



INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO CEARÁ
IFCE *CAMPUS* FORTALEZA
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

VANÉSSIA GOMES DOS SANTOS

CICATRIZ: DESMONTAGEM DE UMA TRAJETÓRIA EM TEATRO DE RUA

FORTALEZA
2020

VANÉSSIA GOMES DOS SANTOS

CICATRIZ: DESMONTAGEM DE UMA TRAJETÓRIA EM TEATRO DE RUA

Dissertação apresentada ao Mestrado Profissional em Artes do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) - *Campus* Fortaleza, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dr.^a Francimara Nogueira Teixeira.

FORTALEZA

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Instituto Federal do Ceará - IFCE
Sistema de Bibliotecas - SIBI
Ficha catalográfica elaborada pelo SIBI/IFCE, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

SANTOS, VANÉSSIA GOMES DOS.
CICATRIZ : DESMONTAGEM DE UMA TRAJETÓRIA EM TEATRO DE RUA /
VANÉSSIA GOMES DOS SANTOS. - 2020.
147 f. : il. color.

Dissertação (Mestrado) - Instituto Federal do Ceará, Mestrado Profissional em Artes,
Campus Fortaleza, 2020.
Orientação: Profa. Dra. FRANCIMARA NOGUEIRA TEIXEIRA.

1. Teatro de Rua. 2. Desmontagem Cênica. 3. Processos de criação. I. Título.

CDD 700

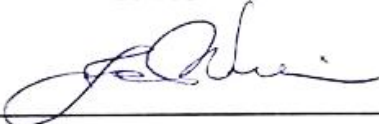
VANÉSSIA GOMES DOS SANTOS

CICATRIZ: DESMONTAGEM DE UMA TRAJETÓRIA EM TEATRO DE RUA

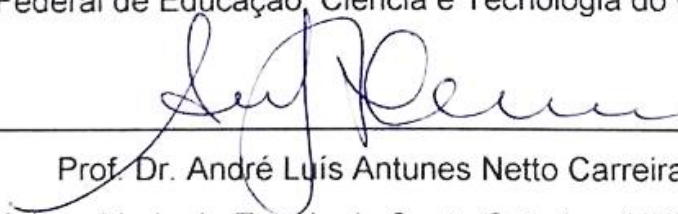
Dissertação apresentada ao curso
Mestrado Profissional em Artes do Instituto
Federal de Educação, Ciência e
Tecnologia do Ceará (IFCE) - *Campus*
Fortaleza, como requisito parcial para
obtenção do Título de Mestre em Artes.
Área de concentração: Artes.

Aprovado (a) em : 20 / 10 / 2019

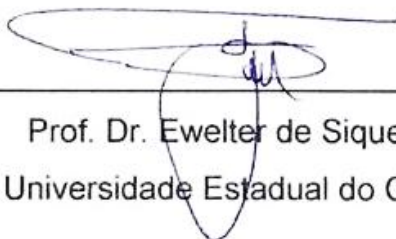
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Francimara Nogueira Teixeira (Orientadora)
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE)



Prof. Dr. André Luís Antunes Netto Carreira
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)



Prof. Dr. Ewelter de Siqueira e Rocha
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

*Eles combinaram de nos matar,
mas nós combinamos de não morrer.*

Conceição Evaristo

AGRADECIMENTOS

Dedico ao meu filho Raul, minha mãe Hosana, aos meus irmãos,

In memoriam a meu pai Nego (Eurípedes), ao meu tio Cosme e ao avô do meu filho Ilo.

As minhas companheiras e companheiros do Grupo Teatro de Caretas: Non Sobrinho, Vera Araújo, Juliana Santana, Rebeka Lúcio, Beto Meneis e Isabele Teixeira.

As minhas amigas Conceição, Hebe, Nádia, Shirley, Vanny.

Aos mestres e mestras tradicionais que são fonte de alegrias e surpresas.

Aos diretores e amigos Oswald Barroso, André Carreira, e a atriz Ana Correia.

À dedicação e parceria de Fran Teixeira, minha orientadora.

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo apresentar os caminhos de pesquisa para a criação da montagem cênica *Cicatriz*. Tal criação parte da articulação entre a descrição de três processos de pesquisa e criação do Grupo Teatro de Caretas (Fortaleza, CE) e o tratamento das noções de experiência, memória, teatro de rua e montagem cênica, encontradas em artistas e pesquisadores da América Latina, dentre eles Ileana Diéguez, André Carreira, Miguel Rubio, Jorge Dubatti, e também nos autores Walter Benjamin, Victor Turner, Jorge Larrosa. *Cicatriz* surge do desejo de pensar o trabalho de atriz como uma construção permanente a partir de seu acervo pessoal e artístico em conjunto com práticas e teorias teatrais. A metodologia do trabalho partiu de um levantamento bibliográfico e documental, do tratamento dos materiais do acervo do grupo e da atriz (imagens, figurinos, objetos, registros de viagens) e da estruturação da escritura sobre os processos criativos das obras *Cortejo de Caretas* (2010), *Final da Tarde* (2014) e *Boca Amordaçada?* (2018), caminhando para a escritura dramática da montagem cênica *Cicatriz*. Este trabalho apresenta, portanto, uma montagem cênica como princípio de recriação e retorno à trajetória de uma atriz que vem se dedicando ao teatro de rua em suas dimensões poética e política. A pesquisadora integra o Grupo Teatro de Caretas como artista há vinte e um anos.

Palavras-chave: Teatro de Rua, Montagem Cênica, Processos de criação

ABSTRACT

This investigation aims to present the research paths for the creation of the scenic disassembly *Cicatriz*. This creation starts from the articulation between the description of three research and creation processes of Teatro de Caretas Group (Fortaleza, CE) and the treatment of the notions of experience, memory, street theater and scenic disassembly, found in Latin American artists and researchers., among them Ileana Diéguez, André Carreira, Miguel Rubio, Jorge Dubatti, and also in the authors Walter Benjamin, Victor Turner, Jorge Larrosa. *Cicatriz* comes from the desire to think about the work of actress as a permanent construction from her personal and artistic collection with theatrical practices and theories. The methodology of the work was based on a bibliographic and documentary survey, the treatment of the group's and the actress's collection materials (images, costumes, objects, travel bullets). To compose the dramaturgical writing of the scenic disassembly *Cicatriz*, the structuring of the writing about the creative processes of the works: *Cortejo de Caretas* (2010), *Final da tarde* (2014) and *Boca Amordaçada?* was central. This work presents, therefore, a scenic disassembly as a principle of recreation and return to the trajectory of an actress who has been dedicated to street theater in its poetic and political dimensions. The researcher has been part of Teatro de Caretas Group as an artist for twenty-one years.

Keywords: Street Theater, Scenic Disassembly, Creative Processes

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cia Teatro Abacaxi - Espetáculo Auto da Camisinha.....	21
Figura 2 - Grupo Lua Cheia de Teatro.....	22
Figura 3 - Trupe Metamorfose (hoje Dona Zefinha).....	23
Figura 4 - Trupe Caba de Chegar no Espetáculo Auto da Camisinha	24
Figura 5 - Matéria sobre pesquisa e espetáculo Vaqueiros	25
Figura 6 - Espetáculo Auto do Caldeirão - Assentamento Cachoeira do Fogo.....	26
Figura 7 - Espetáculo Acorda Zuleika	28
Figura 8 - Espetáculo A Casa da Mãe Joana	30
Figura 9 - Cortejo Brincante	31
Figura 10 - Espetáculo Rompendo o Silêncio	32
Figura 11 - Espetáculo A Farsa do Pão e Circo	33
Figura 12 - Espetáculo A Farsa do Pão e Circo	35
Figura 13 - Espetáculo Cortejo de Caretas	36
Figura 14 - Espetáculo Final da Tarde	37
Figura 15 - Espetáculo Boca Amordaçada	38
Figura 16 - Mapa de viagem Fortaleza - Canindé (CE)	66
Figura 17 - Roda de conversa em Ipueira da Vaca	68
Figura 18 - Mestres na brincadeira.....	70
Figura 19 - Atrizes Teatro de Caretas no entremeio do Doutor Futrica	71
Figura 20 - Reisado da Família Ramos e Teatro de Caretas em cena	73
Figura 21 - Tirando a língua do boi (Estou de máscara vermelha segurando um dos mestres).....	75
Figura 22 - Mapa de viagem Fortaleza - Jardim (CE)	76
Figura 23 - Karetas em caminhada	78
Figura 24 - Entramos neste local e os dois rapazes estavam conversando tranquilamente e jogando sinuca.....	80
Figura 25 - Máscaras feitas de camisas e outros materiais	80
Figura 26 - Máscaras industrializadas, de tecidos e outros materiais.....	81
Figura 27 - Grupo Teatro de Caretas nas ruas de Jardim	83
Figura 28 - Teatro de Caretas improvisações com dança e música	84
Figura 29 - Movimentação em torno dos mastros para a malhação do Judas	85
Figura 30 - Público para a festa dos Karetas de Jardim	85

