prisão. A franzina senhora para ao lado da rede, irritada, com força e rigidez pega em sua mão esquerda, que estava quase para fora da prisão. Profere um sermão sobre estarem invadindo sua casa, bagunçarem suas coisas e não a deixarem em paz. Ameaça-o. (*Repensa*) Dá uma segunda chance. (*Risada solene. Despede-se. Sai lentamente pela porta*)

A porta se fecha com extrema força.

Eu - Acordei assustado. Aos poucos meu corpo que estava enrijecido foi relaxando. Cai em mim. Tentei entender o que acabava de acontecer. Mas, preferi classificar o que aconteceu como um pesadelo. Observei se estava tudo normal ao meu redor e percebi que meu braço esquerdo estava dormente e avermelhado. Assustei-me. Levantei em um súbito. Sai do escritório e percebi que já estava próximo de amanhecer. Decidi que não pensaria sobre o que acabara de acontecer e não relataria a ninguém... Por um tempo.

Carta registro escrita a partir de fragmentos retirados do caderno de direção, no dia 10 de março de 2017.

A carta registro acima narra a visitação ponto de partida para a criação do espetáculo *1800 – o grito da família morta*. Sabendo que este acontecimento apesar da credence popular e espiritual que o permeia, aqui, é narrado não como uma verdade física, e sim como o embrião criativo deste espetáculo, sendo este um *sonho que me visitou*, pois aqui devaneamos sobre um sonho. Sim! Pois “*um devaneio, diferentemente do sonho, não se conta. Para comunicá-lo, é preciso escrevê-lo, escrevê-lo com emoção, com gosto, revivendo-o melhor ao transcreve-lo.*” (BACHELARD, 1996, p. 07).

Em nosso processo, a forma de transcrição do devaneio não foi apenas a escrita literal ou dramática em seus padrões primários, foi a *escritura cênica*³⁰ com todas as suas facetas. Sabendo disto apresento o devaneio como a base de nossa subjetivação do corpo, sendo este um ponto importante deste processo criativo, sabendo que o devaneio:

Por si só, é uma instância psíquica que freqüentemente se confunde com o sonho. Mas quando se trata de um devaneio poético, de um devaneio que frui não só de si próprio, mas que prepara para outras almas deleitos poéticos, sabe-se que não se está mais diante das sonolências. O espírito pode chegar a

³⁰ A escritura cênica nada mais é do que a encenação quando assumida por um criador que controla o conjunto dos sistemas cênicos, inclusive o texto, e organiza suas interações, de modo que a representação não é o subproduto do texto, mas o fundamento do sentido teatral. Quando não há texto a encenar, e, portanto, encenação de um texto, falar-se-á no sentido estrito em escritura cênica. (PAVIS, 1999).

um estado de calma, mas no devaneio poético a alma está de guarda, sem tensão, descansada e ativa. Para fazer um poema completo, bem estruturado, será preciso que o espírito o prefigure em projetos. Mas, para uma simples imagem poética, não há projeto, e não lhe é preciso mais que um movimento da alma. Numa imagem poética a alma acusa sua presença (BACHELARD, 1988, p. 186).

A partir deste apontamento, exploramos cada vez mais as diferenças entre o devaneio e o sonho, para podermos entendê-los, cada um em sua essência, sendo estes bases de nossas imagens poéticas. Imagens que em nosso contexto, são as partituras corporais criadas pelos atuantes e usadas como forma de externalizar o devaneio, que durante o processo criativo deste espetáculo que tem um viés performativo, são como fios que se entrelaçam e dão bases para a tessitura desta narrativa poética.

Ele – Devaneamos, pois, antes, durante e após a criação da obra aqui descrita.

Para exemplificar o pensamento sobre o acontecimento embrião deste processo criativo narrado na *carta registro de visitação*, ativo a fala de Dundjerovic sobre as teorias de Jung nas da criação artística e do subconsciente:

Carl Gustav Jung explica que o artista, através da “ativação inconsciente de uma imagem arquetípica,” está “elaborando e dando forma a essa imagem no trabalho final. Ao dar esta forma, o artista traduz a imagem para a linguagem do presente, e assim nos possibilita encontrar o caminho de volta para as mais profundas origens da vida”. (DUNDJEROVIC, 2007, p. 154).

A partir destas proposições sobre as bases de criação artísticas para Jung, é importante destacar que segundo este pensamento, a velha senhora que me visitou neste sonho seria uma imagem *arquetípica*³¹ tirado do meu subconsciente, que desejava dar forma a carga do espaço onde me encontrava: um casarão histórico. Em suas falas, no sonho, a velha senhora proferia broncas pela bagunça da casa, as festas e apresentações constantes “que não a deixavam em paz”. A fala da senhora trazia pautas que eram constantes nas reuniões do Zecas Coletivo de Teatro desde quando começamos a habitar o Centro Cultural Casa da Zeca. Estaria então o meu subconsciente ressignificando o momento em que vivíamos ou era de fato uma *visagem*³² marcando seu território?

Ressalto ainda, que pela intensidade deste sonho e o local que me abrigava naquele momento, como artista e curioso que sou, me senti instigado a falar sobre aquela experiência. Ainda seguindo o pensamento Junguiano sobre este arquetipo retirado do meu subconsciente e a criação artística, ressalto que se eu fosse um pintor, sem dúvidas esta velha seria tema de

³¹ Padrão de comportamento, que exprime a carga de uma função, estado ou pratica. (JUNG, 1967).

³² Palavra amazônica usada para denominar os fantasmas, espíritos, assombrações, etc.

um dos meus quadros, mas como sou um artista cênico, a velha tonou-se um espetáculo de teatro. Demorei em racionalizar esse acontecimento, mas mesmo após esta racionalização, as dúvidas sobre esta “visagen” continuaram a ser o ponto alto das suposições criativas antecedentes a organização da proposta do espetáculo a ser apresentada para o Zecas Coletivo de Teatro.

Em nossa confraternização de fim de ano, ainda em dezembro de 2016, em conversas informais, surge os relatos das peripécias das visagens pela casa. Em meio a estes relatos, resolvo falar sobre o que me aconteceu e propor que fizéssemos um espetáculo sobre isso. Seria um espetáculo de época, nos quais as visagens deveriam ser as grandes protagonistas. Inicialmente, apesar de todos terem gostado da ideia, percebi que o medo e a influência de nossas credices amazônicas eram grandes empecilhos para que esta ideia se concretizasse. Logo, comecei a afunilar a proposta do que poderia ser o espetáculo. Assim eu poderia torná-lo relevante para o contexto em que vivíamos. Nesse momento, tive que criar estratégias e bons argumentos para convencer as Zecas a *brincarem com as visagens*.

Para isso, voltei ao Centro Cultural Casa da Zeca em uma noite de sábado, sozinho, tal como no dia em que a visitação aconteceu. Nesta noite, tentei perceber e interagir com a casa em uma experimentação solo sobre a essência de observação presente no ato de Flâneur. Nesse primeiro momento, meu objetivo era sentir e me apropriar da essência e carga histórica da casa, para então começar a pensar a temática do espetáculo. Aqui percebi pela primeira vez a persona que dialoga comigo nesta escrita, pois esta persona recorte de minha memória, através da experimentação, trouxe a essência de minha trajetória e histórias de vida para dentro do casarão.

O flâneur, conceito que inicia o pensamento cênico sobre este devaneio, tem suas origens entre os séculos XVI e XVII, onde expressava “o vagabundear, perceber ou observar o trânsito de pessoas da rua”. Charles Baudelaire e outros poetas começaram a relatar essas experiências e observações. Baudelaire, parisiense, poeta e boêmio, trazia em sua escrita temas como a “prostituição, o satanismo e o torpor”, dando ao flâneur uma carga que se destacou em meio ao início do capitalismo que se instaurava naquela época. Percebemos essa carga, no trecho de seu poema *As flores do mal*:

Ó tu, o anjo mais belo e mais sábio entre teus pares,
Deus que a sorte traiu e expulsou dos altares,
Tem piedade de mim, ó Satã, de minha atroz miséria!
Ó Príncipe do exílio, a quem fizeram mal
E que, vencido, sempre te ergues mais triunfal,
Tem piedade, ó Satã, de minha atroz miséria!

Tu que vês tudo, ó rei das trevas soberanas,
 Charlatão familiar das angústias humanas,
 Tem piedade, ó Satã, de minha atroz miséria!
 Tu que, mesmo ao leproso e ao pária, se preciso,
 Ensinas por amor o amor do Paraíso,
 Tem piedade, ó Satã, de minha atroz miséria!

[...] ORAÇÃO

Glória e louvor a ti, Satã, lá nas alturas
 Do Céu, onde reinaste, e nas furnas escuras
 Do Inferno, onde, vencido, sonhas silencioso!
 Sob a Árvore da Ciência, um dia, que o repouso

Minha alma encontre em ti, quando na tua testa Seus ramos expandir qual novo Templo em festa!

(BAUDELAIRE, 1857, p. 423-427).

Este poema é tema do artigo *O flâneur em as flores do mal de Charles Baudelaire*, no qual é analisado como uma das obras que melhor exprime a carga poética da poesia de Baudelaire. Destaco este trecho pois “logo na primeira estrofe do soneto [...] percebe-se que a relação do simbolismo se estabelece verticalmente da Terra para o Céu, segundo uma direção irreversível, ou seja, uma *hierarquia*” (JUNQUEIRA, 1985, p. 59). Este poema inspirou-me a pensar metaforicamente o flâneur – que se tornou uma persona em nosso processo criativo – colocado entre o céu e o inferno, sendo o espaço de atrito entre os opostos, o casarão histórico que abrigou o Centro Cultural Casa da Zeca e este processo criativo.

Nesta perspectiva, começo a pensar a temática do projeto observando cada cômodo da casa, suas marcas, formatos, materiais, texturas e as sensações que cada local despertava em meu corpo. Tornando a ação de flâneur, que iniciou-se na rua e na percepção da minha trajetória, um princípio para a experimentação cênica. Neste primeiro momento, poderíamos simplesmente pesquisar a história do casarão que abrigava o Centro Cultural Casa Da Zeca, e criar uma dramaturgia a partir desta pesquisa, porém, precisávamos nos aprofundar em outras formas de criar um espetáculo.

No processo de escolha do tema do espetáculo *1800 – o grito da família morta*, parto destes pensamentos iniciais sobre o ato de flâneur, que se enquadrava na observação do urbano, externo ou até mesmo da natureza que nos circunda e levo-o para dentro de casa, para um espaço privado e íntimo. No flâneur urbano – a aplicação correta deste conceito – era necessário não apenas observar a cidade e seu fluxo, mas percebê-la em seus mínimos detalhes, inclusive os transeuntes que ao acaso cruzam com o artista observador. No caso desta experimentação de trazer o Flâner para um espaço fechado como a casa, começo a experimentar o encontro da minha trajetória, ou seja, aquilo que eu – e posteriormente os demais atuantes do processo – vivemos em nossas vidas, com o casarão. Assim posteriormente materializamos as cargas deste espaço na externalização das personas de cada

atuante e em seguida na construção dos personagens criados durante o processo. Esta materialização será narrada no 3º SUSPIRO.

Nesse contexto, percebi que a *ritualística*³³ deveria tornar-se um dos pontos principais do processo, de modo a pesar as dualidades entre carne e o espírito. Esta divisão entre racional e físico, foi uma das formas de exemplificar o sistema hierárquico do pensamento ocidental sobre os mesmos. Para isso começo a pensar a sociedade do século XIX, em uma perspectiva *Artoudiana*³⁴ em unidade com os conceitos da *performance*, os quais, melhor se relacionam com a ação de flâneur na contemporaneidade.

Como decidi trabalhar com *teatro Ritual, ancestralidade e performance*, também era preciso que a experimentação e a pesquisa fossem nossas principais fontes criativas. Assim escolhemos então o *Tempo determinante poético*³⁵: 1800, a partir da percepção da arquitetura do casarão onde nos encontrávamos, construído em meados de 1880, também percebendo o século XIX como um momento primordial para as mudanças de nossos sistemas sociais. Grito, que retrata a necessidade de falar, experimentar e ser notado, analogias às revoluções e descobertas do século XIX e ao mesmo tempo a contemporaneidade da proposta de encenação escolhida; Família, explorando a intimidade, o local de moradia, os costumes/cultura da sociedade da época e a ressignificação da família iniciada neste século; e Morte, com as despedidas ou mudanças ideológicas, na relação entre os atuantes e sua relação com o passado, as Guerras, massacres e mártires que antecedem a morte de Deus no pensamento contemporâneo. Formando assim o conceito/tema principal deste processo de pesquisa e experimentação: “1800 - O grito da família morta”.

A partir deste tema principal, os atuantes começaram a experimentar seus eixos separadamente, alguns fizeram suas experimentações sobre o eixo *grito*, outros sobre *família* ou sobre *morte*. O material principal de suas proposições criativas eram suas trajetórias e histórias de vida, que foram agenciadas de acordo com os eixos escolhidos e o tempo em que as personagens deveriam viver: o século XIX. Assim, começamos a dar forma à escritura cênica do espetáculo, criando textos, ações e cenas ao mesmo tempo, em um processo de experimentação cênica. Mas antes de detalharmos este processo, é importante ainda entendermos um pouco mais sobre a temática do espetáculo.

³³ Estruturas recorrentes em rituais. A repetição e equivalência estrutural e comportamental em rituais, manifestações religiosas e culturais de povos distintos. (PAVIS, 1999)

³⁴ Antonin Artaud (1896-1948) foi um poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês de aspirações anarquistas.

³⁵ Invenção poética feita durante o processo de montagem deste espetáculo, a qual expressa o tempo onde os acontecimentos cênicos seriam desenvolvidos, neste caso o século XIX.

No final do século XVIII, inicia-se a corrente contemporânea de pensamento, que tem como marco a Revolução Francesa, em 1789. Engloba, portanto, os séculos XVIII, XIX e XX onde acontecem as revoluções estopins para nosso pensamento atual. Estas revoluções históricas são o início de demandas ideológicas e sociais que em seguida ganham vez com o apogeu do capitalismo. Quando se inicia um novo pensamento sempre acontecem discordâncias, estas discordâncias ocasionam ações que visam perpetuar uma ideia sobre a outra, este é o contexto de 1800, um cenário de conflitos ideológicos bases para as revoluções modernas.

Segundo nosso pensamento contextual, colocamos o século XIX como antecessor das bases das revoluções modernas, não o pensando isoladamente, mas em um retorno constante a tudo que aconteceu antes dele, ou seja, 1800, para nós é visto como um marco histórico, pois o que constrói o pensamento e sociedade vigente neste século, é o *passado*. Este pensamento, o coloca no domínio de um território conflituoso, principalmente nas quebras com os conceitos da metafísica-cristã que até então regiam as sociedades ocidentais com sua contextualização dualista do mundo, um:

Traço essencial de nossa cultura, o dualismo de mundos foi invenção do pensar metafísico e fabulação da religião cristã. Com Sócrates, teve início a ruptura da unidade entre *physis* e *logos* - e a filosofia converteu-se, antes de mais nada, em antropologia. Com o judaísmo, houve o despovoamento de um mundo que estava cheio de deuses - e a religião tornou-se, acima de tudo, um "monotono-teísmo. Desvalorizando este mundo em nome de um outro, essencial, imutável e eterno, a cultura socrático-judaico-cristã é niilista desde a base. É a morte de Deus, pois, que tornará possível a Zaratustra fazer a travessia do niilismo. (MATON, 1999, p. 135).

O pensamento dual da construção dos mitos cristãos, coloca os seres humanos entre deus e os demônios. Com essa contextualização metafísica os homens, também se desacostumaram a lidar com sua dualidade condicional: a vida e a *morte*. O atrito entre estas duas opostas, nos coloca como inferiores em relação aos deuses e demônios que são seres imortais, de forma que *nós*, humanos, sempre seremos efêmeros e passageiros, tal como os demais seres vivos da terra, o que começa a ser visto como algo negativo, logo, os homens idolatram os deuses, por medo ou inveja de sua imortalidade. Este pensamento sobre a morte como acontecimento negativo é uma das formas de fazer o ser humano querer estar vivo e lutar contra seu fim. O pensamento de vida após a morte do pensamento metafísico seria então um conforto necessário para o ser humano?