Figura 31 - Mapa de viagem Fortaleza - Condado (PE)	86
Figura 32 - Performance resultado sensível	88
Figura 33 - Sede Cavalo Marinho Estrela de Ouro	89
Figura 34 - Oficina de dança do cavalo marinho com Aguinaldo Roberto	90
Figura 35 - Oficina de máscaras com Aguinaldo Roberto e mestre Biu Alexandre	91
Figura 36 - Cavalo Marinho Estrela de Ouro com Mateus, Bastião e Soldado	92
Figura 37 - Comunidade presente na sede do Cavalo Marinho Estrela de Ouro..	93
Figura 38 - Mapa de viagem Fortaleza - São Luís - Baixada Maranhense (MA) ..	94
Figura 39 - Batizado do Boi da Floresta	95
Figura 40 - Experiência como cazumba na Baixada Maranhense.....	98
Figura 41 - Careta torre	98
Figura 42 - Performance no Terminal da Parangaba.....	103
Figura 43 - Performance Mercado São Sebastião - Ação 1.....	105
Figura 44 - Performance Mercado São Sebastião - Ação 2.....	105
Figura 45 - Performance Mercado São Sebastião - Ação 3.....	106
Figura 46 - Performance Mercado São Sebastião - Ação 4.....	106
Figura 47 - Performance Praça dos Leões 1.....,,	107
Figura 48 - Performance Praça dos Leões 2.....	107
Figura 49 - Performance Praça dos Leões 3.....	108
Figura 50 - Final da Tarde - Mapa de criação 1 (locais das cenas.....	109
Figura 51 - Mapa de deslocamento (cenas com personagens).....	110
Figura 52 -Treinamento com Ana Correa	114
Figura 53 -Treinamento com bastões.....	115
Figura 54 - Experimento com tecido.....	118
Figura 55 - Cena Boca Amordaçada?.....	120

LISTA DE SIGLAS

CAD	Curso de Arte Dramática da Universidade Estadual do Ceará
CDPDH	Centro de Defesa e Promoção dos Direitos Humanos da Arquidiocese de Fortaleza
EITALC	Escola Internacional de Teatro da América Latina e Caribe
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
ISDS	Instituto de Saúde e Desenvolvimento Social
RBTR	Rede Brasileira de Teatro de Rua

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
a. O impulso para a pesquisa	13
b. Trajetória e formação	18
c. Caminhos construídos no Grupo Teatro de Caretas	26
2. TRAVESSIAS DO FAZER	39
a. Experiência	43
b. Memória	48
c. Teatro de rua	52
d. Desmontagem cênica	55
3. TRÊS PROCESSOS DE PESQUISA E CRIAÇÃO DO GRUPO TEATRO DE CARETAS	63
3.1 CORTEJO DE CARETAS, 2010	63
a. A máscara no Reisado de Caretas	66
b. A máscara que invade uma cidade	76
c. A brincadeira das máscaras	86
d. A máscara ritual	94
3.2 FINAL DA TARDE (2014)	99
3.3 Boca Amordaçada? (2018)	111
4. A CRIAÇÃO DE UMA DESMONTAGEM	122
a. Espaços	123
b. Descrição do espaço da cena	123
c. Descrição do espaço do público	125
d. Figurino	126
e. Ação cênica	126
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	136
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	139
7. APÊNDICE – TRABALHO FINAL POSTADO DO PORTAL YOUTUBE	147

1. INTRODUÇÃO

Escolher escrever é
rejeitar o silêncio.

Chimamanda Ngozi Adichie

a. O impulso para a pesquisa

Esta pesquisa mergulha em um percurso artístico teatral para observar os caminhos feitos e materiais produzidos, ao longo da minha trajetória de atriz. Das experiências relatadas às memórias que surgem, ambas articulam componentes que revelam processos criativos, vistos aqui como parte fundamental, de um espetáculo teatral. Estes elementos, que muitas vezes, somente os atadores têm contato durante as etapas de pesquisa, criação teatral ou, até mesmo, nas apresentações pretendo desvelar aqui nesta investigação acadêmico-artística através de uma desmontagem cênica.

A desmontagem cênica é a busca por tornar visíveis percursos poéticos de processos de pesquisa e criação, apresentando os procedimentos que o/a artista elegeu durante a experiência artística e que resulta em outra criação. Essa investigação é inspirada, especialmente, nas atrizes e nos atores do grupo peruano Yuyachkani¹, e pela conceituação desenvolvida pela pesquisadora cubana Ileana Dieguez, reverberada por diversos artistas latino-americanos, desde a década de 90.

A motivação por trabalhar com o formato da desmontagem vem, sobretudo do desejo de assumir uma postura metodológica, na qual alio o pensamento à prática, trazendo um dispositivo que possibilita explorar o acervo constituído ao longo de meu percurso poético como atriz no Grupo Teatro de Caretas. Essa

¹ O Grupo Cultural Yuyachkani surgiu em 1971 com o intuito de fortalecer a relação entre o teatro peruano e o povo de seu país. Yuyachkani, palavra quechua que significa “estoy pensando”, “estoy recordando”. É um grupo reconhecido como referência teatral no Peru, e também na América Latina. Ileana Diéguez, pesquisadora em teatro, se refere ao grupo dizendo “não é só um produtor de espetáculos, mas, e essencialmente, um centro de investigação das tradições culturais latino americanas, um laboratório permanente de formação e desenvolvimento da arte do ator e das linguagens cênicas”. No original: “no es solo un productor de espectáculos, sino, y esencialmente, un centro de investigación de las tradiciones culturales latinoamericanas, un laboratorio permanente de formación y desarrollo del arte del actor y los lenguajes escénicos”. https://www.facebook.com/pg/grupoyuyachkani/about/?ref=page_internal

proposição, a da construção de uma desmontagem, se dá ainda por entender que este é um caminho teatral para refletir e compartilhar a prática de um trabalho artístico. Assumo esta como uma forma de investigar as vivências de minha trajetória como atriz. A desmontagem cênica permite estar em cena observando, costurando memórias, aproximando o olhar, ou mesmo, descobrindo novas dimensões da experiência sobre os mais diversos materiais que foram tantas vezes vividos, e agora são visitados e compartilhados com o propósito de produzir teatro por sobre o teatro. Dedico uma sessão no próximo capítulo especialmente ao aprofundamento desse termo.

Entendo ser a desmontagem um caminho para tratar sobre a diversidade produzida ao longo dos meus vinte e um anos de atividades no Grupo Teatro de Caretas², ao passo que também impulsiona uma nova criação artística. A cidade nordestina de Fortaleza, no Ceará, é onde se localiza o grupo. Esta é a territorialidade de onde se irradia o trabalho aqui investigado.

Como metodologia para a criação da desmontagem, descrevo três processos criativos de obras teatrais que integrei no Teatro de Caretas e que representam períodos de significativa transformação em mim e no trabalho do grupo. As obras são: *Cortejo de Caretas* (2010), *Final da Tarde* (2014) e *Boca Amordaçada?* (2018). Pretendo estabelecer, assim, um elo entre o relato da minha história como artista de teatro de rua e o universo de observação que envolve as três criações. Este procedimento ecoa na criação da desmontagem intitulada *Cicatriz*. Ao longo do processo de investigação, a desmontagem cênica vem sendo elaborada, trabalhando: criação dramaturgica, encenação e a articulação dos materiais existentes, dando espaço para o surgimento de novos elementos.

Esta pesquisa, destaco, acontece em um momento histórico impensável, onde cá estamos nós, juntando forças para resistir, criar arte, realizar, lutar, pensar, num contexto de repressão. A começar pela diminuição das ações de fomento à cultura, onde praticamente desaparecem, nestes tempos, as proposições para subsídios às artes por vias do governo federal do Brasil. Mas,

² O Grupo Teatro de Caretas ao longo de sua trajetória já teve diversas formações, hoje o grupo é constituído por um núcleo formado por Non Sobrinho, Vera Araújo, Rebeka Lúcio, Juliana Santana, Isabele Teixeira e por mim, Vanéssia Gomes. Ao longo de nossa trajetória trabalhamos também com muitos colaboradores convidados para integrar processos de pesquisa, criação e nos espetáculos.

mais que isso, vemos aumentando uma onda de censura que acontece junto à diversos artistas, ações de cerceamento à expressão das artes, com casos, muitas vezes violentos contra espetáculos de teatro, performances e exposições de artes visuais. Vemos estes fatos acontecerem de forma contundente já há cerca de dois anos Brasil a fora. Certamente, a falta de ações continuadas e de incentivo do governo federal, em todas as linguagens, irá estagnar a construção que vinha acontecendo de políticas públicas pautadas na liberdade e na diversidade.

O ano de 2019 começou com o fim do Ministério da Cultura, e por consequência, a paralisação de ações e de linhas de incentivos que mobilizaram muitos artistas pelo Brasil durante mais de duas décadas. Este caminho visivelmente não existirá mais, pelo menos, nos próximos três anos. Bem provável precisaremos de muitos outros anos para que possamos restabelecer o que já existiu, ou vislumbrar formas de articulação junto ao governo federal com o objetivo de incentivar e fortalecer as políticas públicas voltadas à cultura e às artes em quaisquer de suas expressões.

Estamos perdendo espaço para ações que usurpam conquistas resultantes de muitas lutas. O contexto agora é de direitos culturais cerceados e uma avalanche de ações contra direitos humanos. Isto é o que acontece no Brasil, um verdadeiro revés de ganhos históricos, em específico, na luta por direitos das mulheres, negros, LGBTQs, povos indígenas. Vemos de forma alarmante a eminente volta do trabalho escravo, um olhar complacente ao crime do trabalho infantil e um previsível aumento dos casos de violência, com uma população incitada a ter armas através do atual governante federal. O futuro é incerto, mas com vistas de muita resistência e ações criativas para superar as dificuldades que se avizinham.

Neste contexto, o mergulho desta pesquisa em arte levanta questões sobre experiência e memória, onde observo e reflito sobre minha travessia de trabalho, em teatro de rua, no Grupo Teatro de Caretas, e releio estas experiências na criação cênica de *Cicatriz*. Do universo do grupo, exploro os processos de pesquisa, criação e os espetáculos que integrei e a partir daí uma nova obra se estrutura no formato de uma desmontagem cênica. Nesta estratégia de pesquisa, pautada no cruzamento do que observei, senti e fiz, em três processos escolhidos,

articulo novas composições, dando ao material cênico outros tratamentos, com categorias se cruzando, dando espaço para refletir, assim, sobre teatralidade e sobre a cena contemporânea.

Para tratar sobre experiência e memória estarei em diálogo com Benjamin (1994), Halbwachs (1990), Dewey (2010) e Larrosa (2002), pensadores que dão suporte para observar meu lugar como fazedora de teatro, e possibilitam a compreensão de quais as potências dos feitos realizados através da arte, neste caso, da arte pública de rua. A cena contemporânea e a discussão sobre teatralidade estarão alicerçadas no pensamento de Dieguez (2014) e Dubatti (2012). Para estabelecer os parâmetros de observação e reflexão da arte pública, centrada na cidade, no espaço urbano, busco repensar os campos de diálogo entre o teatro e a cidade, e para isso trabalho esses temas a partir da articulação proposta por Carreira (2009). O Grupo Yuyachkani é a referência singular para a investigação sobre desmontagem cênica e se tornou referência para a arte que desenvolvo, estando presente de forma potente nesta investigação.

Esta é uma pesquisa em arte que parte da minha inquietude pessoal, como artista, como atriz, na qual me debruço sobre os caminhos dos processos de criação do grupo que integro. As três experiências sobre as quais elegi me deter nesta investigação são como pára-raios que reúnem elementos dos demais processos criativos realizadas dentro do grupo.

Minha postura frente a esta pesquisa é de uma artista investigadora refletindo sobre minha arte a partir da prática, articulando as memórias de minhas experiências. Reforçando este sentido, sigo o pensamento de Pimentel (2015) que compreende as memórias e registros como potencialidades investigativas, trazendo, como diz a autora, “um olhar sobre os tempos, espaços, materiais, pensamentos e acontecimentos”, nos quais se organiza não só uma postura de relato dos processos, mas se estrutura uma busca para fortalecer e constituir um paralelo entre a experiência pessoal com a possibilidade de articular as questões mais abrangentes sobre práticas artísticas. Em meu caso, no fazer teatral, pesquiso a partir deste lugar onde sonho, investigo e produzo que é no Grupo Teatro de Caretas. Um lugar onde atuo como artista, como atriz, e também como articuladora de políticas públicas para as artes em minha cidade e no Brasil.

Pimentel (2015, p. 88) afirma, que “é @ artista quem cria os pressupostos, o referencial teórico - que pode ser textual ou imagético - com os quais dialoga, as estratégias e rotas de fuga elaborando, assim, sua teoria”. Com este princípio, crio uma desmontagem cênica na qual canalizo processos e teorias, através do compartilhamento de minha experiência, me unindo aos praticantes latino-americanos nesse caminho da investigação teatral.

Esta escrita se dá na busca por investigar, mergulhar e estabelecer conexões através da experiência que tenho em teatro de grupo e os caminhos para observar este fazer. O meu impulsionador para esta pesquisa é primeiramente pensar os processos de criação em teatro de grupo. Existem muitas pesquisas que realizam estudos sobre processos de criação em teatro de grupo, sobre experiências de criação coletiva e criação colaborativa. Minha contribuição neste caminho é descrever a experiência frente ao grupo de teatro de rua que integro, onde busco um olhar dilatado para questões relacionadas ao fazer teatral do meu tempo como artista e do lugar que habito, associando a estes elementos a criação de um dispositivo de pesquisa, que é a criação de uma desmontagem. Este dispositivo tem como objetivo, não tão somente exemplificar o material trabalhado, mas somar a esta investigação uma nova escritura. Este é meu segundo impulsionador, a criação de um componente que traga o material de pesquisa tratado de outra forma, neste caso através da cena. O que um texto escrito não é capaz de dizer, a linguagem da cena abrirá novas leituras, assim a experimentação cênica possibilita outra forma de compartilhar uma experiência investigativa.

No Grupo Teatro de Caretas foram constituídos princípios que me definiu frente às formas de fazer arte, o grupo fez escolhas ao longo do caminho e também se fortaleceu, por ser um espaço de encontro de experiências individuais, que congrega pessoas que atravessam juntas um tempo social, cultural e econômico. Compreendo que o grupo é a expressão onde se aglutinam diversos desejos, onde se articulam pensamentos que se transformam em cenas, textos, músicas, ações. O caminho percorrido nessa trajetória não é linear e traz em sua essência a diversidade.

Integro o Teatro de Caretas desde sua fundação que pode ser demarcada no ano de 1998. Entendendo que a criação dele se dá a partir de um conjunto de

situações: o encontro de pessoas de teatro, o interesse em realizar trabalhos coletivos e as circunstâncias do momento que garantiam sua constituição coletiva.

b. Trajetória e formação

Logo que comecei a fazer teatro, em 1990, obtive informações sobre a existência dos grupos Tá Na Rua (RJ), Oi Nóiz Aqui Traveiz (RS) e Imbuaça (SE), informações espaçadas, mas relevantes, a partir das quais eu tomava ciência de que estes eram os grupos de referência nacional de teatro de rua. Neste período não imaginava a possibilidade de ter contato com estes artistas, o que anos depois aconteceu em encontros nacionais de teatro, fosse por motivo de encontros estéticos, ou sobre políticas culturais. Nesse período, a circulação de informações e a possibilidade de deslocamento de Fortaleza para outras regiões do Brasil, ou para outros países, eram significativamente difíceis. Potencialmente nos anos 2000 com a aplicação de políticas para a cultura e as artes em âmbito nacional, a partir, especialmente, das ações do Ministério da Cultura nos governos Lula e Dilma, o trânsito de artistas pelo Brasil foi fomentado através de diversas políticas culturais e assim foi possível a mim, e a outros artistas, a participação em laboratórios, seminários, cursos e festivais de teatro.

A formação teatral em Fortaleza que estava ligada a alguma instituição pública foi oferecida, por décadas, pelo Curso de Arte Dramática (CAD), um projeto de extensão em teatro da Universidade Federal do Ceará. O curso era voltado principalmente para o teatro de sala, assim como a grande maioria dos cursos que até hoje acontecem na cidade de Fortaleza, sendo formais ou informais, e que tenham como característica ser de longa duração.

Fiz ao longo de dois anos o curso na UFC, a turma de 1992 a 1994, e houve durante esse período uma única investida ao espaço aberto, onde realizamos uma encenação. A questão mais alarmante é que quase 30 anos depois houve uma mudança muito sutil dessa realidade em todo Brasil. Diante dessa desse ponto, sobre a escassez de formação em teatro de rua, temos pesquisas que se debruçam sobre esse fato, daí observemos o que Trindade e Turle (2010, p. 27) nos dizem:

[...] As escolas de teatro, a crítica teatral e a mídia pouco ou nada dedicaram à modalidade. Nos currículos dos cursos de formação do ator ou teoria teatral, ou nos das escolas de comunicação não há disciplinas que tratem das artes cênicas na rua. É como se a modalidade simplesmente não existisse (TRINDADE; TURLLE, 2010, p. 27)

E assim foi em meu curso, sem disciplinas ou trocas com artistas sobre teatro de rua, exceto por duas ocasiões que descrevo adiante. Esta é a busca que faço para resgatar a memória de como se inicia meu pensamento/interesse em criar/estar em um grupo de teatro de rua. Desta forma relato aqui minha primeira incursão nessa modalidade teatral, defendendo a ideia de como é fundamental as escolas de teatro abrirem espaços para estas experimentações à céu aberto na cidade.

A primeira situação que descrevo é a uma encenação realizada no CAD-UFC, quando o professor Ivonilson Borges impulsionou a turma a criar uma intervenção para rua no dia da votação do impeachment de Fernando Collor de Melo. Esta ação foi realizada na Praça do Ferreira, centro de Fortaleza. Este é o primeiro momento que me lanço à rua. A escolha foi o texto *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade, a encenação foi intercalada por músicas cantadas pelos atores e atrizes. O figurino escolhido foram roupas pretas. Fazíamos uma performance com cerca de quatorze pessoas, que ocuparam os quatro cantos da Praça do Ferreira.

No dia da apresentação uma multidão estava na praça. Nada do que falávamos se ouvia direito (só quem estava muito próximo a nós), mas ao observar o público, e sua reação às imagens que criamos, sentíamos como estas imagens dialogavam e davam sentido ao que acontecia naquela praça. Multidão e manifestação. Recordo do impacto em mim ao fazer a cena.