Ele – A morte é um acontecimento. O fim da vida. As credences culturais e metafísicas em torno deste acontecimento tornam-o um personagem vivo e com diversos desejos. Em relação a deus ou ao diabo, a morte toma partido de acordo com a cultura dos que narram suas peripécias. Em nosso espetáculo a morte é posta como companheira e amiga, observando-nos dia e noite, aguardando o momento certo para beijar-nos.

A partir destes pensamentos **Deus, a morte e o diabo** representam a tríade principal do nosso contexto do século XIX. Como nosso objetivo não é contar a história do século XIX, mas torná-la o contexto temporal de uma poética cênica, a escolha desta tríade, vem como forma de efetivá-lo. Para pensar esta tríade ativo o pensamento de Nietzsche, que pregava o oposto a sociedade deste século, principalmente quanto à metafísica. Essas ideias presentes na sociedade deste tempo a tornava a “negação dela própria”, negava-se também o palpável que *estava entre os deuses e os diabos: a morte*.

Ele – Era como se todos vivessem em uma prisão. E dentro desta prisão, eles próprios criavam outras prisões menores onde seus desejos eram trancafiados, a fim de conquistarem uma segunda chance após a morte. Tolos!

Em meio a este contexto de *negação de si*, alguns homens, começam a perceber as atrocidades causadas pelo poder dado aos líderes religiosos, a explicação metafísica do mundo é refutada pelas ciências e suas teorias embasadas nos fatos, no mundo físico, na carne profana demonizada pelo cristianismo. Surge então a necessidade do homem de se libertar. O Homem revolta-se consigo mesmo e conseqüentemente contra deus, pois o deus criado como sua imagem e semelhança não acompanhou a evolução e amadurecimento de sua criatura. Eis então que o **Homem mata deus**³⁶.

Ele – E se deus está morto, nós, as criaturas, podemos começar de fato a viver e a criar como deuses.

Primeiro Suspiro. Desenvolvimento.

2º SUSPIRO – O PROCESSO DE CRIAÇÃO CÊNICA

³⁶ "Deus está morto! Deus permanece morto! E fomos nós que o matamos! Como nos consolaremos, nós, os assassinos de todos os assassinos? O que o mundo possuía de mais sagrado e de mais poderoso perdeu seu sangue sob nossas lâminas, - quem lavará esse sangue de nossas mãos? Com que água poderemos purificar-nos? Que expirações, que jogos sagrados teremos de inventar? A grandeza desse ato não é demasiado grande para nós? Não temos de nos converter em deuses, para parecermos dignos desse ato? Nunca houve ato mais grandioso, - e quem nascer depois de nós fará parte, por causa desse ato mesmo, de uma história superior a tudo o que foi a história até agora" (NIETZSCHE, 1887, p. 125).

A pesquisa individual realizada no início deste processo de montagem, foi de extrema importância para a transformação do sonho que me visitou, em devaneio poético, que após este momento de afinamento da temática escolhida, começa a ganhar a forma necessária para o desenvolvimento do espetáculo *1800 – o grito da família morta*. A partir destes apontamentos, começo a descrever as bases metodológicas onde a criação desta poética cênica se enquadra em meio ao híbrido cenário contemporâneo. Agora, o suspiro inicial ganha sua plenitude de criação cênica, a partir do contato com o outro e na reverberação do devaneio inicial nos demais corpos-casa envolvidos neste processo.

A partir das inquietações descritas no primeiro suspiro deste memorial sobre o trabalho e a organização do Zecas Coletivo de Teatro, juntando aos afinamentos do contexto espaço-temporal escolhido para criação do espetáculo *1800 – o grito da família morta*, nós, as Zecas, começamos a repensar nossas estruturas de organização, a fim de imergirmos em uma *forma de fazer teatro* que contemplassem nossas inquietações. Com a gestão do Centro Cultura Casa da Zeca, começamos a agir de acordo com este desejo.

Como um Coletivo de Teatro, a possibilidade de estreitar os laços com os demais artistas e grupos de Belém – para além de um desejo – tornou-se uma obrigação, seja na participação direta ou indireta em suas produções – e vice-versa – ou na concessão de espaço para seus ensaios e apresentações. O teatro que produzimos começou a ser pensado para além das suas conversões clássicas de criação e fomento. Assim percebemos:

a linguagem teatral como fonte de conhecimento. A partir de sua compressão e estudos, aliados a trocas entre artistas e grupos de teatro, podemos fomentar cada vez mais trabalhos que estimulem a mudança da realidade das classes oprimidas, sabendo que a classe teatral também sofre com esta opressão histórica. No teatro, geralmente essa mudança se dá com o conhecimento sensível que esta linguagem proporciona ao público e a quem a executa. (...) A elaboração de estudos sobre metodologias e didáticas que ajudem a sustentar esta forma de produzir, tornaram-se um dos principais objetivos de nossos trabalhos como artistas, professores e pesquisadores. (Portfólio Zecas Coletivo de Teatro, 2017, p. 8).

Nesse contexto começamos a amadurecer nossos objetivos de produção. A influência que o contato com os artistas e grupos de outros estados e países nos trouxe está ligado principalmente com o conhecimento de mundo que nos fez entender na prática as possibilidades de produção teatral na contemporaneidade. Essa efetivação do trabalho coletivo se dá com a percepção de que essa rede de colaboração deveria estar em constante amadurecimento e trocas de experiências. Surge então, para nós, jovens universitários em período de formação, a diferenciação entre a *criação coletiva* e o *processo colaborativo* que está ligado intrinsecamente aos devires de criação poética.

O pensamento de *processo colaborativo* no teatro, muito comum no trabalho de diversos artistas e grupos que produzem *teatro na contemporaneidade*, perpassa pelo ideal de autonomia criativa de cada integrante do processo, cada um dentro de suas funções, mas em constante diálogo com o trabalho dos demais profissionais, pode opinar, sugerir e principalmente discordar de qualquer imposição criativa que não enriqueça ou desenvolva a obra como um experimento *processual* e compartilhado. *Luíz Alberto de Abreu*³⁷, no artigo *Processo Colaborativo: Relato e Reflexões sobre uma Experiência de Criação* nos demonstra uma breve contextualização histórica desta prática:

O processo colaborativo provém em linhagem direta da chamada criação coletiva, proposta de construção do espetáculo teatral que ganhou destaque na década de 70, do século 20, e que se caracterizava por uma participação ampla de todos os integrantes do grupo na criação do espetáculo. Todos traziam propostas cênicas, escreviam, improvisavam figurinos, discutiam idéias de luz e cenário, enfim, todos pensavam coletivamente a construção do espetáculo dentro de um regime de liberdade irrestrita e mútua interferência. (...) A criação coletiva possuía, no entanto, alguns problemas de método. Um deles era a talvez excessiva informalidade do próprio processo. (...) O que chamamos hoje de processo colaborativo começou a se aprofundar no começo dos anos 1990. O Teatro da Vertigem, de São Paulo, dirigido por Antonio Araújo, e a Escola Livre de Teatro de Santo André, são referências na busca da horizontalidade de relações artísticas entre seus integrantes. (ABREU, 2004, p. 3).

Ao ativar o conceito de criação coletiva como base da estrutura para o processo colaborativo, Abreu considera a primeira como uma forma falha, segundo o pensamento de que em algum momento seria preciso que um diretor ou dramaturgo organizasse a obra, para que esta ganhasse sentido e unidade, sendo o *processo colaborativo* um desdobramento da *criação coletiva*.

Ele – Em uma análise do que acabamos de ver e pensando a palavra “Coletivo” que está presente no nome do Zecas Coletivo de Teatro, podemos especular que esta nomenclatura é utópica?

É provável que sim, se o objetivo for a totalidade da execução de seu conceito cênico primário de *criação coletiva*. Por exemplo, analisando o trecho acima escrito por Abreu, especulo que nós, as Zecas, e os demais coletivos que usam essa nomenclatura em seus nomes na contemporaneidade, usam a palavra “coletivo” como nomenclatura estrutural, a fim de ressaltar a ação de agrupar-se como um ato de resistência da classe teatral, ou como um meio de demarcar sua forma de produzir, que geralmente se enquadra no modelo de *processo colaborativo*, o qual se diferencia da forma utilizada em companhias de teatro, nas quais

³⁷ Luíz Alberto de Abreu (São Bernardo do Campo, São Paulo, 1952). Autor, roteirista de cinema e TV, professor, consultor de dramaturgia e roteiro.

existem um único diretor ou produtor que escolhe e desenvolve boa parte do processo criativo a partir de suas concepções artísticas. No caso de um coletivo de teatro, se faz um regresso ao início do pensamento sobre as estruturas contemporâneas de criação artística, a fim de repensar as estruturas tradicionais presentes nas companhias ou instituições que produzem arte. Dentro deste contexto, ressalto ainda que:

O processo chamado colaborativo, segundo a visão de alguns grupos, se organiza de maneira distinta ao genérico processo coletivo, tendo cada membro do grupo uma função definida, mas que funciona de modo fluído durante a criação da encenação, a criação é **compartilhada**. A ideia é de um trabalho horizontal, em que nenhuma das funções se sobrepõe à outra, todos interferem na criação de todos, sem que se negue a responsabilidade por uma área específica. (CARREIRA; SILVA, 200, p. 3).

Neste trecho do artigo *Pensando uma dramaturgia de grupo*³⁸ de André Carreira e André Felipe Costa Silva, podemos reforçar ainda mais este contraponto entre coletivo e colaborativo. Segundo o pensamento de *criação compartilhada*, podemos destacar que existe uma autoria total da obra enquanto agrupamento, sabendo que todas as construções feitas durante o processo, principalmente quando falamos de dramaturgia, são indissociáveis da encenação e da interpretação dos atores. Assim o trabalho colaborativo contempla uma forma de produção horizontal, a qual, nós, as Zecas, necessitávamos experimentar.

O colaborativo é “*uma forma de trabalho que apoia a intuição, espontaneidade, e o acúmulo de idéias*” (ODDEY, 1994, p. 1). *O ator é posicionado no centro do processo criativo, eliminando divisões hierárquicas e transformando o ator em escritor de seu próprio material*. (DUNDJEROVIC, 2007, p. 154). Essa autonomia dada ao atuante, torna o processo rico em significados e camadas que se sobrepõem na criação do espetáculo com viés colaborativo, logo a multiplicidade da qual falamos no primeiro suspiro, começa a ganhar forma em nosso processo a partir deste pensamento de compartilhamento e construção em camadas. Assim o *devaneio inicial* deixa de ser apenas exposto e executado pelos atuantes, para tornar-se uma criação conjunta e de potencialidades expandidas.

Um exemplo da multiplicidade contemporânea da arte é a diferenciação entre a dança contemporânea e o teatro contemporâneo, pois são semelhantes em suas origens, mas não são idênticos. Pois, o teatro contemporâneo, diferente da dança contemporânea, não é um gênero estético e metodológico específico, mas uma exemplificação contextual da hibridação do *teatro na contemporaneidade*, o qual tem uma parte da produção sobre forte influência das

³⁸ Projeto de Pesquisa: Áqis – Núcleo de pesquisa sobre procedimentos de criação artística CEART/UEDESC. Coordenação: Prof. Dr. André Carreira. André Felipe Costa Silva, Bolsista de Iniciação Científica, CNPq.

práticas performativas, como o *working process*³⁹, *Happening*⁴⁰, *Body Art*⁴¹ e demais expressões artísticas oriundas da *performance* que visam a narrativa simbólica, sem a obrigatoriedade de construção de sentido lógico ou necessidade de textos nos padrões dramáticos, enquanto outra parte da produção contemporânea é embasada nas concepções dramáticas, épicas, nas demais formas tradicionais de teatro, como: o teatro musical por exemplo, que mesmo tendo a mistura de linguagens artísticas em seu corpo, ainda segue uma narrativa que visa dar um sentido lógico ao conteúdo do espetáculo. Exemplificando esta diferenciação, delimitamos a criação do espetáculo *1800 – o grito da família morta*, fazendo parte dos espetáculos influenciados por práticas oriundas da performance. A consequente junção entre performance e teatro acontecida neste contexto, da base ao conceito de *Teatro Performativo*, que segundo *Josette Féral*:

confunde o sentido unívoco – de uma imagem ou de um texto – a unidade de uma visão única e institui a pluralidade, a ambigüidade, o deslize do sentido – talvez dos sentidos – na cena. Esse teatro procede por meio da fragmentação, paradoxo, sobreposição de significados (Hotel pro forma), por colagens/montagens (Big Art Group), intertextualidade (Wooster Group), citações, ready-mades (Weems, Lepage). Encontramos as noções de desconstrução, disseminação e deslocamento, de Derrida. A escrita cênica não é aí mais hierárquica e ordenada; ela é desconstruída e caótica, ela introduz o evento [événement], reconhece o risco. Mais que o teatro dramático, e como a arte da performance, é o *processo*, ainda mais que produto, que o teatro performativo coloca em cena: Kantor praticava já esta antecipação da obra sendo feita. Lepage a coloca no centro de sua conduta de criador. (FÉRAL, 2009, p. 204).

Neste trecho do artigo *Por uma poética da performatividade: O teatro performativo* expõe-se as facetas do teatro-performativo enquanto o atrito entre linguagens, que gera espetáculos com variantes de sentido e múltiplas formas de interpretação e desenvolvimento. Ao citar o trabalho de *Thadeusz Kantor*⁴² e de *Robert Lepage*⁴³, Féral exemplifica as bases de criação destes dois encenadores para ressaltar o caráter performativo e o olhar que estes têm sobre a obra a ser produzida, ou melhor, sobre a obra em processo. Ambos, desconstróem o

³⁹ Trabalho em processo. Conceito oriundo do mercado de negócios, que retrata um produto inacabado. Quando incorporado a arte da performance eleva o *processo de criação* como parte primordial da obra artística ou o processo como o produto a ser apresentado. (COHEN, 1989).

⁴⁰ Acontecimento onde artistas – geralmente de áreas artísticas diferentes – produzem a obra no mesmo momento em que apresenta-se. A entrega ao acaso é um dos pontos principais desta prática. (COHEN, 1989).

⁴¹ É uma manifestação onde o corpo do próprio artista pode ser utilizado como suporte ou meio de expressão. (COHEN, 1989).

⁴² Tadeusz Kantor (1915-1990) foi pintor polonês, artista de montagem, set designer e diretor de teatro. É conhecido por seus desempenhos teatrais revolucionários na Polônia e no exterior.

⁴³ Robert Lepage (1957) é ator, roteirista e cineasta canadense. Dirigiu e atuou em produções do *Théâtre Repère*, *National arts centre de Ottawa* e *Cirque du Soleil*. Em 1994, fundou a companhia de produção multidisciplinar *Ex Machina* onde é diretor artístico.

drama, a fim de experimentar, ou seja, criar suas próprias estruturas e formas de fazer. Ainda sobre o teatro performativo, Ferral explica que:

Esse teatro, que chamarei de teatro performativo, existe em todos os palcos, mas foi definido como teatro pós-dramático a partir do livro de Hans-Thies Lehmann, publicado em 2005, ou como teatro pós-moderno. Gostaria de lembrar aqui que seria mais justo chamar este teatro de ‘performativo’, pois a noção de performatividade está no centro de seu funcionamento. (...) à noção de performance se impõe, performance concebida aqui como forma artística (a performance art) e a performance concebida como ferramenta teórica de conceituação do fenômeno teatral, conceito popularizado por Richard Schechner. (FÉRAL, 2009, p. 197).

Ainda sobre estas questões, na entrevista *Teatro Performativo e Pedagogia* concedida por Josette Féral à Revista Sala Preta (2010), ela completa seu pensamento sobre a conceituação do teatro performativo:

Que é preciso fazer divisões no teatro dos últimos sessenta anos, reconhecendo que o teatro pós-dramático ou o teatro performativo é uma corrente que reúne certas práticas (mas não todas) do teatro atual. Penso que, de fato, há teatro pós-dramático, mas que todo teatro pós-dramático não é necessariamente teatro performativo. Da mesma forma, nem todo teatro performativo é necessariamente pós-dramático. O problema dessa noção de “performativo” é que Schechner expandiu tanto as palavras performance e performatividade, que elas podem englobar tudo. Torna-se então difícil de encontrar uma definição que possa realmente abarcar o conceito. Mas, essa dificuldade não deve nos impedir de tentar. (FÉRAL, 2010, p. 267).