Curioso é que neste período do Curso de Arte Dramática a imagem que foi construída na cena (em especial pessoas com malhas pretas) me remeteu a algo da minha infância, e ao escrever este texto ressurgem em minhas lembranças. Esta imagem é muito próxima, a que recordo, como a primeira cena que tive contato do que chamavam de teatro. Em minha escola no ano de 1979, todas as crianças sentadas na quadra da escola, e postos para assistirmos a uma apresentação teatral, tinham sete anos de idade, recordo que não entendi nada da cena. Era um

jogral com todos de preto, um grupo de cerca de oito pessoas, fazendo movimentos aleatórios, sem falas. Era algo bem assustador para uma criança.

No Curso de Arte Dramática a segunda situação que tive contato com informações sobre teatro de rua foi um vídeo onde apareciam Amir Haddad (diretor do Grupo Tá na Rua - RJ) e Júnior Santos (Movimento Escambo de Rua - RN). Esta é também uma das memórias que tenho sobre alguém explicando o que é teatro de rua, demonstrando como aconteciam alguns procedimentos de organização de uma roda de rua. É significativo destacar que o CAD, neste período era o curso de formação em teatro com maior duração em todo o Estado, e nós tivemos durante os dois anos de atividades somente estes dois momentos de contato sobre a modalidade de teatro de rua.

Anos depois, em 1996, surge um projeto em Fortaleza intitulado *Teatro de Rua contra a AIDS*³. Este projeto ao todo incentivou mais de cinquenta grupos de teatro em todo o Ceará. Minha participação se dá logo nas primeiras etapas do projeto quando uma artista me convida para integrar um espetáculo de teatro de rua. O objetivo era encenar e realizar, a princípio, dez apresentações do espetáculo *Auto da Camisinha*. O espetáculo seria encenado por três atores. O trio intitulou-se Cia de Teatro Abacaxi (FIGURA 1).

³ <http://www.culturaemercado.com.br/site/noticias/arte-contra-a-aids/>

Figura 1 - Cia Teatro Abacaxi - Espetáculo Auto da Camisinha



Fonte: acervo pessoal (1996)

Ficamos juntos de 1996 até 1998. Foram muitas apresentações deste espetáculo. As bases para a criação surgiram da colaboração da diretora Vanina Fabiak, uma artista argentina, que estava em Fortaleza cursando teatro no Colégio de Direção Teatral⁴. O texto do espetáculo é do dramaturgo cearense José Maria Mapurunga, um cordel pensado para teatro de rua. Todo o nosso processo de criação e ensaios do espetáculo aconteceu no palco do Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno. Não fomos à rua ensaiar ou treinar. Nossas apresentações iniciais, quase todas, primeiramente, aconteceram em quadras de escolas. Apresentamos em Fortaleza e em diversas cidades do interior do Ceará neste formato.

Este projeto foi o formador de muitos artistas de teatro de rua do Ceará (FIGURA 2). O que vejo como referência do nosso trabalho naquela época, e no trabalho de outros grupos de teatro que integraram o projeto, foi uma busca de referências na Commedia dell'arte. Usávamos maquiagem branca, figurinos

⁴ Projeto do Instituto Dragão do Mar (Secretaria de Cultura do Estado do Ceará) que realizou durante três anos um projeto com professores nacionais e internacionais, no formato de escola de formação para diretores, em Fortaleza. Artistas de diversas cidades participaram desta formação.

semelhantes ao das imagens das trupes da Idade Média, trabalhávamos com uma partitura corporal na busca por movimentos amplos ou dilatados (FIGURA 3).

Figura 2 - Grupo Lua Cheia de Teatro



Fonte: acervo pessoal (1996)

Este mesmo procedimento encontrei na encenação de outros espetáculos, e foi algo recorrente, encontrado em diversos grupos que desenvolveram suas primeiras pesquisas em teatro de rua da década de 90. Percebo uma associação direta e uma busca em referenciar uma matriz na Commedia dell'arte como sendo o imperativo para a estética e a forma de encenação na rua neste período.

Figura 3 - Trupe Metamorfose (hoje Dona Zefinha)



Fonte: acervo pessoal (1996)

É possível considerar este processo junto ao Projeto Teatro de Rua Contra a AIDS, que foi articulado e realizado pela Secretaria de Saúde do Estado do Ceará, tendo como principal parceiro a ONG Instituto de Desenvolvimento Social - ISDS, como o impulsionador, para a criação, não só do Grupo Teatro de Caretas, mas de muitos outros grupos de teatro de rua do Ceará. Este projeto conseguiu agregar diversos artistas, motivados em estar nas praças, ruas, espaço aberto e não convencionais, para a realização da cena teatral, fortalecendo as pesquisas estéticas e da modalidade de teatro de rua. Pode-se dizer que foi um exercício intenso de estudos sobre as possibilidades de encenação de um texto teatral para a rua. Sim, porque um fator absolutamente peculiar de todo o projeto é que os mais de cinquenta grupos e/ou coletivos artísticos do Ceará que estavam vinculados no Projeto Teatro de Rua contra a AIDS realizavam o mesmo texto dramaturgico. Então a cada encontro estadual, seminário ou formação coletiva que a coordenação promovia tínhamos os espetáculos sendo apresentados, e assim a possibilidade de assistir uns aos espetáculos dos outros. Compreendo que esta foi uma boa escola a partir da prática de encenação, atuação, composição de figurinos e adereço, além das diversas experimentações de musicalidade para a rua.

O Projeto Teatro de Rua Contra a AIDS aconteceu com diversas ações de 1996 a 2010 no Ceará. Neste projeto ainda foram realizadas encenações, de outros textos, para rua e espaços fechados. Mas, por certo o *Auto da Camisinha*

foi o mais significativo dos espetáculos (FIGURA 4). O Teatro de Caretas foi se constituindo ao longo desse processo, e considero que nosso olhar foi se fortalecendo e direcionando para a rua neste período.

Figura 4 - Trupe Caba de Chegar no Espetáculo Auto da Camisinha



Fonte: acervo pessoal (1996)

Em paralelo ao Projeto Teatro de Rua Contra a AIDS, em 1998, eu e alguns outros integrantes do grupo estávamos vinculados durante um período à Cia Brincantes Boca Rica (CE). Esta companhia tinha um galpão, onde funcionava sua sede, o Teatro da Boca Rica, e neste espaço trabalhávamos com pesquisas e criações direcionadas por Oswald Barroso. Vivemos neste período junto a outros artistas diversas experiências relacionadas às pesquisas sobre manifestações tradicionais populares (FIGURA 5). Os espetáculos da companhia eram principalmente de palco, mas suas pesquisas aconteciam a céu aberto. Integrei o elenco de quatro montagens durante o período de 1998 a 2004.

Figura 5 - Matéria sobre pesquisa e espetáculo Vaqueiros

QUINTA-FEIRA

DIÁRIO DO NORDESTE

caderno 3

Fortaleza, Ceará, 14 de março de 2002

e-mail: caderno3@diariodonordeste.com.br

PÁGINA 3

"Vaqueiros" sobem ao palco

O universo árido do sertão cearense e seus mais destemidos e contraditórios heróis são os destaques da peça "Vaqueiros", em cartaz no Teatro José de Alencar (TJA) de hoje a domingo.

Espectáculo da Cia Boca Rica de Teatro, a produção é resultado de ampla pesquisa bibliográfica e videográfica. Herói da cultura cearense, descobridor do sertão e personagem amparado e enaltecido pela ficção romântica, o vaqueiro e sua (mãe) destemida são retratados no mais novo espetáculo da Associação Educativa Cultural Teatro da Boca Rica. Escrito e dirigido pelo jornalista e pesquisador Oswald Barroso, "Vaqueiros" resgata um pouco da história desse tipo de herói, retrata o cotidiano, o mundo da liberdade.

Figura central do chamado ciclo do ouro, o vaqueiro é uma espécie de anti-herói, baseado por alguns, glorificado por outros. Sob a sua liderança, em meio à caatinga, se deu a ocupação do interior

cearense. Como esclarece o material de divulgação da peça, "sobretudo quase todos, mais branco que negro, mais índio que branco, senhor do gado e das lagoas, montado em seu cavalo, acionado de seu cacaboço, vestido em seu gibão de couro, o vaqueiro é o cavaleiro do sertão".

Mas nem tudo no espetáculo são louvores ao intrépido personagem. Segundo o diretor, a proposta inicial da peça em, de fato, reconstruir a figura do vaqueiro como o grande beneficiário do sertão. Esta orientação, contudo, foi alterada. "Como a peça é contemporânea e crítica no presente, decidimos lançar o nosso olhar para todos os heróis desta personagem. O enfoque central, então, se volta para o mundo do vaqueiro, uma coisa que permanece gravada na alma de todos nós. O homem carregado pelo passado do vaqueiro - isto tem um peso fundamental e torna a peça mais universal", destaca Barroso.

O espetáculo é um drama que se passa em uma cidade do interior nordestino e descreve a saga de uma família apanhada pela memória de um vaqueiro morto

em circunstâncias misteriosas. A narrativa resalta a fúria e o mito do personagem sertanejo, mas também se atém às relações de gênero, revelando uma moral arcaica baseada as mudanças.