Evidencia-se então que para Féral, o conceito de Teatro Performativo é na verdade uma forma coesa de definir não o teatro na contemporaneidade, mas as práticas cênicas que privilegiam os métodos e conceitos tanto da linguagem teatral, quanto da performance. Pensa-se então, em um contexto onde o processo criativo e a obra apresentada ao público, colocam-se entre as duas linguagens, conectando-os pelas suas diferenças:

O ato performativo se inscreveria assim contra a teatralidade que cria sistemas, do sentido e que remete à memória. Lá onde a teatralidade está mais ligada ao drama, à estrutura narrativa, à ficção e à ilusão cênica que a distância do real, a performatividade (e o teatro performativo) insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas – (visuais ou verbais: as do performer, do texto, das imagens ou das coisas). Ela os faz dialogar em conjunto, completarem-se e se contradizerem ao mesmo tempo. (FÉRAL, 2009, p. 208).

O teatro performativo, segundo a percepção da multiplicidade da cena contemporânea – na qual as criações cênicas dramáticas e pós-dramáticas coexistem sem a necessidade de uma unidade homogênea de criação – está presente no trabalho de encenadores, coletivos/grupos/cias. que contemplem as práticas oriundas da *performance como*

*linguagem*⁴⁴, excluindo automaticamente do *teatro-performativo* espetáculos que repitam **fielmente** as estruturas de sentido dramáticas, como única fonte narrativa de suas escrituras cênicas. Ainda pensando a questão exposta por Férral, trago um ponto primordial para o processo criativo aqui descrito: a multiplicidade de sentidos. A qual se dá pela forma de organização escolhida para a encenação do espetáculo, os quais serão descritos em nosso 3º suspiro.

Com estes apontamentos e afunilamentos da metodologia e contextos de criação, nos aproximado dos conceitos da performance, ou melhor, do teatro-performativo para que consigamos, entender as estruturas do espetáculo *1800 – o grito da família morta*. Coloco-o nesta categoria pensando seu processo de montagem, as metodologias de instigação usadas com os atuantes, a encenação e as escolhas poéticas deste espetáculo. Este processo foi extremamente experimental, transitando entre a *performance e o teatro*, e concretizando os desejos organizacionais do Zecas Coletivo de Teatro. Introduzidas suas bases de criação, começamos a exemplificar suas aplicações não apenas como metodologia, mas como *trabalho processual de criação poética*.

2.1 Organização do processo de criação – Experimentações e oficinas

Entendendo a origem do espetáculo, os devaneios que o antecederam, e os conceitos primários de seu desenvolvimento, começo a descrever e contextualizar, as escolhas metodológicas e estéticas do espetáculo partindo dos elementos rústicos e fundamentais do *ser*: o Corpo-mente e a trajetória; e do teatro: O espaço e o tempo.

Nossos encontros eram todas às quartas-feiras, com 5hrs de trabalho por dia durante um semestre inteiro. Como encenador precisei planejar a estrutura do processo para que o tempo fosse bem aproveitado. Com este memorial descritivo, escrito após a execução do processo, começo a sistematizar a metodologia utilizada, sabendo que este processo criativo dividiu-se em três partes: Experimentações e oficinas (10 encontros), desenvolvimento e aperfeiçoamento (13 encontros), finalização e apresentações (10 encontros), totalizando assim 33 dias de trabalho entre janeiro e junho de 2017.

De início falaremos sobre o período de *Experimentações e oficinas*, quando nós trabalhamos as bases de pensamento, pesquisas históricas, contextualizações individuais e coletivas sobre as temáticas e os experimentos cênicos a partir dos eixos temáticos escolhidos.

⁴⁴ Título do livro de Renato Cohen (1989), que expõe a performance como uma linguagem artística em suas subdivisões e contextos.

O principal objetivo deste período foi descobrir a essência de nossos corpos-casa em relação direta com nossa ancestralidade e na compreensão do espaço interno e externo do corpo na entrega ao acaso, caos e *exaustão*⁴⁵. Nesse período os encontros foram estruturados da seguinte forma:

| Atividade | Descrição | Objetivo |
|---|---|--|
| Conversa inicial | Apresentação do assunto que seria trabalhado na oficina do dia e exploração da temática geral. <i>Exp. de assunto:</i> Fatores do movimento de Rudolf Laban ⁴⁶ . | Proporcionar um momento de racionalização prévia dos conteúdos e ideias sobre o processo, para que as experimentações fossem direcionadas de acordo com a compressão coletiva das temáticas. |
| Alongamento | Era preparado pelo preparador corporal em diálogo com a temática da oficina. | Relaxar e preparar os corpos de acordo com as necessidades expostas na proposta de trabalho do dia. |
| Aquecimento corporal e vocal | Aquecimento corporal e vocal baseadas em conceitos do corpo <i>supramental</i> ⁴⁷ | Instigar os atuantes segundo a proposta de trabalho do dia. |
| Oficina | Desenvolvimento dos jogos e exercícios que estimulassem a compreensão e utilização do assunto a ser trabalhado no dia. | Desenvolver as capacidades específicas que seriam necessárias para o processo. |
| Experimentações | Momento livre para propor e experimentar a expressividade dos corpos em relação ao espaço, as temáticas abordadas e os desejos individuais de cada atuante. | Criar proposições cênicas para a continuidade do processo. |
| Escrita\registro individual no blog diário de bordo coletivo | Esse momento consistia em 15 minutos de reflexão individual e produção de um registro poético das experimentações do dia. Este conteúdo poderia ser qualquer mídia que o blog suportasse (foto, vídeo, desenho, gif, ou texto). | Registrar os atravessamentos poéticos do dia. |
| Conversa final | Momento de conversa sobre os experimentos do dia. | Compartilhar as experiências individuais e as descobertas de possibilidades cênicas. |

Tabela 1 : Organização do ensaio

Com a divisão das fases do processo criativo e o planejamento estrutural de cada etapa conseguimos desenvolver este processo de forma consciente.

Ele – Se eu me jogo no abismo criativo do devanear, precisarei então ter estruturas e apoios para emergir a superfície da consciência novamente.

Nesse período de experimentações, como encenador e performer, era de minha obrigação proporcionar um ambiente criativo e organizado que facilitassem o desenvolvimento do processo.

⁴⁵ A partir de um treinamento psicofísico intenso, nosso objetivo era trabalhar o corpo até chegarmos a exaustão, desarmando nossas barreiras e travas pessoais, para que pudéssemos entendê-lo em suas completudes de estados. (PAVIS, 1999).

⁴⁶ (1879-1958) Foi um dançarino, coreógrafo, teatrólogo, musicólogo, considerado como o maior teórico da dança do século XX e como o "pai da dança-teatro".

⁴⁷ Corpo em estado de prontidão física e mental. Conceito oriundo das práticas orientais das artes marciais. (QUICI, 2004).

No período de experimentações destaco que para atingir o caráter performativo deste processo, partimos de oficinas que uniam conceitos teatrais e performativos de modo a pensar uma encenação em multicamadas, a partir das relações dos atuantes com as referências espaciais que estes criavam no decorrer de suas experimentações. Para conseguir estes resultados, no período de oficinas trabalhamos as seguintes temáticas:

1. 18/01/2017 - O sentir, o flâneur e o (Des)conhecer.
2. 25/01/2017 - O trabalho sobre si: cultivo do corpo suprametal.
3. 01/02/2017 - Poética pessoal e formas performativas.
4. 08/02/2017 - Estética, densidade e texturas corporais.
5. 15/02/2017 - Potência interpretativa e rompimento de estética.
6. 22/02/2017 – relações do olhar e colagens cênicas.
7. 23/02/2017 - Bricolagem textual – dionisíaca
8. 08/03/2017 - Estética morta e o renascimento da carne.
9. 15/03/2017 – Body arte: Tensão do corpo e leveza da alma.
10. 22/03/2017 - Ritualística da morte.

As oficinas seguiam sempre o planejamento exposto acima, variando apenas o assunto do dia. Estes assuntos ou temáticas eram escolhidos de acordo com a percepção do que era necessário ser abordado segundo o estado em que o processo se encontrava. Os conteúdos trabalhados em cada assunto das oficinas e experimentações, foram distribuídos neste memorial, pois são parte integrantes de suas bases.

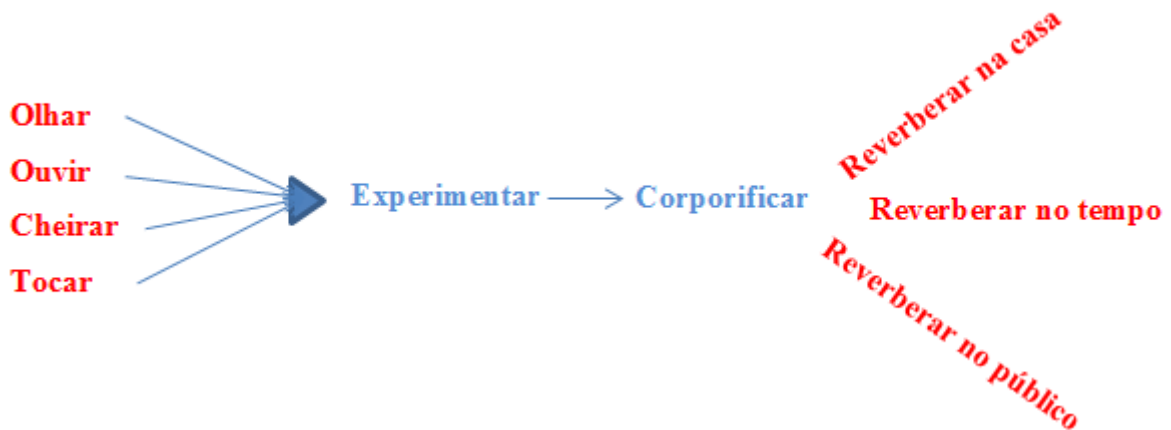
Em nosso encontro inicial a temática era “O sentir, o flâneur e o (des)conhecer”. Seguindo o planejamento estrutural do período de experimentações e oficinas, começamos o processo nos apresentando uns para os outros, expondo nossos desejos iniciais e fazendo uma *chuva de palavras*⁴⁸ sobre as sensações, sentimentos, memórias e qualquer pensamento que cada palavra da temática despertava nos atuantes. Assim, cada um pode começar a pensar sobre quais dos quatro eixos temáticos (1800 - grito - família - morte) seria mais interessante para *si* trabalhar no decorrer do processo.

Destaco que como encenador, meu objetivo sempre foi levar para os encontros instigações que trabalhassem a capacidade de escolha dos atuantes, de forma que estes tivessem autonomia criativa durante todo o processo. Assim, eles conseguiriam responder a

⁴⁸ Técnica de escrita em grupo onde cada integrante diz uma palavra e a partir das palavras escritas começa-se a estruturar o texto ou a obra artística em questão. (SPOLIN, 1975).

pergunta principal que norteia o processo de criação deste espetáculo: “O que vale a pena sair de sua boca?”

A partir da chuva de palavras coletivas, pedi para que cada atuante selecionasse três palavras aleatórias que melhor representassem seus desejos, juntamente a um dos eixos da temática, as quais embasariam suas escolhas poéticas e experimentações durante o processo criativo. Uma questão importante a se ressaltar, é sobre outro determinante destas experimentações: o espaço do casarão que abrigava o processo criativo e posteriormente o espetáculo. Pois meu objetivo como encenador era que os atuantes desenvolvessem seu trabalho em relação direta a este espaço, explorando as possibilidades de significações e ressignificações de todos os seus cômodos, a fim de determinarem seus pontos de referência, ou seja, os locais onde suas cenas aconteceriam e posteriormente as possibilidades de conexão entre as cenas de todos os atuantes. Para melhor exemplificar este trabalho com o espaço, monto agora a sequência que representa estas experimentações na relação entre os atuantes e o espaço explorado:



Este esquema expressa as experimentações com o espaço, de forma a destacar seus objetivos finais de reverberação, ou seja, as consequências das ações que estavam sendo desenvolvidas. Uso a palavra reverberação por entender que apesar de cada atuante ter criado uma história a partir dos eixos temáticos, de sua persona e das experimentações que realizou durante o processo, a proposital ausência de um único sentido narrativo da encenação, – uma das características do teatro-performativo – ou seja, a não utilização de narrativa linear, ou não junção lógica entre as cenas do espetáculo, reverberariam de várias formas, na casa, no

tempo da encenação e no público que viria assistir ao espetáculo. E este objetivo foi alcançado a partir das experimentações em cima de todos os sentidos dos corpos dos atuantes, que também foram transpostos para a encenação.

A partir destas experimentações cada atuante começou a trazer propostas cênicas ricas em expressividade e em elementos que aguçassem os sentidos, como: incensos, velas, café, vinho, carne, etc. Estes elementos foram incorporados ao espetáculo, trazendo uma carga sinestésica ao casarão, potencializando não apenas a ambientação do espaço onde nós trabalhávamos, mas ativando a memória dos atuantes a partir desta sinestesia, o que também se reverberou no público durante as apresentações, como veremos adiante.

Assim, no decorrer das experimentações, os corpos-casa que antes eram unos, tornaram-se um conjunto, um único prédio, pois apesar de cada um ter a autonomia e liberdade de experimentar e criar, todos partiam dos mesmos princípios e instigações, o que tornou a multiplicidade das propostas uma unidade estética a partir do contexto temático principal: 1800. No decorrer do processo continuei a explorar e ressignificar as camadas sinestésicas da encenação.

Abaixo alguns relatos deste primeiro dia de trabalhos:

Descobrir

Hoje foi o primeiro dia de experimentação com a temática "1800: o grito da família morta". Palavras que me induziram neste processo de hoje foram: "desvestir" "lembrança" e "acalento". Tais palavras não foram dadas na hora da experimentação, elas surgiram depois do bate papo que tivemos no início do encontro de hoje e com o trabalho de corpo conduzido pelo Felipe, tais palavras nasceram ou como dizem popularmente foram paridas, dei a luz à três palavras que se tornaram norteadoras deste primeiro dia de vivência, talvez ao ler o que digo se perguntem o "porque dessas três palavras?" a resposta é simples e direta, somos seres humanos carentes(acalento), temos um baú de lembranças guadadas com mais de 7 chaves(lembranças) e eu quiz tirar tudo que carrego de coisas e fatos ja vividos para me embebedar de um algo a mais que ainda não sei o que é (desvestir). O processo hoje não foi exaustivo para mim porém foi bem produtivo. Houveram momentos de encontros muito interessantes ao processo a qual pretendo manter e desenvolver mais. Quero mais, muito mais. Quero sentir e descobrir meus limites dentro deste processo e quem sabe ultrapassa-los. Fico na expectativa do próximo encontro e dos desafios que estão por vir. Minha palavra que traduz o que vivi hoje aqui neste casarão antigo é "Descobrir".



Kellen Melo - Dançarina e performer
[18 de janeiro de 2017]

Eu sou do mundo

Na travessia que se desdobrou, a vida trouxe mais 1800 vidas dentro daquela centenária casa que se desvelou com as portas móveis, alicerces móveis, estátuas móveis. Liberta corpos, bocas, pulmões, gemidos, músculos, abraços, difíceis simplicidades da rotina, do caminhar incompleto. Temores encarados olho-a-olho, bravas lutas, resistência construtiva.

Foi o primeiro grito. Não há o que temer. Energia é buraco, abismo, piso e grito forte tentando me enterrar. Energia é resistir-se contra o abismo e a terra má que sai da voz de um estranho. É sair com um abraço forte, metafísico, sublime. É ouvir Francisco e olhar para a nova cidade velha - nasci de novo - e experimentar formas de ser e estar através de mim e dos outros. Palavras. Fruto bendito da coragem. Não há o que temer aqui. Há energia bruta navegando por cada cômodo desta casa.