Miro é a viúva de Raimundo, vaqueiro falecido em situação suspeita. Vestida com o gibão de couro, tem o lugar de memória, passando a liderar os vaqueiros da região. Encontra Carutins, rapaz por quem se apaixonou e se casou. De um lado resulta a filha Lúcia. Mas a memória do primeiro marido permanece viva e pulsante, minando qualquer relacionamento e harmonia neste novo núcleo familiar.

O interesse em montar o espetáculo, explica Oswald Barroso, surgiu depois que o autor participou de uma série de pesquisas sobre o tema, há três anos, para ampliar o acervo do Memorial da Cultura Popular, instalada no Centro Dragão da Mar de Arte e Cultura. Na ocasião, Barroso, juntamente com uma ampla equipe, desenvolveram seus trabalhos em quatro municípios: Caridade, Canindé, Tauá e Morada Nova. "Foi um mergulho neste universo. Quando decidi escrever uma peça com esta temática, reforcei com o elenco à

duas câmeras, para que tivéssemos um trabalho de campo adequado", acrescenta o pesquisador.

Além da ampla pesquisa bibliográfica e videográfica, "Vaqueiros", em termos cênicos, se pautou pela proposta dramaturgical da Cia da Boca Rica: construir uma linguagem que receba o teatro cearense a partir de um resgate das tradições populares. A inspiração para os diálogos, figurinos e marcações é oriunda de manifestações folclóricas como os reisados, folgores, cabocais e maracatus.

Em sua estreia, o espetáculo estará em cartaz de quinta a domingo, no Teatro José de Alencar. Depois, diz o diretor, a peça permanecerá em cena por dois anos. "Teremos apresentações no interior cearense e em outras capitais, mas especialmente no interior do Ceará", afirma Barroso.

O diretor do grupo, Oswald Barroso, participou por 17 anos como ator e dramaturgo do Grupo Independente de Teatro Anador (GITA), base primeira para a Cia Boca Rica. Como pesquisador, contribuiu em diversos projetos ligados à arte popular cearense e

desenvolvidos pela Secretaria da Cultura e Desporto do Estado (Secult). É autor promotor de 14 textos teatrais e atualmente dirige o Museu da Imagem e do Som de Fortaleza (MIS).

FIGURA CENTRAL DO CHAMADO CICLO DO COURO, O VAQUEIRO É UMA ESPÉCIE DE ANTI-HERÓI, TEMIDO POR ALGUNS, GLORIFICADO POR OUTROS. SOB A SUA LIDERANÇA, EM MEIO À CAATINGA, SE DEU A OCUPAÇÃO DO INTERIOR CEARENSE

Laércio Ricardo - Da Estrela do Caderno 3

SERVIÇO "Vaqueiros" - Espetáculo da Cia Boca Rica de Teatro, em cartaz de 14 a 17 de março, no Teatro José de Alencar. De quinta a sábado, às 21h; no domingo, às 20h. Informações: (85) 252-2324.

Fonte: acervo pessoal (2002)

O diretor do grupo com largo histórico político e teatral desde os anos 70, particularmente na criação de dramaturgias e em pesquisas in loco junto a manifestações tradicionais no Ceará, possibilitava ainda uma formação permanente sobre um teatro com um olhar agregado à lutas sociais e políticas. As ações da companhia se aproximavam dos assentamentos rurais e de grupos populares. As pesquisas teatrais que estive integrada concentravam-se em trabalhos sobre reisados, vaqueiros, religiosidade popular (em especial da região do Cariri e Canindé).

As encenações realizadas na Cia Brincantes Boca Rica são vetores significativos para futuras escolhas dentro do Grupo Teatro de Caretas. Os textos e a direção do grupo e dos espetáculos eram de Oswald Barroso. O primeiro

espetáculo que integrei foi sobre a Beata Maria de Araújo, encenamos o milagre ocorrido com ela junto ao Padre Cícero (espetáculo *Corpo Místico*), o segundo sobre o uso da camisinha, este espetáculo também integrou o Projeto Teatro de Rua contra a AIDS (espetáculo *A Família Raimundo*), o terceiro espetáculo foi sobre o preconceito sobre Dina, uma vaqueira da cidade de Canindé (espetáculo *Vaqueiros*), e por último a história da luta do Beato Zé Lourenço na Comunidade do Caldeirão, região do Cariri (espetáculo *Auto do Caldeirão*) (FIGURA 6). Percorremos com este último espetáculo diversos assentamentos rurais do Ceará.

FIGURA 6 - Espetáculo Auto do Caldeirão - Assentamento Cachoeira do Fogo



Fonte: Foto Oswald Barroso (2004)

Os procedimentos de pesquisa ao longo dos seis anos de atividades junto à Cia Brincantes Boca Rica, o cotidiano em grupo, as criações e a realização dos espetáculos também foram certamente determinantes para a criação, a continuidade e a base para disparar processos dentro do próprio Grupo Teatro de Caretas. Em 2004, o diretor sai da Cia Brincantes Boca Rica, então também me afasto, assim como outros atores e atrizes. O diretor foi posteriormente convidado para acompanhar nossos processos de pesquisa dentro do Teatro de Caretas, orientando, escrevendo e estando junto a nós.

c. Caminhos construídos no Grupo Teatro de Caretas

As criações do Grupo Teatro de Caretas foram resultantes de processos colaborativos desde seus primeiros trabalhos, que atravessam as duas últimas décadas, até os dias de hoje onde podemos considerar o mais recente espetáculo realizado em 2018. Esta é uma característica que o Teatro de Caretas carrega enquanto teatro de grupo inserido em um contexto de arte do Brasil, da América Latina. Fischer (2010) quanto a isso nos diz,

[...] nota-se uma crescente tendência e disseminação de companhias teatrais, muitas com características comuns. A preocupação em formar núcleos estáveis, com propostas de pesquisas de linguagens ou técnicas cênicas, com elaboração de uma dramaturgia própria ou de tratamento coletivo, a des-hierarquização das funções com uma atividade socializante em relação à dinâmica interna das equipes, a abertura processual da obra, o aprimoramento operacional assim como o estético em diálogo crítico com a realidade sociocultural contemporânea, são alguns pontos de convergência entre elas. Resumidamente, essas são as diretrizes pelas quais a maioria das companhias teatrais da atualidade se orienta, embora utilizem diferentes denominações para procedimentos similares, como processo colaborativo, criação compartilhada, teatro de participação, criação coletiva e outras derivações. (FISCHER, 2010, p. 61)

Cada grupo tem peculiaridades resultantes de seu território, das relações que estabelece em seus trabalhos artísticos e através de suas pesquisas, mas a característica recorrente nos grupos latino-americanos se apresenta fortemente nesse movimento autoral, de sincronia entre o criar e o se organizar enquanto grupo. O Teatro de Caretas é um destes grupos. Percebo claramente esses elementos em nós, desde o que impulsiona a estarmos juntos, as escolhas feitas nos processos de criação com determinados diretores, tipos de construção dramática, linhas de pesquisa, os estudos dentro do grupo, os movimentos artísticos e culturais que nos agregamos ao longo dos anos, chegando às nossas formas de estabelecer trocas estéticas e encontros com outros artistas.

Nossa experiência teatral se inicia com o interesse pelo trabalho educativo realizado junto às instituições não-governamentais e governamentais. Neste período havia no Brasil, no Nordeste, um largo volume de projetos sociais e o incentivo aos trabalhos que relacionavam teatro e o campo educativo e social. Os trabalhos do Teatro de Caretas que trato como a fase do teatro educativo foi onde realizamos esquetes, intervenções e espetáculos com conteúdos voltados a algum tema com o emblema de transformação social através da arte (FIGURA 7).

Figura 7 - Espetáculo Acorda Zuleika



Fonte: acervo pessoal (1998)

O início dos trabalhos é bem peculiar, visto que o Caretas não se formou diretamente com um propósito de ser um grupo. Primeiro estávamos unidos através de convites para criamos esquetes e intervenções junto aos movimentos sociais, em Fortaleza. Neste período nosso nome era Grupo de Intervenção Social. Observo que as pessoas que estavam juntas nas encenações, no princípio, nem se percebiam formando um agrupamento. A autodenominação de ser um grupo de teatro foi se consolidando ao longo do tempo. Um segundo nome foi Grupo de Intervenção Social – Teatro de Caretas.

Esta movimentação por períodos onde pensávamos sobre o nome do grupo era resultado do crescente desejo de definir quais seriam nossos caminhos. Pensamos sobre o que, e quem éramos. E logo foi se construindo o interesse em entender quais os propósitos de ser um grupo. Afinal quais eram nossos interesses artísticos naqueles processos? Por fim, definimos, em 2007 que o nome ficaria Grupo Teatro de Caretas. Rosyane Trotta (2011, p.213), no seu livro *Paradoxo do Teatro de grupo no Brasil* discute sobre como se estruturam os coletivos autorais,

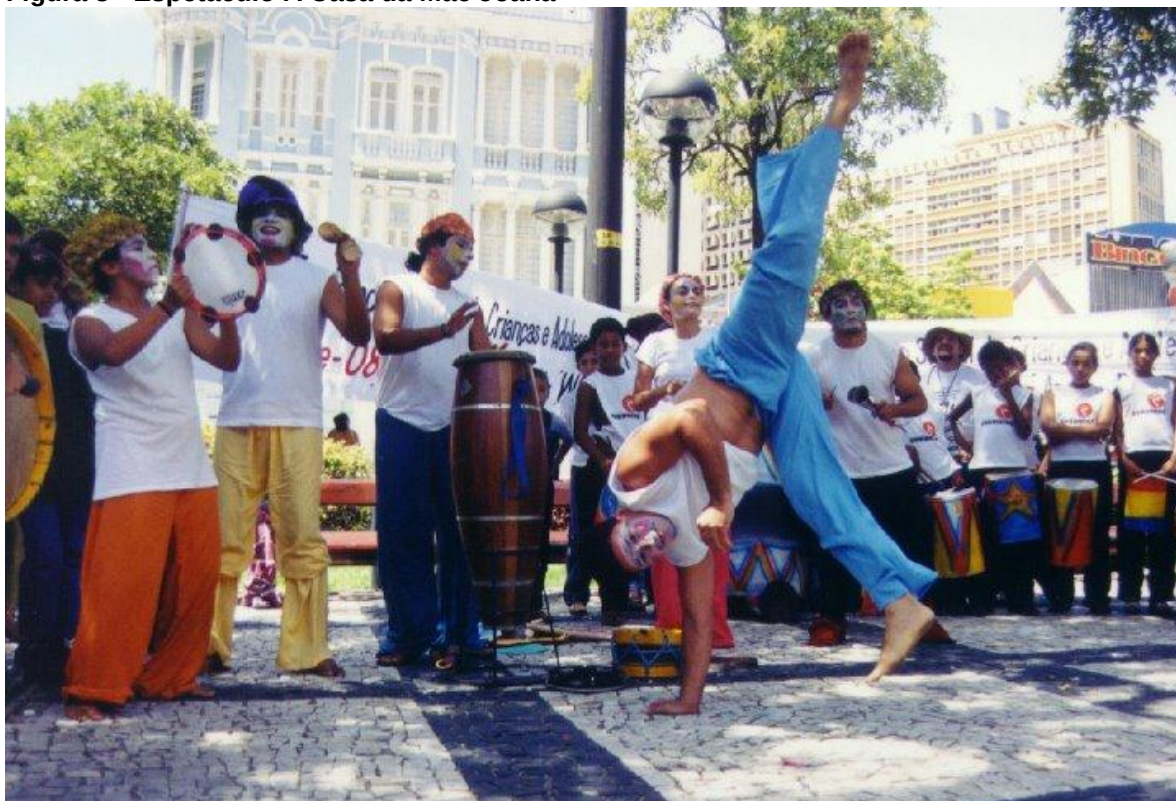
Entre a iniciativa de se agrupar e o fenômeno de se tornar grupo há um longo investimento, tanto no que se refere ao exercício da criação cênica quanto do próprio coletivo. Digo exercício pensando no ato de exercer, no qual nesse caso, não deixa de estar envolvido o ato de exercitar, de testar formas e meios, de desconstruir e de fazer de outro modo. (TROTТА, 2011, p.213)

Este ato da constituição do grupo aconteceu pelo desejo de consolidar um trabalho de continuidade. Já tínhamos passado por escolas de teatro, por experiências em alguns outros grupos, e para nós se tornava importante estabelecer a existência deste grupo. Observar como se deu este momento é significativo para capturar os impulsos da pesquisa do grupo naquele momento, quando transitamos do trabalho teatral educativo/social para uma outra lógica de atuação teatral, nos mais diversos sentidos.

No período da criação do Teatro de Caretas, final dos anos 90, uma de nossas inspirações foi a Trupe Caba de Chegar. Um grupo de referência junto aos artistas da cidade de Fortaleza. Para nós uma inspiração devido a elementos como a habilidade de atuação na rua demonstrada pelos atores do grupo, por sua capacidade de improvisar com o público nas apresentações, por suas escolhas dramatúrgicas, e pela inusitada escolha de trabalhar na rua. Na história do teatro da cidade de Fortaleza, o teatro de rua, até meados dos anos 90, era realizado por poucos grupos de teatro.

O Grupo Teatro de Caretas ao longo de sua trajetória realizou quinze espetáculos, cinco performances, além de leituras dramáticas, demonstrações de trabalhos e trocas de experiências com outros artistas e grupos de teatro.

Figura 8 - Espetáculo A Casa da Mãe Joana



Fonte: acervo pessoal (2002)

Nosso caminho se deu, primeiramente, com a construção de esquetes e intervenções performáticas junto a projetos sociais e educativos (FIGURA 8). A primeira apresentação do Grupo Teatro de Caretas (ainda quando nem se entendia enquanto um grupo) foi realizada em um auditório, em 1998, numa atividade do CDPDH⁵. Uma esquete foi criada a convite da associação e compôs a abertura de um seminário sobre as áreas de risco da cidade de Fortaleza. A criação se deu a partir da música *Saudosa Maloca*, de Adoniran Barbosa (1961). Eu participava na encenação representando um dos personagens masculinos, que era citado na música. Neste período do grupo criamos muitas intervenções com temáticas sociais e estávamos impulsionados por convites feitos por ONGs e associações. Normalmente as apresentações tinham 20 minutos de duração.

5 CDPDH - Centro de Defesa e Promoção dos Direitos Humanos da Arquidiocese de Fortaleza nasceu no ano de 1982 por decisão do Conselho de Pastoral da referida Arquidiocese, sendo pessoa jurídica de direito privado, sem fins lucrativos, apartidária, de caráter pastoral, e foi constituído sob forma de associação. A sua criação insere-se no contexto do trabalho das Comunidades Eclesiais de Base, que animadas pelo Arcebispo de Fortaleza, D. Aloísio Lorscheider, lutavam pelos direitos dos mais pobres e excluídos, sobretudo por moradia. [...] Assessoria às famílias de áreas de risco de Fortaleza, a exemplo de ocupações desordenadas em espaços impróprios para a habitação, com o objetivo de assumir a defesa dos grupos comunitários oprimidos e injustiçados, atendendo aos problemas de Terra e Moradia em colaboração com outras instituições.

Figura 9 - Cortejo brincante



Fonte: acervo pessoal (2002)

De 1998 a 2006, de forma mais intensa, trabalhamos com temáticas sobre as comunidades em áreas de risco, educação ambiental, violência contra a mulher, prevenção a doenças sexualmente transmissíveis e prevenção à violência sexual contra crianças e adolescentes. Estas temáticas que inicialmente surgiam em intervenções para espaços não convencionais foram criando formas para nossos espetáculos de teatro de rua (FIGURA 9).

Na direção dos primeiros espetáculos tivemos processos onde o trabalho foi direcionado por um ator do grupo que assumia o papel da direção teatral, em outros trabalhos duas atrizes dirigiam, e mais a frente em determinadas situações convidamos diretores, ou em alguns casos fizemos um trabalho de direção coletiva.

Todos os textos já realizados pelo grupo são autorais, estes textos muitas vezes escritos por um dramaturgo do grupo, pelo diretor da obra, ou por um convidado. Em alguns casos durante o processo de montagem, ao ter contato com o elenco, os textos sofreram, de alguma forma, ajustes e modificações. Nos

oito primeiros anos do grupo eram sugeridos argumentos, depois criados roteiros e os textos finalizados com o trabalho junto ao grupo, e já nos doze anos seguintes as dramaturgias foram construídas em paralelo ao momento da montagem (FIGURA 10).

Figura 10 - Espetáculo Rompendo o Silêncio



Fonte: acervo pessoal (2005)

Em 2006 o grupo ganha um prêmio na FUNARTE para a criação de um espetáculo resultante de um processo de criação colaborativa. Esta foi uma oportunidade de repensar o trabalho. Criamos o espetáculo A Farsa do Pão e Circo (FIGURA 11). Este espetáculo também foi nosso primeiro espetáculo que integrou um festival fora do Estado. Na oportunidade estivemos no Festival Nacional de Teatro de Rua de Angra dos Reis (RJ) onde também houve o fortalecimento de minha ação como articuladora da Rede Brasileira de Teatro de Rua⁶.

⁶ A Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR), criada em março de 2007 em Salvador/BA, é um espaço físico e virtual de organização horizontal, sem hierarquia, democrático e inclusivo. Todos os grupos de teatro, trabalhadores(as) da arte, pesquisadores(as) e pensadores(as) envolvidos com o fazer artístico de rua, pertencentes a RBTR, são seus articuladores(as) para, assim, ampliar e capilarizar, cada vez mais, reflexões e pensamentos, com encontros, movimentos e ações em suas localidades.