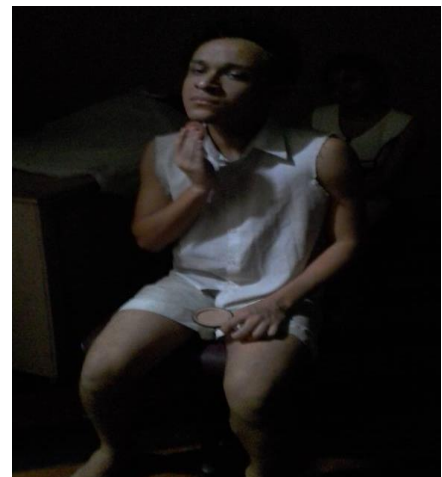


*Agora sim descobri o homem
mas eu não posso me prender
gostaria de ficar mas não posso
eu sou do mundo
eu sou do mundo
EU SOU DO MUNDO*

Arthur Silva - Músico e performer.
[18 de janeiro de 2017]

Lgrimas, dúvidas e quarta

No primeiro momento no exercício de preparação, a sensação de estar dentro de um abismo que a cada vez ia ficando mais fundo e apertado, fez com que um sentimento de solidão tomasse conta do meu corpo, parecia que ia ficar ali sem ninguém por perto pra ajudar, até o momento que alguém me "salvou", não sei o porquê mais parecia que aquele alguém era minha mãe, e pela primeira vez consegui me conectar realmente a um exercício onde temos que mexer com nossos sentimentos, foi então que cai em LÁGRIMAS. Logo após tivemos que demonstrar o quão pesado ou leve eram nossas lembranças e sentimentos, e em determinado momento foi quando realmente me senti cansado, e devo ter passado alguns minutos parado em um mesmo lugar no chão da casa, me vieram lembranças de pessoas próximas, mas que ao mesmo tempo estão longe, nessa hora a palavra DÚVIDA tomou conta da minha mente. Ao final todos mostraram seus relatos e um pouco das duas vidas, sinto que a cada QUARTA é um aprendizado novo como performer e um renascimento como artista.



Wagner Rattis – Ator e performer
[18 de janeiro de 2017]

Primeiro dia de experimentação 1800

Falamos sobre o projeto e nos encontramos no diálogo, o aprendizado é uma constante e as pessoas são facilmente queridas. A relação amadurece de acordo com cada descoberta e reconhecimento na fala/existência/grito de cada um. A preparação foi ancestral, muita força e um estado de consciência e afeto que desconstrói preconceitos e imagens do tempo/espaço. Carregar-se de energia própria, conflitos e um mutuo sentimento de descoberta --> Expurgar: A parte mais difícil; é reconectar-se de forma orgânica e poética na musica, no espaço, no vento, na dança das árvores.



Estar
Estado
Acho que estamos desesperados
Sujeira
Besteira
De fato estamos no mesmo barco
Andança
Criança
Somos engates
Engatados
em uma ancora
Loucura
Gratidão por comunicar-me
a cura.
s d x

Bruno da Silva Ferreira – Ator e performer

[18 de janeiro de 2017]

Mãos inconscientes?!

Mãos que tocam,
acariciam,
consolam,
secam lágrimas,
que erguem.
Matam!
Com elas oferecemos e tiramos.
Elas transmitem sentimentos,
emoções,
energia.



Bonely Pignatário – Ator e performer.

[18 de janeiro de 2017]

O corpo em outro corpo

se corpou-se-me-nós-um-
o cuspedecima
e x p l o d e e m b a i x o
Lá embaixo corri
e na fito me caí
pés, joelhos, mãos e testa e cabelo
o aí senti que nada é eterno o
o e em eternidade residencio o
e danço
ponto
.
Na angústia,
choro,
susto
ouvía o rio e ele me travessou
—
Lavou todos logo
porra!
Girei e o cara da vam:
“roda baiana!”
toma-lhe-ti-me-nós-um-



Theus – Dançarino e performer
[18 de janeiro de 2017]

Analisando os relatos do primeiro dia de encontro é visível que a equipe se apropriou aos poucos dos *devaneios poéticos* bases do processo. Estes relatos são dos atuantes que no decorrer do processo, por inúmeros motivos, seja de caráter pessoal ou profissional – lembrando que este trabalho foi desenvolvido sem patrocínios ou recursos de terceiros, o que impossibilitava a dedicação exclusiva dos atuantes – abandonaram o processo antes das apresentações ao público.

Destaco os relatos do primeiro dia que eles escreveram, de acordo com a importância das suas participações neste trabalho, as quais geraram materiais mesmo com as saídas destes atuantes do processo, pois continuamos a interagir com eles mesmo que não estivessem de corpo presente, fazendo com que estivessem presentes no espetáculo em forma de “fantasmas”, ou seja, a *não presença*⁴⁹ não impossibilitou que seus trabalhos e experimentações fossem parte do espetáculo, muito pelo contrário, nos abriu a possibilidade de criar mais uma camada da encenação.

Durante o processo de experimentações, os atuantes criaram muitas cenas, imagens e símbolos (através das partituras corporais), as quais metade delas foram selecionadas para a encenação final do espetáculo e a outra metade tornou-se apenas subtexto para os

⁴⁹ Esta *não presença* refere-se apenas ao caráter físico palpável, pois as cargas sinestésicas e textuais de suas experimentações estavam presentes No espetáculo expressas na relação dos atuantes com estes “fantasmas”.

personagens. Algumas das cenas, que foram criadas individualmente por cada atuante, tinham a participação ou interferência rápida de outros atuantes, alguns deles são os que saíram do processo. Ao selecionar estas cenas para o espetáculo, pedi para os atuantes manterem o diálogo com esses fantasmas, e que cada um criasse uma cena onde as histórias desses fantasmas fossem contadas. Dessa maneira, o material produzido por estes atuantes que saíram do processo estiveram presentes no espetáculo.

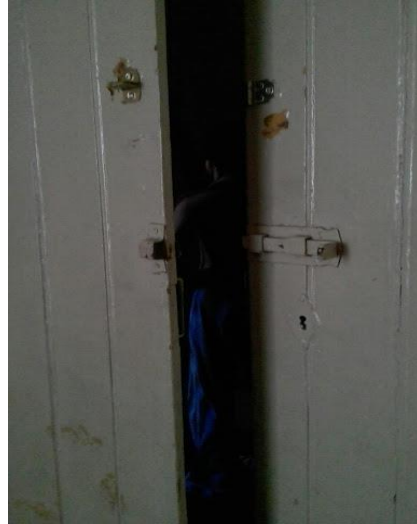
Essa camada da encenação criou uma nova forma de relação dos atuantes com o espaço, pois até então eles só interagiam e lidavam com coisas palpáveis ou visíveis. Esta interação com o não visível, ou seja, com as marcações, cenas e falas dos atuantes que abandonaram o processo, aliado ao cheiro de carne, café, vinho, incensos, velas e banho de cheiro, que eram distribuídos entre os cômodos do casarão, tornou a camada sinestésica do espetáculo mais forte e perceptível, o que nos influenciou cada vez mais a assumir o caráter ritualístico deste processo.

2.2 Segunda parte do processo criativo – desenvolvimento e aperfeiçoamento

Duvidas: A Poética da instigação

Na performance, nos colocamos em estados de entrega à arte do momento presente, mesmo que falemos do passado ou futuro, o que importa é o presente, as relações, que nosso corpo faz com o outro. Mas, e a direção de uma performance existe? Qual o trabalho desse diretor? Essas perguntas me instigam a experimentar no "1800 - o grito da família morta" as dimensões desse trabalho.

Nos encontros coletivos as quartas-feiras, pelo menos nos dois primeiros dias já experienciados, tomo o papel de instigador, questionador e organizador. Nesses 3 papéis, surgem dúvidas sobre o trabalho que desenvolvemos em relação ao próprio fazer da performance como algo fluido e único, na tessitura tempo e espaço, porém me acalento nas questões híbridas e mutáveis do teatro contemporâneo e me expando, a cada encontro, na colocação do meu corpo como o corpo supramental instigando os artistas que se deliciam no processo, a reescrever suas trajetórias e práticas, nesse momento que é presente e de coletividade.



Hoje dia 28 de janeiro de 2017, vivi um momento de atravessamentos no primeiro dia de *encontro individual de trabalho sobre si* com o performer Miller Alcântara. Iniciamos uma nova etapa do processo de experimentações, onde cada um dos 13 performers terá um dia ou dias, de vivências e trabalhos sobre si, onde me coloco ainda mais no papel de instigador, não assumindo o papel do diretor tradicional de colocar seus conceitos estéticos e de encenação em primeiro lugar, mas como promotor de questionamentos pertinentes aos desejos do performer, que em sua autonomia e vivência experimenta suas próprias ideias sobre o contexto colocado em cheque, sem o compromisso com o acerto, seja ele estético ou de continuidade. Nesse momento o alcançar do performer do seu corpo supramental, é o foco. *Ele*, o performer, mina-se de elementos em sua manga, *eu* desmoldo, destrincho e remexo no seu trabalho sobre si, como agente de expansão. *Nós*, juntos, criamos possibilidades de momentos que nunca mais serão vividos, mas serão re-apresentados.

Paulo César Jr. Diretor e performer
 Sobre o primeiro *encontro individual de trabalho sobre si*
 Com o atuante Miller Alcântara
 [28 de janeiro de 2017]

Nudez, tabus, tensões de um corpo poético!

Hoje em dia, falar sobre o corpo nu em cena, ainda é um tabu pra muita gente. Há dois anos, eu me encaixava nesse grupo de pessoas que enxergavam o corpo nu em cena (e fora dela) como algo desnecessário, não via um por que das pessoas "gostarem" de mostrar seus corpos. Uma mente fechada, com um pensamento embasado pela forte influencia do cristianismo, talvez, ou pela criação tradicional de uma família do interior, ou apenas por que minha mente fechada fazia com que eu não visse necessidade mesmo.

Sou estudante do Curso de Licenciatura em Teatro, da Universidade Federal do Pará (UFPA), e na disciplina Performance, ministrada em 2015, me deparei com alguns fundamentos teóricos para que esse corpo nu estivesse na cena, sempre com uma finalidade e às vezes de forma poética, e desde aí vim quebrando esse tabu em mim.

Hoje me permiti experimentar pela primeira vez as tensões desse corpo poético no processo do 1800, e me senti bem, me senti livre, não tive vergonha de mostrar as formas e sensações desse corpo nu. Vale ressaltar que não me despi apenas de roupas, me despi de medos, timidez, preconceitos, tabus, e principalmente de aparências.



Miller Alcântara ator e performer
Sobre o primeiro *encontro individual de trabalho sobre si*
Com Paulo César Jr. Encenador e performer
[28 de fevereiro de 2017]

Percebendo que precisaríamos explorar cada vez mais nossa ancestralidade e trajetórias, decidimos então, que teríamos *encontros individuais* da equipe de direção com cada atuante, para além dos encontros das quartas-feiras, de acordo com a necessidade de cada um. Nos relatos acima sobre o primeiro dia de *trabalho individual sobre si*, trago duas facetas que podem ajudar a entender este momento, a do instigador (*eu*), e a do instigado (*ele*).

O objetivo desse momento do processo, era o trabalho solo, com cada atuante, a fim de percebermos os desejos de cada um através de questionamentos, instigações e exercícios específicos selecionados de acordo com as propostas cênicas que estes traziam das experimentações feitas em conjunto nas quartas-feiras.

Ele – Nesta fase do processo começava a me apresentar como a Morte, ou melhor, até então apenas realizava a *performance da morte*⁵⁰, vendo-a como aquela que instiga, que te segue por toda a vida esperando o encontro entre mundos acontecer. Uma morte metafísica, minimalista e observadora. Esta performance continuou por todo o processo de experimentações, até a criação do personagem na fase seguinte.

⁵⁰ De início considerava que a morte ainda não era um personagem e sim um estado performativo de criação. O que foi se transformando no decorrer do processo.

Com o *desenvolvimento e aperfeiçoamento* das experimentações realizadas na fase anterior do processo, seguindo o contexto apresentado, os atuantes também começaram a estabelecer seus pontos de referência no *espaço-casa*, os quais eram utilizados ou expostos de acordo com a proposta criada por cada atuante. Com essa autonomia criativa, as experimentações realizadas tinham seus potenciais expandidos, pois mesmo que partissem da mesma instigação, a poética pessoal de cada atuante era exposta na aproximação entre artista e obra, resultando em uma variedade de propostas cênicas para o espetáculo.

Ele – Poética pessoal ou dramaturgia do ator?

A partir deste momento não existiria mais a diferenciação entre as duas, pois ao descrevermos o processo de encenação do teatro performativo aqui proposto, nós não conseguiremos mais diferenciar os dois conceitos, ou seja, nesse momento trabalhamos *com a dramaturgia pessoal do ator*, a qual envolve tanto os devires poéticos de cada atuante como intérpretes-criadores deste espetáculo, quanto a utilização das histórias de vida e trajetória dos atuantes como base para criação das personagens, da dramaturgia e das cenas, acontecendo tudo ao mesmo tempo durante o processo de encenação. Ao trabalhar com o *processo colaborativo* e o *teatro performativo* o trabalho desenvolvido pelos atuantes é o ponto principal da construção desta encenação, pois é a partir deste trabalho de agenciamento realizado pelos atuantes na transposição de suas histórias de vida para a cena, começamos a alcançar o objetivo de trabalhar com o *teatro Ritual, ancestralidade e performance*.

Ele – É nesse momento do processo que nós dois deixamos de ser os únicos autores, e percebemos que a autoria da obra aqui descrita foi compartilhada entre todos os atuantes. Os quais serão apresentados daqui para frente.

O trabalho sobre si, e as demais camadas temáticas, poéticas e estéticas escolhidas para esta encenação, tem como fundamento principal o *diálogo*, pois é nesse diálogo estabelecido entre toda a equipe do processo, que a pergunta *O que vale a pena sair da sua boca?* começa a ter um sentido coletivo e plural. A partir desta pergunta, a metodologia de *instigação da poética pessoal na encenação de um teatro performativo* ganha forma. Este exemplo do trabalho com o Miller é apenas uma das descrições que apontam a execução prática de nosso objeto de pesquisa. Em nosso terceiro e último SUSPIRO traremos mais exemplos práticos e os primeiros resultados deste processo de pesquisa em criação de poéticas cênicas.

3º SUSPIRO – A POÉTICA PESSOAL NA ENCENAÇÃO DE UM TEATRO PERFORMATIVO ⁵¹

Ele – POÉTICA 1

Durante o período de experimentações e oficinas, por horas me colocava como instigador, outras como observador e mais frequentemente como performer, em uma instigação que ia para além da didática e metodologia, era performance. Comecei a me perceber como uma persona que surgia quando se iniciava o trabalho de encenação.

Instigar era a forma principal de trabalho, deixando de pensar *como fazer com que os atuentes cheguem a um objetivo?* Para pensar: *o que pode fazê-los criar um objetivo?* Assim, conseguiria criar uma obra construída conjuntamente, pois era necessário que nos acostumássemos com o *processo*, entendendo que a obra nunca estaria acabada e que sempre que mudássemos de espaço de apresentação mudaríamos também suas significações.

Observar era a forma de perceber as reverberações do devaneio inicial e as respostas das instigações que os atuentes propunham durante o processo. Essa resposta dada pelos atuentes nunca era qualificada como certa ou errada, era simplesmente resposta. A observação, neste caso, não era um distanciamento do que estava sendo realizado nas experimentações, pelo contrário, era encarada sempre como diálogo: eu te instigo, nós respondemos. Nós respondemos, nós os instigamos (o público).

Performar está ligado exatamente com o diálogo que estabelecemos, que no decorrer do processo se transformaram em rituais que foram transpostos para a obra apresentada ao público. Nesses rituais, me colocava como **instigador e observador**. Eis então que surge a proposta inicial para a encenação deste espetáculo, baseados no trabalho de *Tadeusz Kantor*, no qual o diretor entrava em cena para “arrumar” o espetáculo e instigar os atores no momento em que o espetáculo acontecia. Além desta metodologia, as temáticas sombrias abordadas por Kantor fizeram seu teatro ser conhecido com o *Teatro da morte*, o que se enquadra no contexto poético de nosso espetáculo. Percebendo o meu comportamento performativo durante os ensaios, identifiquei-me com esta forma de fazer de Kantor e entrei na cena, não apenas como encenador, mas como atuante com o personagem *morte*: Um sacerdote, que rege os rituais que abrem os portais do mundo dos mortos. Sempre observando os corpos dos vivos a espera do momento certo de beijá-los.

⁵¹ Todas as **fotos das apresentações** presentes no corpo do texto a partir deste momento são do fotógrafo Uirandê Gomes.

Nossas metodologias e didáticas, aos poucos, se tornaram rituais, os quais, no período de *desenvolvimento e aperfeiçoamento*, a partir do pensamento sobre a performatividade de nossas propostas cênicas. Começamos a pensar a ritualística da morte como uma nova camada do processo, a camada da realidade, entendendo a morte como a instigadora do nosso instinto de sobrevivência e observadora de nossas tentativas de respondê-la, sendo este personagem o elo entre o público que assistiria ao espetáculo e as almas presas no casarão. Neste contexto o encenador como performer, assemelha-se à morte. Agora, transformo-me de persona que instiga e observa, para um personagem. Eu sou a Morte.

52



Morte – POÉTICA 2

Em contrapartida da performance da morte, *Felipe Almeida*⁵³, o preparador corporal do espetáculo, desenvolveu seu trabalho partindo dos devaneios e conceitos iniciais deste processo, baseados em exercícios, jogos e rituais, que estimulassem o psicofísico dos atuantes através da exaustão. Além, dos trabalhos realizados por Felipe, o horário que ensaiávamos – das 22h às 3h – ajudava neste processo de exaustão do corpo, pois os atuantes já chegavam extremamente cansados aos encontros.

Essa exaustão corporal era de extrema importância para que os atuantes se desarmassem de suas travas e correntes, sejam físicas ou mentais, sendo instigados a concentrar suas energias restantes nas experimentações cênicas. A exaustão como método de trabalho de preparação corporal é diferente do cansaço, pois enquanto a exaustão é provocada por exercícios e jogos cênicos específicos para este fim, o cansaço é um estado provocado pela rotina e ações do cotidiano do atuante. É importante fazer essa diferenciação, pois o cansaço ajudou a explorar os corpos dos atuantes um pouco além de seus limites físicos e mentais, mas ele sozinho, sem o trabalho desenvolvido por Felipe com o princípio de exaustão, seria um empecilho para o processo.

Como preparador de elenco, na fase de *experimentação e oficinas*, Felipe, sempre trazia exercícios que partiam de um princípio de atividade física, perpassavam pelo devaneio poético e findavam em um ritual. Esse processo despertava todas as facetas criativas do corpo, que durante o processo criativo do espetáculo foi conceituado como *corpo supramental*⁵⁴, a partir dos pensamentos orientais sobre as artes marciais. Em nosso contexto este corpo em estado criativo, começou a acostumar-se com a ritualística das experimentações físicas que Felipe desenvolvia, principalmente ao relacionar-se com o espaço do casarão histórico que abrigava as experimentações.

Esta relação entre corpo e espaço era estabelecida principalmente pelas ritualísticas trazidas por Felipe, e que aos poucos foram se transformando em rituais pessoais que cada atuante criava e realizava de acordo com seu pensamento sobre o trabalho desenvolvido nas experimentações. Mas, o ritual principal experimentado por ele tinha relação íntima com o seu

⁵³ Felipe Almeida, Ator, Encenador e Preparador de elenco. Integrante do Zecas coletivo de teatro. Tem 17 espetáculos produzidos. Tendo assim 12 anos de carreira teatral. Estudou música na Fundação *Amazônica de Música* e também na *Escola de Música da UFPA*.

⁵⁴ Esse corpo supramental, vem das experiências práticas que eu e Felipe tivemos enquanto alunos do curso técnico em ator da ETDUFPA (2015-2017), mas propriamente na disciplina *Expressão Corporal 1* ministrada pelo Prof. Edson Fernando, o qual trabalha com as artes marciais na preparação dos atores.

trabalho na preparação corporal: a *performance do diabo*, a qual se iniciava no momento em que Felipe começava os exercícios de alongamento.

Esta performance consistia nos pensamentos metafísicos e até mesmo culturais sobre a figura do diabo, as quais Felipe alternava a cada dia da preparação corporal que executava. Por vezes a realizava sob o pensamento do Anjo caído, em outros momentos contextualizava esta performance em versículos da bíblia, e mais corriqueiramente a executava da perspectiva do diabo dono do inferno, que tortura e humilha as almas humanas. Em todas as facetas desta performance, ele, através de seu trabalho, conseguia despertar inúmeras sensações e ações físicas nos corpos dos atuantes.

Segundo Felipe, em seu trabalho durante a preparação corporal com a performance do diabo, além de experimentar o teatro ritual, também objetivava “proporcionar harmonia entre o corpo e alma / físico e espiritual” dos atuantes, a partir de tentativas de “redenção, que eram expressas nos movimentos realizados durante este trabalho”⁵⁵, os quais se desdobravam nas imagens poéticas das partituras corporais dos atuantes.

⁵⁶Felipe, o preparador incorporado, despertou os corpos dos atuantes com os rituais que realizava. O principal ponto a se ressaltar neste processo são os desdobramentos destes experimentos, tanto nos atuantes, quanto na personagem que ele desenvolvera a partir destas experimentações: Elizabeth, uma velha beata, que seguia a bíblia tão fielmente, que cometera atrocidades durante toda a vida. Sendo esta sua interpretação do diabo.



⁵⁵ Fala obtida através dos relatos de Felipe Almeida nos bate-papos realizados a pós os ensaios.

⁵⁶ Fotos: Uirandê Gomes, 2017

Morte – POÉTICA 3

No primeiro dia de *trabalho individual sobre si*, me senti muito instigado – aquele que instiga, não instiga apenas o outro, está instigando-se a descobrir a resposta junto ao outro – pelo caráter do trabalho que o *Miller Alcântara*⁵⁷ desenvolvia. O eixo principal do seu trabalho era *família e grito*. Ele falava das dificuldades de assumir-se homossexual e viver como tal, juntamente com a necessidade de expressar-se. As instigações selecionadas para ele eram sempre no campo do não alcançado, ou seja, sobre os desejos que ele gostaria de realizar. Nesse dia, um de seus desejos era quebrar as correntes do passado.

Miller é negro, de Soure, no Marajó, e quando falávamos de ancestralidade ele sempre trazia pensamentos acerca da opressão diária vivenciada pelos negros, e o massacre e desrespeito histórico acontecido no mundo com o tráfico negreiro de tempos não tão distantes. Juntando as propostas e pesquisas realizadas por ele durante o processo com as experiências e trocas no diálogo cênico, que tivemos neste dia específico, conseguimos delimitar o contexto da persona que Miller trazia nas experimentações, esta delimitação consequentemente resultou na criação do personagem que ele deu vida: um escravo, que estava sendo julgado por sodomia.



⁵⁷ Miller Alcântara, ator, Iluminador, Sonoplasta, Figurinista. Integrante do Zecas Coletivo de Teatro, graduando da turma de 2013 do curso Licenciatura em Teatro, da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.

Na criação do Miller – tal como nas criações dos demais atuantes – o *espaço-corpo* e o *espaço-casa*, ou seja, os espaços internos e externos desta criação poética começam a ser agenciados a estabelecerem relações. Este agenciamento coloca o *trabalho sobre si* como ponto primordial deste processo criativo e, principalmente, como base do trabalho dos atuantes do espetáculo.

Nos estudos sobre dramaturgia, existe um conceito que expressa muito bem o trabalho que desenvolvemos neste processo: a “transcontextualização”, que é quando “reescrevemos o texto dramaturgicamente e alocamos sua história e personagens em um novo espaço, tempo histórico ou contexto social diferentes dos presentes no texto original” (PAVIS, 1999). Essa transcontextualização, em nosso processo criativo, acontece quando trazemos os atuantes para o século XIX e os instigamos a recriar suas histórias de vida neste novo contexto. Ao trabalhar com a trajetória e histórias de vida destes atuantes, fazemos esse processo diretamente na construção das cenas, sem escrevê-las no papel, mas no próprio ato de encenar.

Morte – POÉTICA 4

Para completar a tríade do século XIX presente no espetáculo (Deus, Morte e Diabo) é importante ressaltar o trabalho desenvolvido por *Assucena Pereira*⁵⁸, que inicialmente tratava dos eixos temáticos: *Família e grito*. A partir da exploração de sua trajetória de vida, em suas experimentações, ela trazia questões acerca da opressão vivida por mulheres negras, tal como ela, as quais eram condicionadas a regras e conceitos que não cabiam em seus corpos e cultura.

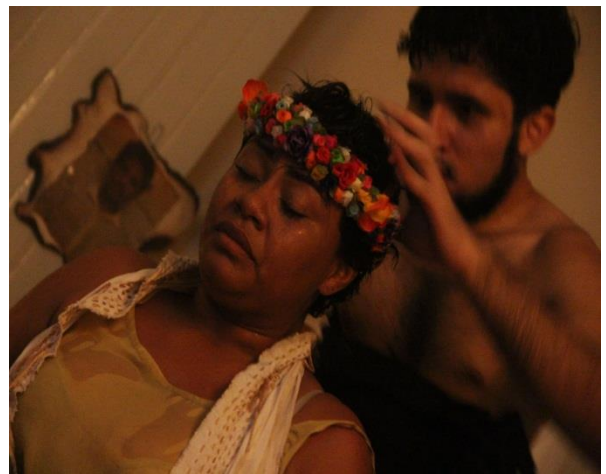
Assucena é uma mulher extremamente sensível, acolhedora e apaziguadora, mas não pensem que ela é fraca ou submissa, muito pelo contrário, é uma mulher forte, querida e ouvida por todos que a circundam. Destaco estas características da atuante, pois estas características a assemelham a persona que Assucena externalizou durante as experimentações ao personagem *Deus*, que almejávamos criar, mas não queríamos um deus apenas com características cristãs, logo, Assucena criou uma deusa, mulher, negra e dona de si.

⁵⁸ Assucena Pereira, Professora, atriz e produtora no Zecas Coletivo de Teatro. cursando o décimo semestre de licenciatura em Letras Língua Espanhola na Universidade Federal do Pará. cursando o primeiro ano do Técnico em Teatro na Escola de Teatro e Dança da Ufpa. Professora no projeto Mais Educação pela escola Estadual Francisco Nunes.

59



Destaco estas duas imagens da deusa criada por Assucena, por se tratarem da mesma cena, em temporadas diferentes do espetáculo. A primeira imagem é da primeira temporada do espetáculo, e a outra imagem da segunda temporada. É interessante destacá-la, pois entre as duas temporadas do espetáculo, a atuante passou pelo processo de *transição capilar*⁶⁰, a fim de reafirmar a sua identidade como mulher negra. Neste processo, a deusa desenvolvida por Assucena também ganhou mais voz e identidade, tal como a atuante. E a pergunta *O que vale a pena sair de sua boca?* começa a ter maior importância, se pensarmos que esta pergunta reverberou nos corpos de cada atuante de uma forma singular, gerando mudanças para além do viés artístico.



⁵⁹ Fotos: Uirandê Gomes, 2017

⁶⁰ “processo vivenciado por pessoas que resolvem tirar toda a química existente no cabelo, devido aos tratamentos químicos de alisamento, influenciados pela busca de sua identidade e até mesmo por saúde capilar e emocional” (SILVA; BRAGA, 2015).

Morte – POÉTICA 5

Durante o processo criativo, *Brenda Lima*⁶¹ trabalhou com o eixo: *grito*. Dentro deste contexto escolhido pela atuante, ela desenvolveu experimentações sobre a liberdade sexual da mulher, a qual em um processo de opressão histórica sempre sofre com as tentativas de ser amordaçada pelo patriarcado e pelas normas de conduta impostas pelo pensamento eurocêntrico de educação. Brenda, trazia em sua persona inicial um recorte sobre o amor carnal e apontamentos sobre a necessidade da revolução sexual que aconteceria no século seguinte (XX).

Enquanto entendíamos os conflitos sobre sexualidade que ela trazia, também começamos a pensar como poderíamos libertar-nos destas amarras que prendem nossos desejos. Diferente dos demais atuantes, Brenda não criou um personagem, ainda continuava suas experimentações sobre o amor, sexo e mordanças, apresentando ao público sua persona, como recorte de seus desejos mais íntimos, e narrando o abandono que sofreu por um de seus amores passados.



62

⁶¹ Brenda Lima, professora, atriz e voluntária do CAPS – Marajoara. Cursa o oitavo semestre do curso de Letras - Espanhol na Universidade Federal do Pará - UFPA.

⁶² Fotos: Uirandê Gomes, 2017

Morte – POÉTICA 6

AJ Takashi⁶³, durante o período de experimentações, desenvolveu trabalhos a partir do eixo *morte*. Suas experimentações perseguiram o *passado*, a *culpa* e a *saudade dos entes queridos*. As histórias de vida que A.J. trouxe para o processo, falavam sobre a perda de amigos e familiares. A persona executada por ele durante o processo era uma exteriorização de suas mágoas, as quais resultaram na criação de seu personagem: um velho escravo que todos os dias sentia as marcas do passado em seu corpo e memória sejam estas marcas físicas ou mentais.

Uma das cenas que A.J. criou para o espetáculo, acontecia na cozinha da casa, e consistia no convite a algumas pessoas do público, para tomar café e dialogar com ele, enquanto o personagem desenvolvido por ele contava uma das histórias de perda que o atuante viveu. Nesse momento, a camada sinestésica da encenação explora mais um sentido: o paladar. Quando o público toma um copo de café com este personagem, o intuito é que a história que está sendo contada, juntamente ao gosto do café, ative a memória do público para a situação de um velório. O interessante nesse momento é perceber que tanto a memória dos atuantes, quanto a memória do público pode ser ativada através dos sentidos.



64

⁶³ AJ Takashi, Ator, Dublador, músico, cartonista, contador de histórias e palhaço no grupo Folhas de Papel. Cursando o Técnico em Teatro na Escola de Teatro e Dança da UFPA - ETDUFPA.

⁶⁴ Fotos: Uirandê Gomes, 2017

Morte – POÉTICA 7

Vitor Nunes⁶⁵ é um violinista que conheci em uma intervenção artística que fiz no campus da UFPA no bairro do Guamá em Belém-PA. Quando o conheci, ele me confidenciou seu desejo de fazer teatro, pois nunca havia feito antes. Alguns dias antes de conhecê-lo, o músico que estava no processo acabou tendo que se afastar, logo, vendo a disponibilidade e o desejo que Vitor tinha de fazer teatro, o convidei para participar do processo. Nos primeiros dias que ele participou dos encontros – já após o período de experimentação –, a necessidade de *gritar* era o eixo temático principal de seu trabalho.

⁶⁶Ele se pôs a experimentar em meio as nossas tentativas de *desenvolver e aperfeiçoar* as personas e cenas criadas no período de experimentação, e aos poucos começou a trazer suas propostas de personagem a partir da relação entre a sonorização do espetáculo e as cenas dos demais atuantes, trazendo-nos algo que faltava no espetáculo: o som. Não queríamos músicas, mas apenas sons, barulhos, grunhidos, etc. Contudo, Vitor desenvolveu propostas sonoras que ajudaram a ambientar o tempo em que o espetáculo acontecia, deixando seu violino desafinado, a fim de provocar agonia aos ouvidos e expondo através destes sons o estado de espírito do personagem que ele desenvolveu: um *garoto castrate*, que veio da Europa para o Brasil trabalhar como servo. Através deste garoto criado por Vitor, aliado ao som que este executava, ele nos trouxe um personagem que nos faltava: a vida.

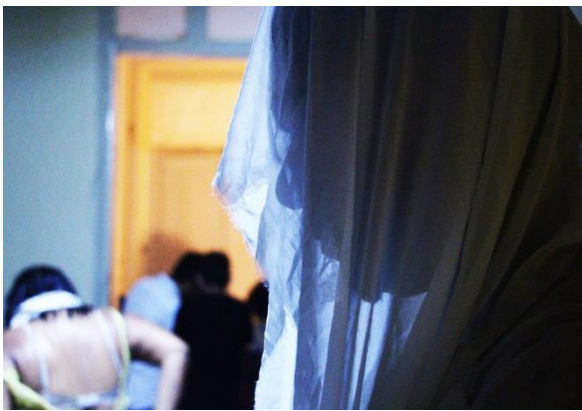


⁶⁵ Vitor Nunes, Ator, performer e musicista através de experiências e práticas. Cursando a graduação em Sistemas de Informação pela UFPA.