Figura 11 - Espetáculo A Farsa do Pão e Circo estreia



Fonte: foto Marcello Holanda (2007)

Este espetáculo foi construído a partir de improvisações em praça pública. Em poucos momentos, durante o processo de criação, trabalhamos em sala para criação de personagens ou estruturação das cenas. Um diretor e dois dramaturgos trabalharam conosco. O local de criação foi a Praça da Gentilândia, em Fortaleza. Instituímos este local de 2007 a 2010 como nossa sede pública. Nossas improvisações, ensaios e algumas reuniões aconteciam neste local. Um dos resultados de nossa ocupação foi à comunidade integrada ao nosso processo. Dia a dia crianças, jovens e adultos acompanharam nosso trabalho, chegando a acontecer em determinada situação, algo bem inusitado, quando um dos atores se ausentou do ensaio e uma das crianças da comunidade se disponibilizou em atuar. Esta participação foi muito peculiar e nos revelou a quão integrada a comunidade estava ao trabalho que vinha sendo realizado naquele espaço

público. A criança sabia todas as falas e marcas do personagem, ela acompanhava com os amigos ou familiares diariamente o ensaio na praça.

Notoriamente, este trabalho, com o espetáculo *A Farsa do Pão e Circo* relacionado à criação colaborativa nos impulsionou ao interesse por mergulhar em processos mais longos, e que nos dessem a possibilidade de pesquisar o espaço da rua e formas de construir uma dramaturgia que surgisse desse encontro com o espaço urbano. André Carreira (2009) nos apresenta o seguinte pensamento sobre a rua,

Imerso nessas tramas o teatro também representa um olhar a mais que define a rua como lugar social e por isso mesmo interfere na sua formulação como sítio cultural. A rua é um tramado, um espaço de justaposição de usos e o teatro, em sua operação poética, passa a fazer parte dessa trama, por isso é impossível supor que a cidade possa funcionar apenas como cenografia, pois a presença do acontecimento teatral também será redefinida pelos usos sociais e culturais predominantes, e aquilo que poderia ficar atrás da cena como elemento cenográfico sempre ocupará interstícios da dramaturgia porque é um dispositivo vivo por onde circulam pessoas em seu cotidiano. (CARREIRA, 2009, p.4).

Esta investigação estava associada aos artistas de rua que ocupavam a Praça José de Alencar, em Fortaleza. Esta praça é famosa por aglomerar diversos artistas populares como o quebra-coco, o homem da cobra, palhaço Colorau, cantadores, entre outros artistas populares. Demos com este trabalho um novo passo de investigação permanente, de observação e interação dos espetáculos com o espaço da cidade. Escolhemos essa praça, e outros pontos do centro, como nosso local de observação do cotidiano.

Estávamos envolvidos com a possibilidade de observar a cidade, a praça, as trajetórias criadas pela população naquele espaço, mas principalmente acompanhar os artistas de rua. Entendemos, naquele momento, que a partir deles poderíamos articular uma teatralidade para o espetáculo teatral da rua na busca de trazer as nuances existentes em suas apresentações que mobilizam os transeuntes do centro da cidade. Nesta pesquisa acredito que conseguimos trazer para as composições dos personagens essa tradução, mas tanto na dramaturgia como em algumas atuações ainda tivemos dificuldades em nos engendrar na linguagem da forma que desejávamos para o espetáculo. Esta obra foi um marco

divisório no grupo em especial por ter nos tirado do eixo, ter nos deixado inseguros quanto ao que fazíamos, e isso foi bom pois nos fez repensar nossos direcionamentos (FIGURA 12).

Figura 12 - Espetáculo A Farsa do Pão e Circo



Fonte: foto Bruno Soares (2014)

Em 2010 o trabalho do grupo toma um novo caminho com o objetivo de investigar a performance de rua presente nas máscaras das manifestações tradicionais do Nordeste. Esta pesquisa foi resultante também de uma premiação da FUNARTE. O propósito era nos aproximarmos de quatro manifestações tradicionais que trabalhassem com máscaras, e ter contato com mestres e brincantes em suas cidades. As viagens foram para Canindé e Jardim no Ceará, Condado em Pernambuco, São Luiz do Maranhão, e nas cidades da baixada maranhense de Viana, Matinha (povoado de Tanque de Valença) e São João Batista.

Figura 13 - Espetáculo Cortejo de Caretas



Fonte: acervo pessoal (2011)

Para a criação do espetáculo *Cortejo de Caretas* nossa releitura das máscaras se deu a partir da junção das máscaras pesquisadas, criando uma estrutura onde aliamos elementos de cada manifestação (FIGURA 13). Em um plano geral destacamos do reisado de Ipueira da Vaca, o roteiro das ações do espetáculo, do cavalo marinho, de Condado, mergulhamos nas danças e na musicalidade das sambadas, já do Maranhão, com os cazumbas, nos inspiramos nos rituais indígenas de encontro com a imagem do boi, e da cidade de Jardim, da festa dos Karetas, produzimos nossas invasões as ruas. Resultante dos experimentos criamos intervenções com as máscaras de diversos formatos e dois espetáculos. Um espetáculo com a dramaturgia de Oswald Barroso intitulado *Uma Casa Solta no Ar*, e o *Cortejo de Caretas*, no qual articulamos elementos de cada manifestação pesquisada. Este segundo espetáculo trabalhava com elementos ritualísticos das manifestações. O espetáculo percorreu diversos espaços e nos desafiou em como criar uma estrutura onde imperava a música e a dança para além das palavras.

Em 2014 nossa investigação no espaço da cidade toma novos rumos. Fomos contemplados no Edital do Laboratório de Criação Teatral da Escola Porto Iracema das Artes, em Fortaleza. No grupo estávamos abertos para repensar as ideias que tínhamos sobre o fazer teatral de rua. Desenvolvemos o projeto de

pesquisa *A Cidade como Dramaturgia* e contamos com André Carreira (Grupo (E)xperiência Subterrânea), que realizou a tutoria e direção do espetáculo teatral. Foram seis meses de novos caminhos para o trabalho e como um dos resultados, tivemos a criação do espetáculo *Final da Tarde*. Esta obra se revela para nós como uma possibilidade de repensar a estrutura de ocupação das ruas pela arte, pelo teatro (FIGURA 14).

Figura 14 - Espetáculo Final da Tarde



Fonte: foto Marina Cavalcante (2017)

Nossa investida mais atual (2018), também vinculada à Escola Porto Iracema das Artes, é a pesquisa sobre ativismo e feminismo através do teatro com a atriz peruana do Grupo Yuyachkani, Ana Correa. O contato com a artista se deu também devido ao interesse em aprofundar os estudos sobre as questões da desmontagem cênica, um dos caminhos de realização deste trabalho de dissertação.

O espetáculo *Boca Amordaçada?* se constituiu a partir de um percurso de seis meses de trabalho onde articulamos uma investigação com objetos (bastões, saias, tecidos, chapéus) relacionados ao universo de heroínas brasileiras. Neste trabalho tivemos como perspectiva desenvolver uma ação que acessasse o

acervo pessoal e artístico de cada integrante do processo durante a pesquisa, através de estudos, treinamentos e improvisações, integrando a materiais que foram construídos pelo grupo ao longo nossa trajetória (FIGURA 15).

Figura 15 - Espetáculo Boca Amordaçada?



Fonte: foto Joyce Vidal / arte Mateus Pompeu (2018)

Os últimos espetáculos aqui apresentados terão seus processos discutidos no terceiro capítulo. Os três, *Cortejo de Caretas*, *Final da Tarde* e *Boca Amordaçada?*, constituem as experiências e memórias que desenvolvo na criação de *Cicatriz*.

2. TRAVESSIAS DO FAZER

O traçado que criei para o percurso metodológico desta dissertação me aproximou de diversos materiais. Elegi alguns que entendi como subsídios para esta investigação. Além dos livros e revistas, acessei documentos indicadores de pontos que revelam os processos de pesquisa e criação artístico do Caretas: memórias pessoais, fotos, gravações em áudio e vídeo de pesquisas para espetáculos e apresentações; postagens em mídias sociais; matérias de jornais, tendo assim muitos ângulos e entradas possíveis para analisar.

Estes diversos elementos me levaram a pensar em como me debruçar sobre estes variados materiais existentes para a pesquisa. Entendi que estes materiais me vinculam à história cronológica do grupo; revelam as inspirações que tivemos para as obras; os contextos de produção de cada período (se tínhamos subsídios financeiros ou não), em como nos organizamos, e como nos mantivemos em grupo; qual o alcance que o grupo conseguiu com seus espetáculos de teatro de rua; e para além de espetáculos quais as outras ações que buscamos em grupo; como foi atuar na rua enquanto mulher; quais os enfrentamentos cotidianos em termos escolhido trabalhar com teatro (com teatro de rua); quais as dramaturgias criadas e como foram criadas; como consolidamos as parcerias de criação dentro de nosso Estado e junto a outros artistas e grupos, em festivais, residências, intercâmbios, viagens e trocas. Ou seja, diversas entradas possíveis para pensar como se construiu a experiência em grupo, nestas muitas camadas, sendo então necessário um recorte neste universo.