⁶⁶ Fotos: Uirandê Gomes, 2017

Morte – POÉTICA 8

⁶⁷Wan Aleixo⁶⁸, desenvolveu seus trabalhos como atuante, sempre de uma perspectiva mais visual e imagética, pois além de atuante também era o designer gráfico do espetáculo. Suas experimentações sempre seguiam o eixo da *morte*, mas não da morte física, Wan, trazia a carga negativa das perdas, a morte subjetiva que ocorre em nossas memórias quando deixamos uma pessoa amada sair de nossas vidas. Em suas experimentações, e até mesmo nas apresentações, ele sempre buscava o contato físico, o sentir através do toque, seja este em relação ao espaço ou ao público.



Outro ponto a se destacar sobre seu trabalho no espetáculo é sobre a criação dos cartazes e materiais gráficos de divulgação das apresentações, os quais foram criados em camadas, concomitantemente as três fases do processo, tal como Wan descreve, no texto produzido por ele sobre suas vivências deste processo:

⁶⁷ Fotos: Uirandê Gomes, 2017

⁶⁸ Wan Aleixo, Ator, artista visual e produtor multimídia. Formado pela Escola de Teatro e Dança da UFPA no curso técnico de artes cênicas com ênfase em ator e graduando em Produção Multimídia pela UFPA.

“Sentir e falar sobre a existência humana, sem dúvida, foi o meu mote impulsionador para as minhas experimentações. Creio que pensar sobre a (in)finitude que perpassa a todos nós por eras me motiva enquanto humano-artista-criador. Imaginar condições que possibilitassem imagens sobre o assunto, é pensar sobre a condição humana: efêmera. Pois é o que todos nós somos, efemeridades. Em um primeiro momento não tinha nada, parti então do vazio. Fui experimentando sensações ao longo dos primeiros encontros. Senti que não teria algo imageticamente pronto e acabado, o resultado, seja lá qual fosse, teria que ser inacabado, como o tempo. Teria que ser fluido. Logo imaginei composições criadas a partir de aquarelas misturadas a partes da casa. Criei uma série de desenhos, rascunhos para ser mais exato, e pincelei com aquarela em tons de magenta, amarelo, azul e ocre.

A ideia era ser algo visivelmente inacabado e com a leveza que a aquarela possibilita, pois trabalhávamos em cima de sensações, emoções e memórias, as imagens não poderiam ser “sólidas”. Em um segundo momento na criação das peças gráficas para a divulgação, uni as artes criadas a fotos da parede da casa, por meio de programas de edição, tentei passar a ideia de algo preso no tempo daquelas paredes, daquele local. Era importante que imagens da casa aparecessem na divulgação também, por isso outro momento da criação foi a utilização das fotos dos atuentes com edição acrescentada do nome “1800, o grito da família morta” em posições estratégicas do espetáculo. Foram divulgadas fotos individuais de cada atuante e fotos em grupo de cenas do espetáculo. A sensação imagética deveria ser de um certo confinamento, através das cores, fotos e edição escolhidas. 1800, mostrou-se assim uma experimentação valiosa e importante no que diz respeito ao processo de descoberta da identidade visual de um espetáculo, principalmente no design gráfico que não deve ser tratado como algo superficial ou de última hora, mas sim como um elemento tão importante para o sucesso do projeto como é a encenação, figurino, cenografia, etc.”⁶⁹

⁶⁹ Wan Aleixo, texto produzido em 20 de dezembro de 2017.



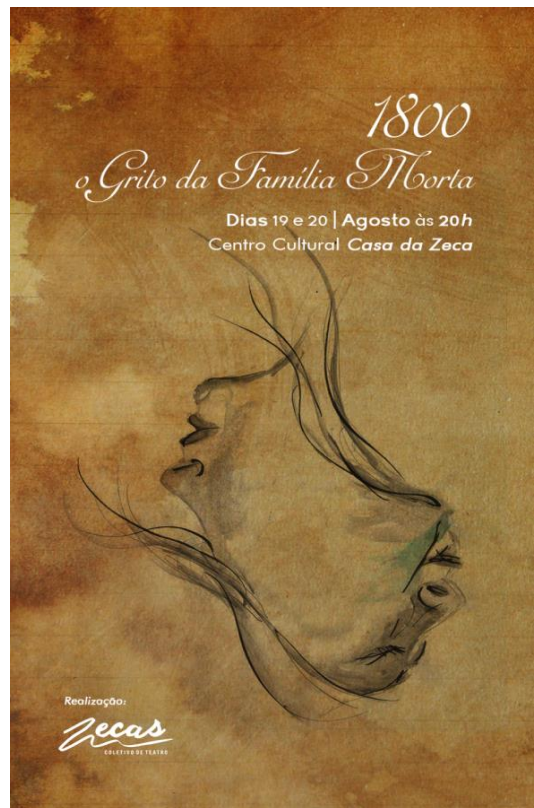
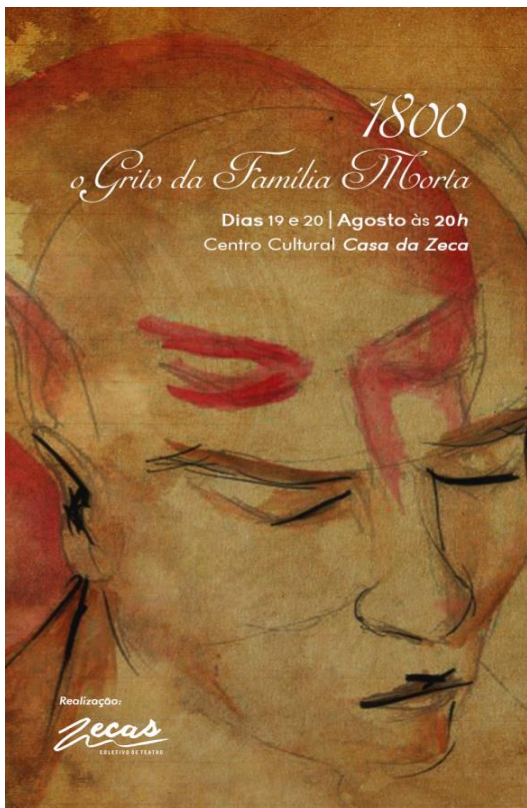
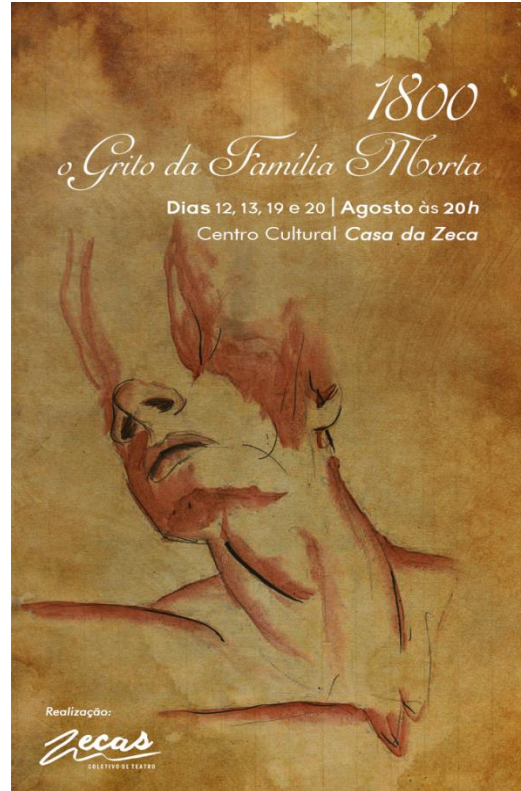
70



⁷⁰ Desenhos criados por Wan Aleixo durante o processo de criação do espetáculo 1800 – o grito da família morta, 2017.



71



⁷¹ Cartazes do espetáculos divulgados nas mídias digitais e impressas. criados por Wan Aleixo, 2017.

Estas 8 poéticas criadas a partir da utilização da trajetória e histórias de vida de cada um dos atuentes, dentro de seus contextos ideológicos e pessoais, responderam a pergunta principal deste processo criativo: *O que vale a pena sair da sua boca?*, fazendo com que todos nós começássemos a perceber nossas poéticas pessoais e as formas de transpô-las como materiais para a criação cênica.

Recapitulando o que foi descrito até o momento na ordem da escrita, destacamos os pontos principais: as influências de minha história de vida no meu trabalho como artista cênico e na percepção de minha poética pessoal; as problemáticas que despertaram o interesse do Zecas Coletivo de Teatro de experimentar formas diversas de criar espetáculos teatrais; os devaneios poéticos que antecederam a organização da temática deste processo criativo; as delimitações conceituais e metodológicas escolhidas para o desenvolvimento deste processo; o processo de criação em camadas realizado através da externalização dos recortes da memória de cada atuante através das personas que surgiram no período de *experimentação e oficinas*, as quais no período de *Desenvolvimento e aperfeiçoamento* resultaram nas personagens que os atuentes interpretaram, e por fim, como se deu a criação dos textos, materiais gráficos e concepções estético-metodológicas do espetáculo.

Percebendo o trajeto que fizemos até agora na escrita, chegamos à descrição da última parte do processo criativo, a qual compreende o período de *finalização e apresentações*. Nesse último momento deste memorial, descreveremos como estas 8 poéticas pessoais foram unificadas com a finalização da encenação do espetáculo *1800 – o grito da família morta*.

3.1 Terceira parte do processo criativo – finalização e apresentações

Na reta final do processo, o trabalho do encenador cada vez mais foi necessário para que pudéssemos pegar estes oito fios tecidos livremente pelos atuentes no espaço do Centro Cultural Casa da Zeca e costurá-los em um tempo verossímil que melhor representasse nossos objetivos com este espetáculo. Quando falamos de verossimilhança no trabalho de encenação de um espetáculo de teatro-performativo, entramos novamente nos pensamentos de Josette Féral sobre esta prática, os quais nos distanciam do ponto de vista aristotélico de unidade e drama, para que priorizemos:

Nesta forma artística, que dá lugar à performance em seu sentido antropológico, o teatro aspira a produzir evento, acontecimento, reencontrando o presente, mesmo que esse caráter de descrição das ações não possa ser atingido. A peça não existe senão por sua lógica interna que lhe dá sentido, liberando-a, com freqüência, de toda

dependência, exterior a uma mimesis precisa, a uma ficção narrativa construída de maneira linear. O teatro se distanciou da representação. (FÉRAL, 2010, p. 209).

Partindo deste pensamento, a lógica interna do espetáculo, que em nosso contexto é o agenciamento das poéticas pessoais dos atuantes na criação da escritura cênica do espetáculo, nós estabelecemos o contexto poético no qual a *intimidade e aproximação* entre o público e os atuantes eram essenciais para a encenação, pois as personas exteriorizadas, os personagens criados e as cenas construídas, foram desenvolvidas a partir do pensamento das experimentações de cada atuante. Os atuantes interagiam entre si nas experimentações, porém suas cenas eram criadas sempre pensando o diálogo com o público, logo, ao entrar no casarão nas apresentações o público performava, interagindo com os atuantes.

Nesse contexto, chamo os artistas que estavam em cena no espetáculo de “atuantes” porque nesse período de finalização da encenação selecionamos as cenas que iriam para as apresentações, amarramo-las e organizamos um sentido interno para o espetáculo (esse sentido criado, tem relação com a concepção estética e a organização da ordem dos acontecimentos do espetáculo em um *roteiro de ações*⁷²). Nesse período final, construímos um espetáculo no qual as convenções metodológicas e estruturais do teatro (a marcação das movimentações dos atores, cenas coletivas, diálogos, as partituras corporais, etc.) foram amplamente utilizadas. Em contrapartida a esta amarração e construção de sentido interno do espetáculo, ao colocarmos os atuantes, na maioria das cenas, contracenando com o público – mesmo quando este não estava presente durante o processo criativo – abrimos portas para o acaso, para o diálogo e trocas inesperadas no dia das apresentações, logo ao entrar na casa, instantaneamente as pessoas do público tornam-se performers agenciados a interagir com os atuantes.

Na encenação do espetáculo, um dos pontos que exemplifica essa relação entre atuantes e o público-performer, é a distribuição das cenas pelo espaço do Centro Cultural Casa da Zeca. Um de nossos objetivos desde o início das experimentações cênicas era não apenas nos apresentarmos nesse casarão histórico, mas habitá-lo em sua totalidade com o espetáculo. Nessa perspectiva, ao escolher as cenas que iriam para o espetáculo (boa parte das cenas criadas nas experimentações foram usadas apenas como subtexto para o trabalho dos atuantes, não sendo executadas no espetáculo), distribuímos os atuantes por todos os cômodos da casa de acordo com as relações espaciais que estes desenvolveram em suas cenas. Nesse

⁷² O termo “roteiro” geralmente é usado no cinema. No teatro comumente é usado em espetáculos que não se baseiam em um texto literário, mas são amplamente abertos à improvisação e com põem-se, sobretudo de ações cênicas extralinguísticas. (PAVIS, 1999).

momento final, cada um dos oito atuentes tomou para si um dos 22 cômodos da casa, onde criaram seu *altar pessoal*⁷³. Em boa parte do espetáculo as cenas aconteciam simultaneamente, cada ator em seu espaço cênico, e o público transitava entre as cenas escolhendo o que gostaria de assistir.

Com o intuito de exemplificar a organização da encenação do espetáculo, por meio de fotos e textos, apresento agora algumas das cenas principais do espetáculo segundo a organização do *roteiro de ações*. Ponho-me a comentar os pontos que constituem as unidades poéticas do espetáculo, a partir das cenas destacadas do roteiro de ação, expostas a seguir.

CENA 1 - Essência dos corpos-casas: Público do lado de fora do casarão, começa o espetáculo com a repetição de 4 partituras corporais criadas por cada atuante, as quais sintetizam as histórias de seus personagens, e são projetadas como sombras na fachada da casa.



CENA 2 – A morte recebe os vivos para seu banquete: Eu, a Morte, entrego as cartas escritas durante o processo pelos atuentes ao público. Nestas cartas datadas como se fossem do século XIX, os atuentes expõem seus desejos, devaneios e pensamentos mais íntimos. Entrego-as ao público e sussurro em seus ouvidos: “façam boas escolhas”. Um a um entram no casarão.

⁷³ Cada atuante construiu um altar em seu espaço cênico com seus tesouros afetivos, como: fotos da infância, livros, perfumes, incensos, textos, cartas recebidas, etc.



Ao receber o público dessa forma, antecede alguns aspectos da encenação como: A necessidade de escolher aquilo que mais lhe interessa no espetáculo sem a obrigatoriedade de criar um sentido lógico entre histórias que serão apresentadas; e a individuação de cada pessoa do público como performer, pedindo que entrem no casarão um de cada vez.

Síntese de ações: Após a entrada do público, nas primeiras cenas do espetáculo os atores ainda não interagem com o público e muito menos entre si, pois o intuito deste primeiro momento da encenação era que o público apenas observasse a arquitetura do casarão, as partituras corporais executadas pelos atores e que sentissem os cheiros que exalavam pela casa e no altar principal (o altar da Morte) que se localizava na primeira sala da casa, onde tinha: taças de vinho, potes com carne, café, incensos, e potes com banhos de cheiro; Juntamente a música desafinada do violino, ruídos, gritos e corpos ofegantes destas cenas iniciais. Nesse momento revela-se a primeira camada da encenação: a sinestesia.



CENA 7 – A deusa interrompe o fluxo das almas pelo espaço



Nesse momento do espetáculo a Deusa interrompe o fluxo caótico das almas que transitavam pelo casarão, exibindo sua força como um ser feminino ao enfrentar a Diab(a) e a Morte. Colocamos assim a encenação a serviço do desejo da atuante de empoderamento de si e resistência, agenciando esta ação para o contexto poético do espetáculo, através da relação entre a tríade do século: Deus, morte e diabo.

CENA 8 – O banquete da morte



Nesse momento a morte distribui seus tesouros para os atuantes/mortos que os colocam em seus altares pessoais. Começa-se a perceber *a ritualística da morte*, a qual realiza a junção das partes do espetáculo. Logo, o espetáculo começa a tornar-se um grande ritual

regido pela Morte, que nesse contexto é o elo entre o público-espectador/vivos e os atuantes/mortos. Após esse momento começa-se a interagir com o público, revelando a segunda camada da encenação: a interação. Tirando o público do estado de voyeur e pondo-o a dialogar com o espetáculo através de suas escolhas (principalmente quando as cenas aconteciam simultaneamente).

CENA 10, 11 e 12 (*simultâneas*) – Entre o sagrado e o profano existe o caos

11



12



13



O verbo “fazer” está ligado à noção de performar. Para Féral, no teatro performativo, o espectador se deixa levar pelas imagens disponíveis ao seu olhar e pela corporeidade do ator/performer, sem necessariamente procurar o significado das imagens. Envolvido com a performatividade em ação, num determinado espaço-tempo, o espectador também performa e constrói os sentidos que vão sendo gerados ao longo das paisagens: objetos, imagens, corpos, personagens, cantos. (FREITAS, 2015, p. 9).

Trago este trecho do artigo *A cena contemporânea e o campo ampliado das artes: das vanguardas ao teatro performativo*, de Nancy de Freitas, por este trazer não apenas as facetas do teatro performativo, mas por destacar ainda mais a relação entre os atuantes e o público, a qual se dá por amplas possibilidades de relações e interpretações que se estabelecem no momento da execução do espetáculo, tal como o exemplo das 3 cenas expostas acima, executadas simultaneamente durante o espetáculo *1800 – o grito da família morta*, em cômodos distintos da casa, sendo que cada uma constituía uma camada da encenação.

A cena 11 trazia a *interação* com o público, na qual o Diab(a) pedia para o público ler seus versículos favoritos da Bíblia, enquanto na cena 12, na cozinha, os atuantes faziam barulhos do cotidiano, até chegar ao caos total de sons e ações, constituindo a camada *sinestésica*, a partir da provocação do incômodo que esses sons causavam no corpo do público.

Morte – e ao mesmo tempo, eu, brincava na janela do casarão, divertindo-me com todo o martírio que existe entre o sagrado e o profano. Provocando o caos e ativando a camada do *risco*.

Essa última e terceira camada da encenação, o *risco*, se constitui pela exploração do corpo-casa dos atuantes, colocando-os em risco ao deixá-los dialogar com o público com a abertura da encenação ao acaso; ao expô-los na cena através de suas poéticas pessoais; ao explorar seus corpos *exaustos*; e agora por colocar meu corpo em risco, a beira da morte, pendurado em uma janela observando tudo o que acontecia. Esse risco, mesmo que oriundo de um treino e preparação intensos, ainda se coloca próximo da possibilidade do fracasso (morte). Essa camada do espetáculo é pura e intrinsecamente *performance*.

CENAS 15, 16, 17, 18 – Da morte de deus a salvação

15



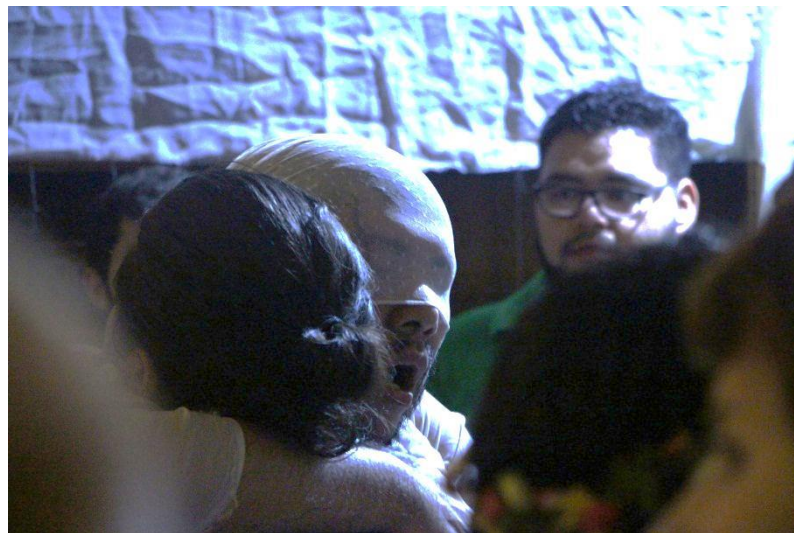
16



17



18

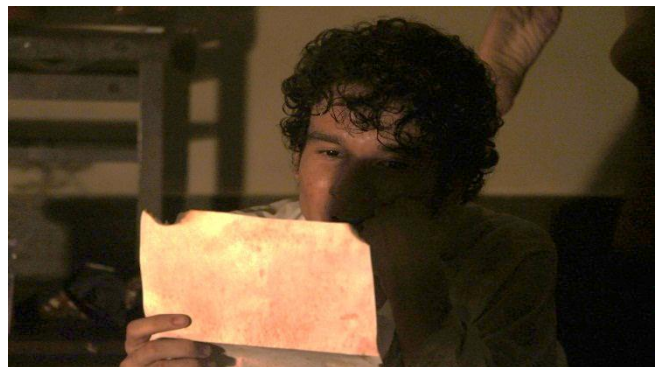
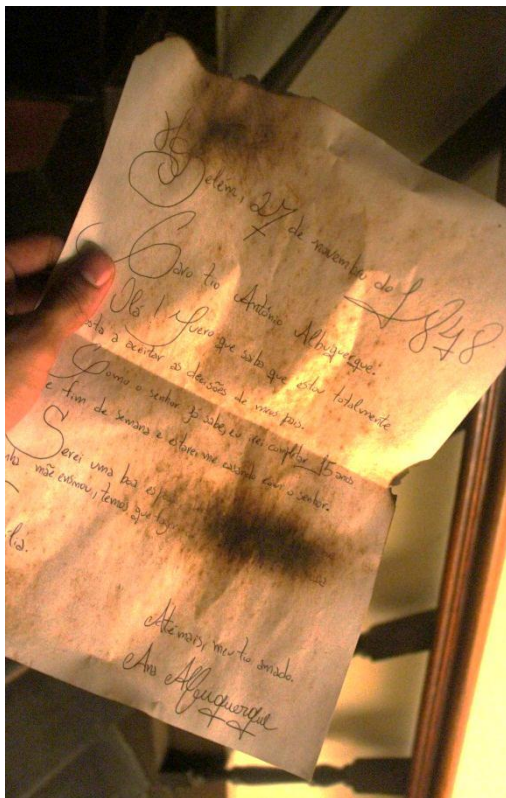


Na sequência destas quatro cenas, estabelecemos seguidamente: o apogeu do homem sobre deus; a morte de deus; a coroação de deus como passado em relação ao apogeu da ciência; e o castigo dos homens ao se enxergarem como seus próprios criadores e criaturas: um purgatório dentro de seus próprios corpos-casa. Esse é o sentido desta sequência de cenas para a encenação. Mas o que vale a pena evidenciar é o desfecho desta sequência: A Deusa, agora sem forças diante de suas criaturas, pede ajuda ao público para que salvem os demais atuantes do purgatório – que era em uma sala fechada – onde os atuantes gritavam, contorciam seus corpos e re-experenciavam suas memórias sobre o abandono, a morte de um ente querido, a perda de um amor, a dor física de uma agressão, etc. “Salva alguém, por

favor!” sussurrava a deusa nos ouvidos de cada pessoa do público-performer que assistia a dor dos atuantes.

Morte – Eu observava tudo. Alguns deles hesitavam, outros não pensavam duas vezes antes de entrar na sala e salvar um daqueles miseráveis presos em sua própria miséria, mas a grande maioria apenas assistiu, paralisada sob o peso deste pedido de salvação.

O pedido para que o público-performer intervenha diretamente na cena, em todas as apresentações realizadas até agora, gera situações e trocas intensas e emocionantes entre os atuantes e quem os salva, pois o toque – mais um agente da camada sinestésica da encenação – entre os dois lados do espetáculo (público e atuantes) é um agente de identificação e entrega naquele momento fictício, mas que atravessa as barreiras da ficção e torna-se um momento único e presente. Após esse momento os atuantes pegam a carta – que foi dada no início do espetáculo a cada pessoa do público – de quem o salvou e as leem diretamente para essa pessoa, despedindo-se, deixando registrada suas últimas palavras antes do beijo da morte.



Morte – Passo de corpo em corpo, lavando-os e beijando-os. Dando-lhes sua tão sonhada liberdade. *Todos voltam ao altar principal.*

Todos :

Miserebus Sanctus, Precatoribus Ominmus

Miserebus Sanctus, Precatoribus Ominmus

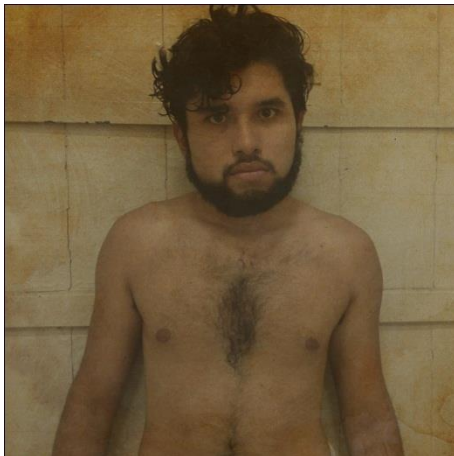
Miserebus Sanctus, Omine Deo Sabbaoth⁷⁴

Apagam-se as luzes. As pessoas do público-performer ouvem ruídos, veem vultos em meio a escuridão, palavras sussurradas são ditas em seus ouvidos, aliadas a toques rápidos em seus corpos. Os atuantes aos poucos desaparecem. Finaliza-se o espetáculo.

3.2 Relatos e atravessamentos – Dos atuantes ao público-performer

Carta ao público

Belém, 25 de junho de 2017



Nós tecemos nossas histórias no tempo. Esse efêmero amigo que se gasta e multiplica a cada piscar de olhos, em uma respiração ofegante e nas dores dos músculos que se tencionam no momento da morte e após o abate relaxam. *1800 - o grito da família morta* vem da necessidade de se falar para além de palavras cuspidas pelo passado. Dar vazão a angústia de seres rancorosos, nas bocas que em súbito gritam. O processo de experimentação foi visceral, angustiante, desgastante e renovador. Alguns ficaram pelo caminho, tais como nos ciclos de nossa vida, mas mesmo assim deixaram sua marca, sua poética pessoal transpassa nossas ações e nossa construção cênica das melhores formas possíveis. Ao falar do passado não esquecemos que nós também temos discursos a serem tecidos e refeitos. A pessoa e sua história são indissociáveis.

"O que vale a pena sair da sua boca?" Era essa a minha principal preocupação ao instigar os atuantes. Nos jogávamos em abismos supramentais sem saber o que esperar ao cair no chão. A entrega ao acaso me instiga de todas as formas, sinto-me profundamente atravessado cada vez que vivemos 1800. Hoje é o último dia da temporada e o desejo da volta é maior que a dor do adeus. A morte é nossa fragilidade, não é inimiga! Ela sabe quem és e até onde vais. Beije-a.

Paulo César Jr.

⁷⁴ Tradução: Misericórdia santa, pelos pecados humanos. Misericórdia santa, pelos pecados humanos. Misericórdia santa, Senhor Deus dos exércitos!

Carta ao público

Belém, 24 de junho de 2017



O espetáculo *1800 – o rito da família morta* soou como um grito que clamava no deserto da minha carreira. Trocar energias e ver vísceras espalhadas a cada convivência que fazíamos era surreal. O que foi vivido durante o processo nunca mais verei na minha vida, mas deixei registrado no âmago do meu espírito outros mundos, outros corpos, outros sentimentos, em um horário muito bem escolhido e simbólico para falar de morte, por exemplo. Agradeço aos irmãos espíritos da casa por nos dispor e dar licença para nosso trabalho. Agradeço ao teatro ritual. Agradeço aos colegas de trabalho, que percorreram mundos junto comigo.

"Agora sim descobri o mundo, mas não posso me prender. Gostaria de ficar, mas não posso. Eu sou do mundo!"

Felipe Almeida

Carta ao público

Belém, 23 de junho de 2017



Fui convidado ao processo e entrei querendo conhecer. Fui envolvido com a temática mórbida que o espetáculo abrange e logo me entreguei por completo. Começamos os ensaios pelas madrugadas experimentando a exaustão, o êxtase total da energia que se pode extrair do âmago de nosso ser. Comecei a trabalhar com poemas e a linguagem da morte de Edgar Allan Poe que é um poeta que nasceu em 1809 e faleceu em 1849. Partindo desse indutor, pude descobrir as minhas personas e as histórias registradas na minha pele. Com o avançar do processo e desistência de alguns, fomos moldando e adaptando, e com essa adaptação veio o amadurecimento da minha construção e do espetáculo. E assim conseguimos fazer algo que eu julgo, será surpreendente.

Aj Takashi

Carta ao público

Belém, 22 de junho de 2017



1800 - O grito da família morta, particularmente se trata de vida, de liberdade, é sobre soltar um grito interno que estava preso entre vários tipos de laços e espinhos. Durante o processo permiti me explorar enquanto ator e performer, experimentei a morte, o choro, a memória, o apanhar, o suor, o (re)espirar, a nudez... Enforcei todas as minhas dores em um só ato, o de ficar em silêncio. 1800 é sobre minha raça, a história que ela tem e que consequentemente me leva a sofrer absurdos, racismos diários, mas também que me leva ter forças para gritar, gritar o amor, gritar a justiça, gritar a reflexão, e a cada vez mais alto gritar que sou feliz de ter nascido preto.

Miller Alcântara

Carta ao público

Belém, 21 de junho de 2017



Para mim, enquanto atuante, foi fundamental sair do texto pronto. Fugir de uma dramaturgia fechada (que por si só abre muitas possibilidades) para uma criada, primeiramente através da sinestesia que reverbera em nosso corpo em contato com o local (o casarão histórico) e depois com memórias afetivas que ele pode despertar em mim, foi sem dúvida o que me fez aceitar o convite inicial. O processo durou alguns meses e ainda não está acabado, pois como o tempo, acredito que ele não tem um começo e nem um fim, porém estamos todos sempre no meio, relembando o passado e vislumbrando o futuro. Esse processo sofreu diversas mudanças de pessoas que saíram e o que estávamos construindo sempre ruía e voltávamos a reconstruir, então percebi que esse descobrimento de novas possibilidades a cada ensaio, trazia á

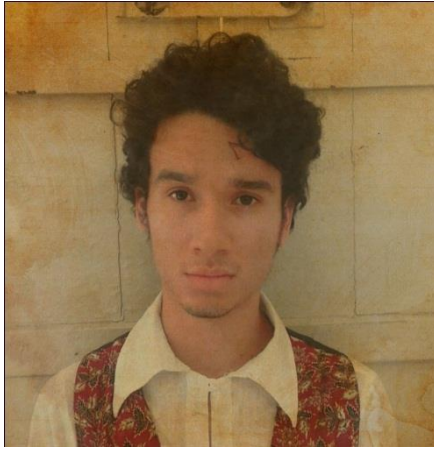
tona, novos sentimentos.

Sentir e falar sobre a existência humana, sem dúvida, foi o meu mote impulsionador para as minhas experimentações no espetáculo. Creio que pensar sobre a (in)finitude que perpassa a todos nós por eras me motiva enquanto humano-artista-criador. Imaginar todas as vidas que já passaram pelo casarão, todas as histórias que ali habitaram, talvez iguais as minhas, não só ali, mas em todos os lugares do mundo, é pensar sobre a condição humana: efêmera. Pois é o que todos nós somos: efemeridades...

Wan Aleixo

Carta ao Público

Belém, 20 de junho de 2017



O que dizer sobre uma experiência que te arranca da zona de conforto e subjuga o que és? Tudo é material de inspiração, desde seus segredos mais densos até o que queres esquecer. A arte tem dessas suas nuances, nem tudo são flores em *1800 – o grito da família morta*. Estou me matando a cada dia para submergir para além destas eras. Estar em um novo ser, pois o formol pinga da pá de terra branca que me faz renascer. Essa é a melhor viagem atemporal que vivi.

Vitor Nunes

Carta ao Público

Belém, 19 de junho de 2017



Quando penso no *1800 - o grito da família morta*, me vem muitas palavras a cabeça: cansaço, esgotamento físico e mental, sensibilidade, íntimo, aprendizado, madrugada, resistência, almas, medo, conhecimento, relações, Miller, Paulo César, Aj, Brenda, Bonely, Bruno, Vitor, Felipe, Kelen, Wagner, Arthur, Theus, Wan... Uma experimentação, onde tudo e todos fizeram parte. Costumo dizer que esse processo mexeu com todo o meu corpo e com toda a minha mente, foi uma reflexão de mim, do outro e de se reconhecer no mesmo. É um processo tão íntimo que saio levando um pedaço de todos que passaram por ali. Neste momento, estamos abrindo as portas da casa da Zeca para vivenciarmos toda essa energia que a casa emana, para que escutem as paredes falando em nossos corpos. Abrimos a porta da nossa intimidade para adentrarem e se reconhecerem, fiquem a vontade! Gratidão desde já. Evoé!

Assucena Pereira

Carta ao Público

Belém, 18 de junho de 2017



Se dispor ao tempo que não lhe cabe ou ao único que lhe resta, se despir de tudo aquilo que te veste ou de tudo aquilo que forçadamente tu desejas que te sirvas. Em *1800 – O grito da família morta* encontrei o meu ser disposto e despido. Em 1800 encontrei um grupo de pessoas que outrora se reduziria, mas que em cada um que passou por 1800, atravessou por mim, deixou um pouco de si, mesmo que inconsciente. E inconsciência vai sendo parte do enredo de um grito, um grito de um inconsciente, de um despreparado, um rejeitado, um grito de um invisível, de um mal amado, um solitário. Que se transformara em O grito da família morta! Ficaria confusa mais uma vez quando me fosse proposto esse processo. Sim, eu ficaria! Mesmo em conflito com as ideias e a lógica (se é que isso precisa existir) eu me atreveria. Um atrevimento ainda maior, digno de adentrar em 1800. Mas eu pensaria, mais uma vez, como na primeira vez, sobre todo o caos, o esgotamento, os conflitos, os exageros, as faltas e possíveis falhas. É, eu pensaria! E desejaria tudo de novo, até chegar nesse momento, de escrever pra ti, leitor/espectador!

Brenda Lima

Respostas do público 1800 – O grito da família morta.

Belém, 30 de julho de 2017

Ao longo da minha curta caminhada na cena teatral em Belém pude me deparar com três tipos de obras, todas as três bem distintas e com igual valor artístico. Na primeira o espectador tem diante dos seus olhos todo o desenrolar da história, a sua única missão é observar, o desfecho vem até ele. Na Segunda o espectador é imerso no espetáculo, ele faz parte do ambiente e pode até interagir com os atores, mas não influencia no resultado final. Já a terceira (classe onde esse espetáculo em questão se enquadra) é uma das mais difíceis formas de fazer teatro, é onde o espectador de fato faz parte da ambientação, é corpo artístico tanto quanto os atores, e muitas das vezes, a ele pertence o destino do desfecho. O Zecas Coletivo de Teatro, vem apresentar a primeira parte de uma trilogia, e nos mostra o quão profundo pode ser a relação que temos com os lugares em que vivemos.

Quando entro na antiga casa que serve de plano de fundo para o espetáculo, recebo de cara um peso em meus ombros, “Faça boas escolhas”, alguém sussurra em meus ouvidos. Essa sentença me acompanhará durante toda a experiência. Fazer boas escolhas é algo que requer um pouco de paciência e tempo para tomar a “tal” decisão corretamente, e tempo é algo que eu não tenho ali naquela casa.

Sou livre para observar cada ponto, cada quarto e olhar em cada janela, lembro-me da sentença que me foi dada “fazer boas escolhas”, então decido seguir uma linha lógica e linear para a história encenada fazer um pouco de sentido. Ledo engano.

Em minhas mãos há uma carta, uma carta triste e em certas partes desesperada, seria a minha missão encontrar ali naquele alvoroço o autor da tal carta? Em busca de um sentido me pus a procurar o tal remente do escrito que estava em minhas mãos. Eu era um mero observador de pessoas atormentadas que de alguma forma ficaram presas naquela casa, em seus quartos e suas paredes.

É incrível pensar que todos têm os seus tormentos, todos têm os seus sonhos não concretizados. Começo a pensar que na verdade os fantasmas somos nós, os espectadores.

Em determinado momento, onde o sofrimento daqueles que eu observava estava no auge, eu recebo um novo peso em minhas costas “Salva Alguém!”. Mais uma vez o incômodo da escolha me permeia. Salvar alguém não era apenas uma deixa para o espetáculo continuar, mas sim escolher o recorte daquela trama que eu gostaria de ver mais de perto. Resolvo então salvar a pessoa que julgo estar em maior desespero. Eu a tomo em meus braços e tento acalmá-la. Era uma moça. A pequena me pede a minha carta e a lê em voz alta dando sentido a todo o caos. Foram os sonhos não concretizados, os assuntos não finalizados, o beijo não dado e a absolvição não recebida que a deixou presa naquela casa, ela e todos os outros. Eu estava afundado num verdadeiro martírio, onde a agonia dela era a minha também.

Poucas vezes estive tão imerso numa profunda experiência teatral, onde de fato as minhas escolhas conduziam a minha própria observação acerca da obra. O espetáculo encenado diante dos meus olhos não era o mesmo no olhar dos meus parceiros da plateia, ou melhor, não existia plateia, éramos todos partes do mesmo corpo cênico.

1800 - O grito da família morta é sem sombra de dúvida a melhor experiência em Teatro que tive esse ano. Profundo. Tocante. Único.

Dan Moura, administrador de empresas.

Publicado em 30 de julho de 2017, em seu blog pessoal.

Link: www.danmoura.com/2017/07/1800-o-grito-da-familia-morta.html?m=1

É PRECISO FALAR SOBRE 1800!

Belém, 28 de agosto de 2017.

Isso não é uma crítica. Peço ao leitor que receba essas palavras como se eu as tivesse sussurrando ao pé do ouvido ou como se lesse uma carta escrita por mim – duas provocações que vi e recebi ao me fazer presente naquele dia, naquele lugar (que eu já não sei mais dizer quando ou onde). Uma frase entrou no meu ouvido esquerdo – ou fora o direito? – e saiu ecoando pelo resto do meu corpo como um parasita, que percorre os músculos e as terminações nervosas e causa pequenos espasmos, arrepios, reações orgânicas. Subi a escadaria, que naquele dia me pareceu maior que o normal, com uma carta nas mãos e o peso de um conselho que eu sabia precisar seguir. Segui. Carne e sangue me tiraram o conforto pelo cheiro podre do que, biologicamente, somos todos nós. O suor da carne é o sangue. A metáfora me passou pela cabeça quando vi tantos corpos ao meu lado que suavam aglomerados na tentativa de encontrar um sentido naquilo que não devia precisar ter um sentido. Só um sentir.

O som desafinado, os rostos sufocados e os corpos exaustos me tiravam a atenção do meu próprio corpo que, em certo momento, notei que não respirava há uns minutos, não sei quantos. Meus olhos viam aquela gente familiar com estranhamento. Não era familiar. Não eram amigos fazendo o que fazem de melhor. Estranhei me desprender de imagens cotidianas e me deparar com outras pessoas, outras histórias, outros corpos. A casa onde outrora estive em várias ocasiões que não convém lembrar, agora era habitada por gentes que talvez sempre estivessem ali.

O conselho. Eu não podia esquecer. E como boa – ou péssima – libriana que sou, não soube seguir totalmente, ou segui de uma forma que só um bom indeciso o faria. Circulei por segundos em cada espaço onde havia uma história e de cada história resgatei poucas palavras. Algumas me dilaceraram, outras atravessaram meu corpo e outras ainda morreram em mim. Não a morte no tom fúnebre, mas com tom de solidez, fixação. Algo que ouvi, de quem ouvi, morreu em mim de tal forma que anotei na mente sem perceber e precisei transcrever no caderno muitos dias depois: algumas pessoas serão sempre a viagem, nunca o destino. A memória é um bicho com vida própria que às vezes recria a realidade, então já não sei bem se as palavras eram essas, mas foram essas que me vieram. Naquele dia tanta coisa me invadiu que eu paralisei. Olhei ao redor e esqueci como andar, mexer os braços, esqueci até como chorar. Entalei. Engasguei vendo abraços que queria dar, mas já não sabia como. Me vi em choque e só no meio de uma multidão que nem era tão “ão” assim, mas parecia demais pelas luzes que piscavam e pelos corpos que se empurravam pra socorrer aqueles que eu só conseguia acompanhar com o olhar, agonizando.

As luzes se apagam e eu sinto que morri. Agora sim, com sentido fúnebre. Sinto um grito mudo em mim como o grito ensurdecido de todos aqueles que eu acabara de ouvir. Desejo que eles não reapareçam em outros corpos. Desejo que acendam as luzes e mandem-nos embora sem nada dizer. Mas meu desejo, como o

conselho, não foi seguido exatamente como eu queria. Eles ressurgem agora nos corpos familiares e eu já não enxergo ou ouço qualquer coisa, tomada pelo êxtase ou choque. Li e reli a carta ao menos cinco vezes naquele instante. Me afasto. Vou até a escada e vejo os abraços que não consigo dar, novamente. Vejo os sorrisos e olhos que não consigo encarar.

1800 – o grito da família morta me atingiu como um tiro no peito – que eu nunca levei, mas que a prosa poética permite enquanto metáfora do que nunca aconteceu. Guardei a carta e o conselho. Pretendo seguir, ainda, um dia. Como uma crente fiel em que não há acaso, sei que 1800 é necessário. Como meu silêncio por dias o foi. Como a ausência dos elogios saídos de minha boca. Relutei muito antes de escrever-lhes isto, mas sabia que uma hora a palavra pediria pra sair. E deixei vir, como ela quis. Como um grito, só que dessa vez muito vivo.

Façam boas escolhas!

Alana Lima, Palhaça, contadora de histórias, atriz e educadora.

Publicado em 28 de agosto de 2017 no facebook.

Link: <https://www.facebook.com/alana.lima.963/posts/1344501565648394>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mediante a todas as palavras escritas pelos atuantes e estas duas pessoas do público-performer expostas nesse momento final da escrita, me limito a finalizar os raciocínios deste memorial descritivo com as proposições para o futuro do artista que vos escreve, do Zecas Coletivo de Teatro e da *Trilogia moderna*, pois os textos criados por cada um destes artistas-cidadão contemplam a maioria dos assuntos abordados neste memorial.

Nesse momento final, sou apenas uma parte de um todo maior, que luta pela sua sobrevivência como artista e ser humano. Aqui está o ponto principal da utilização da poética pessoal na encenação de um teatro performativo: percebemo-nos como seres humanos. Seres finitos e passageiros que têm em sua vida a possibilidade e o privilégio do diálogo. E é nesse diálogo, que fundamento a escrita aqui desenvolvida.

A cada palavra dita, a cada poética pessoal exposta e com a análise dos acontecimentos que antecederam a criação deste espetáculo, pude perceber o quanto que eu fui salvo pelo teatro todos os dias de minha vida, e como essa salvação reverbera nos corpos daqueles que construíram esse espetáculo.

Coloquei-me a descrever este processo em dois corpos (*eu*, artista; e *ele*, a morte) por entender que ao relembrar cada parte desta trajetória, eu morria em minha própria existência. Morria por me entregar demais para aquilo que acredito, morria por ouvir demais, morria por ceder demais, morria por querer demais. E morria com todo o prazer de ser apenas mais um dos construtores desta obra. E essa morte tornou-se uma companheira de viagem, aquela que está aqui ao teu lado o lembrando que devemos aproveitar tudo que a vida lhe oferece, e te ensinando a deixar a aquilo que nós amamos partir.

Após a realização das duas temporadas do espetáculo *1800 – o grito da família morta* em junho e agosto de 2017, nós, as Zecas, nos despedimos do Centro Cultural Casa da Zeca, por entendermos que nesse primeiro momento de nossa trajetória temos que aprender, ouvir e sermos ouvidos. Agora dedicamo-nos exclusivamente a pesquisar e produzir poéticas que nos contemplem como artistas e cidadãos, em um país onde cada vez mais a arte é posta como produto secundário, e desnecessário. Discordamos desse pensamento! Resistiremos e persistiremos em perguntar: o que vale a pena sair da tua boca?

A performatividade presente neste espetáculo nos auxiliou a entender o que gostaríamos de falar, não apenas agora, mas em nosso futuro. Agenciou-nos a ouvir aquilo que o outro (o público) tem a dizer a nós que sempre nos colocamos em evidência como

criadores. Eis que agora entendemos o diálogo possibilitado pelo teatro performativo como algo essencial no desenvolvimento de nossos espetáculos. E continuaremos o experimentando.

Com a produção deste memorial descritivo consegui organizar a metodologia de criação que utilizarei nos demais espetáculos da Trilogia Moderna: *1900 – o ranger da liberdade* e *2000 - o lugar de conexões*. Seguindo as descobertas realizadas no primeiro resultado deste projeto de pesquisa experimentação na criação de poéticas cênicas, pretendo experimentar esta metodologia nestes dois novos processos criativos que serão realizados em espaços diferentes do espaço inicial (o casarão histórico). Iremos para: a rua e para a caixa cênica. Com isso novas experiências e produções serão construídas em nosso futuro.

Quanto ao espetáculo *1800 – o grito da família morta*, almejamos realizar a partir do segundo semestre de 2018, outras temporadas em prédios e casarões históricos da cidade de Belém, o que nos possibilitará novas descobertas e outras formas de organizar essa encenação performativa.

Morte – Em 1800, A morte de uma sociedade que mantém almas presas nas paredes de seu corpo-casa é exposta junto às chagas deixadas pelas correntes que os aprisionavam. Neste espetáculo, cada atuante corporifica proposições poéticas representativas da carga histórica do século XIX a partir da sinestesia, do flunar e da reafirmação da ancestralidade em sua trajetória. Um ritual estético e sensorial destinado aos que gritam por liberdade, aos que acolhem o desconhecido, mesmo que morrendo em sua própria existência.

Entre na casa, e faça boas escolhas!

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Anderson Proença de; NASCIMENTO, Wagner Alves; NIEDERAUER, Silvia. **O flâneur em as flores do mal de Charles Baudelaire**. 2003.
- ARAÚJO, Antonio. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. **Revista Sala Preta**, São Paulo, n. 6, ECA/USP, 2006, p. 127.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1988.
- _____. **A poética do Espaço**. Rio de Janeiro: Editora Eldorado, 1957.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de Antropologia teatral. São Paulo/Campinas: Editora Hucitec – Editora da UNICAMP, 1995.
- CARDOSO JÚNIOR, Hélio Rebello. A origem do conceito de multiplicidade segundo Gilles Deleuze. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, 19, p. 151-161, 1996.
- CARREIRA, André; SILVA, André Felipe Costa. **Pensando uma dramaturgia de grupo**. Projeto de Pesquisa: Áqis – Núcleo de pesquisa sobre procedimentos de criação artística CEART/UEDESC.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- COSTA, Gil. Estética assombrada: um olhar sobre a produção artística contemporânea na Amazônia brasileira. **Pós**, Belo Horizonte, v. 4, n. 7, p. 117-130, maio/2014.
- DUNDJEROVIC, Sasha. É um processo coletivo ou colaborativo? Descobrimo Lepage no Brasil. **Revista Sala Preta**, São Paulo, n. 7, ECA/USP, 2007, p. 153.
- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Revista Sala Preta**, São Paulo, n. 8, ECA/USP, 2008, p. 197-209.
- _____. Teatro performativo e pedagogia: entrevista com Josette Féral. **Revista Sala Preta**, São Paulo, n. 9, ECA/USP, 2009, p. 427.
- FREITAS, Nancy. A cena contemporânea e o campo ampliado das artes: das vanguardas ao teatro performativo. **O percevejo**, v. 7, n. 2, p. 1-15, 2015.
- JUNG, Carl. **O Homem e seus símbolos**. 6. ed. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1964.
- LIMA, Wlad. **Dramaturgia pessoal do ator**. A história de vida no processo de criação de Hamlet – Um Extrato de Nós com o Grupo Cuíra em Belém do Pará. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, 2004.
- MARTON, Scarletí. A morte de deus e a transvaloração dos valores. **HYPNOL**, São Paulo, ANO 4, N. 5, 2. SEM, 1999.
- PALLOTTINI, Renata. **Introdução à Dramaturgia**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

QUILICI, Cassiano. O Treinamento do Ator/Performer: Repensando o “Trabalho Sobre Si” a Partir de Diálogos Interculturais. **Revista Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 19, novembro de 2012.

SILVA, Paula Camila Soares; BRAGA, Ângela Márcia da Silva. **Transição Capilar: O cabelo como instrumento de política e libertação através da identidade e suas influências**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Uberlândia-MG – 19 a 21/06/2015.