Observando o que acumulei ao longo de minha trajetória no grupo, de um acervo pessoal a um acervo artístico, e já em busca de estruturar este trabalho escrito e a desmontagem cênica, recorri além dos teóricos/pesquisadores e dos materiais de registro do grupo, citados anteriormente, aos próprios materiais cênicos: máscaras, figurinos, adereços, cenários, instrumentos musicais que foram colhidos ao longo dos anos. Mas como entender e observar da melhor forma estes materiais? Existiriam materiais além destes? Pavis (1999) nos diz quanto a isso,

As diferentes artes ou práticas cênicas (pintura, arquitetura, projeções fixas e animadas, música, ruídos, enunciação do texto), são às vezes

chamadas, quando consideradas sob o aspecto de signos, de sistemas significantes ou sistema cênico. Os materiais cênicos são os signos usados pela representação em sua dimensão de significante, a saber, em sua materialidade. (...) Representam o papel de materiais os objetos e formas veiculados pelo palco, mas também o corpo dos atores, a luz, o som, e o texto falado ou declamado. (PAVIS, 1999, p. 235)

Desta forma busco ampliar meu olhar sobre como tratar as materialidades nesta investigação sobre o Teatro de Caretas, como alcançar através da aproximação dos materiais existente do grupo o que o teatro na cidade nos ofertou, nos espaços a céu aberto, nas praças, nas esquinas, nas ruas. Sendo assim o campo de observação sobre os materiais cênicos se verticalizam. Sarrazac (2013, p.85), contribui com a construção da proposta da desmontagem ao nos indicar seu olhar sobre o texto quando diz que “mais que os objetos cênicos concretos, a noção de material designa atualmente o próprio texto, ou os textos que entram na composição de um espetáculo.” E completa “(...) é o próprio texto que passar a ser visto como material, ou como fonte compositória de materiais”. Entendendo desta forma que o texto produzido para a desmontagem alcança um status diferenciado. O texto busca a qualidade de trazer a materialidade da encenação com o intuito de criar ligações entre o (a) leitor(a) e o espaço da cena, o leitor(a) e a atuadora, dando espaço para a produção de sensações ao se ter contato com o mesmo. Sobre os materiais trabalhados, Sarrazac nos apresenta uma forma de lê-los:

A exemplo do que acontece com números, termos ou conceitos empregados no campo das escritas dramáticas contemporâneas, assistimos então atualmente a uma radicalização da noção de material. Não apenas o material emancipa-se doravante da significação a que ele supostamente servia e dos limites nos quais estava inscrito, para adquirir um status mais fundamental, como, tornando-se textual, constitui-se um elemento de opacidade. À transparência do material-objeto que “conta”, que se enuncia como signo, podemos opor a opacidade do material-texto, que resiste às tentativas de lhe conferir um sentido, de interpretá-lo. (SARRAZAC, 2013, p. 85)

Assim, alinhar as experiências que tive como atriz me trouxeram outros campos de leitura dos materiais que envolveram os processos de pesquisa e criação. Estes materiais tomaram novos lugares sendo vistos dentro e fora de seus contextos de origem. E, especialmente, durante o processo de composição da dramaturgia para a desmontagem e no trabalho com os materiais das obras escolhidas.

Acessei também neste processo as experiências de outros grupos, para isso recorri a publicações autobiográficas com análises sobre espetáculos ou com histórias dos grupos teatrais. Daria aqui um destaque aos livros sobre a Tribo de Atuadores Oi Nóis Aqui Traveiz (RS) e do Grupo Galpão (MG), ambos, de acordo com a quantidade de materiais que me chegaram, se destacam pela larga quantidade de publicações produzidas, tais como: análises, registros ou relatos de processos. Os livros são escritos por integrantes, por convidados, ou por pessoas interessadas em criar registros sobre os grupos, estas em sua maioria são pesquisas acadêmicas. Os escritos tratam sobre temas variados relativos aos grupos, mas essencialmente sobre a história e repertórios teatrais. É assim possível, nestes casos, ter olhares diversos sobre os grupos e sobre seus processos de criação.

Acessei ainda registros que ampliam as questões sobre os grupos para além do seu fazer, articulando com a história política social do seu tempo. Um bom exemplo é a Cia Estável (SP) que, em uma publicação sobre suas criações artísticas, intercala textos sobre os espetáculos com escritos sobre o movimento político cultural nacional, e também sobre a cidade onde se localiza o grupo.

Este é um dado significativo que adentra esta pesquisa: o registro. Podemos pensar: quais são as formas que buscamos para registrar a história de um grupo? Quais os principais suportes? Livros, vídeos, fotografias?

A partir desta pesquisa e do encontro com muitos grupos ao longo de minha trajetória, vejo que as formas mais recorrentes de registro feitas sobre os grupos aparecem primeiro no formato de textos com a análise dos espetáculos, críticas, relatos de sensações ou livros-portfólios. A segunda que identifico é no formato de vídeos com gravações dos espetáculos, sendo criados, muitas vezes, como documentários. Um terceiro formato que destaco, mas que muitas vezes não é proposital, ou seja, não se faz com o intuito de organizar como um repositório de informações são as publicações nas redes sociais. Observo que este pode ser o ancoradouro atual das memórias. Possivelmente, em alguns anos, seja um lugar com muitos elementos para alimentar nossas pesquisas, um local para investigar a história de grupos e artistas. Destaco o pensamento de Gagnebin (2002) sobre o tema da escrita, que nos segue, como suporte de guarda dos rastros humanos:

Apesar das críticas de Platão, para quem os caracteres escritos se assemelham demais a pintura, (...) e caem, portanto, sob a suspeita maior que afeta toda atividade mimética – cujos produtos são, simultaneamente, mortos e sedutores –, a escrita foi, durante muito tempo, considerada como sendo o rastro mais duradouro que possa deixar um homem, uma marca capaz de sobreviver à morte de seu autor e de transmitir mensagem. (GAGNEBIN, 2002, p. 129).

Assim, é possível compreender um dos motivos de nossa história teatral estar vinculada, e ser reconhecida como importante, em grande parte, a partir especialmente da dramaturgia, ou seja, dos textos escritos. Diante deste pensamento é significativo ver como a história da modalidade teatro de rua no Brasil apresenta bem menos materiais que os espetáculos de sala.

Vejo, contudo, como pertinente registrar que todo um conhecimento, resultante de experiências cotidianas de décadas de investigações, trajetórias de grupos, e produções teatrais está nos corpos e na memória de muitos artistas. A invisibilidade que durante muito tempo se impingiu ao teatro de rua, hoje é transformada, já que este toma seu espaço e mostra um largo campo de investigação frente aos movimentos artísticos e nas universidades, gerando assim novos campos de estudos sobre o teatro na cidade.

Notadamente este contexto se altera no início dos anos 90 quando temos resultados de estudos acadêmicos e pesquisas sobre a modalidade, assim como as possibilidades de registro e compartilhamento, através da internet. Mas, e agora? Com as mais recentes possibilidades de registro estamos conseguindo guardar uma diversidade maior de elementos que compreendem um processo de criação de uma obra teatral de rua? Mas o que se registra realmente diante da efemeridade dos processos criativos e da cena?

Tratando sobre a natureza do teatro, Dubatti (2012) aprofunda o pensamento sobre sua efemeridade e de sua condição de não captura. O pensador argentino aprofunda alguns pontos sobre esse tema, dentre muitos, e nos diz sobre a especificidade do teatro de acontecer de corpo presente:

[...] Como a vida, o teatro não pode ser aprisionado em estruturas in vitro, não por ser enlatado; O que se enlata (em gravações, registros fílmicos, transmissões na internet, ou outros) é a informação. Mas tal informação já não é teatro, essa região de experiência não capturável, imprevisível, efêmera, aurática, que é o teatro. A base do inevitável do acontecimento teatral está no termo “convívio”. (DUBATTI, 2012, p. 21)

O autor apresenta seu pensamento sobre convívio e tecnoconvívio. Entendendo que convívio é a ação sem a intermediação de nenhum meio tecnológico. O teatro responde a este quesito por estabelecer um tempo e espaço únicos. O tecnoconvívio, por outro lado, é quando há esta intermediação, algo tão comum em nosso tempo em muitos campos das artes.

Partindo deste entendimento, esta pesquisa compartilha um olhar sobre a experiência vivida em um grupo de teatro, compreendendo, por certo, a dimensão dessa proposta e seus desafios. Ao passo que é desenvolvida esta investigação, uma nova experiência cênica é constituída, a desmontagem *Cicatriz*, resultado do contato com o material. Assim esta pesquisa, que agora apresento, funde a experiência vivida, por mim, enquanto atriz, com diversas nuances da trajetória do Grupo Teatro de Caretas.

Com o fim de ampliar as leituras e sentidos desta trajetória, trabalho nesta pesquisa com as categorias: experiência, memória, teatro de rua e desmontagem cênica que orientam metodologicamente a abordagem dos processos observados. Além de articuladas na escritura, as mesmas conduzem a estruturação de *Cicatriz*.

a. Experiência

Victor Turner (2005) nos apresenta os cinco “momentos” que retratam uma experiência vivida:

1) algo acontece ao nível da percepção (sendo que a dor ou o prazer podem ser sentidos de forma mais intensa do que comportamentos repetitivos ou de rotina); 2) imagens de experiências do passado são evocadas e delineadas – de forma aguda; 3) emoções associadas aos eventos do passado são revividas; 4) o passado articula-se ao presente numa “relação musical” (conforme a analogia de Dilthey), tornando possível a descoberta e construção de significado; e 5) a experiência se completa através de uma forma de “expressão”. Performance – termo que deriva do francês antigo *parfournir*, “completar” ou “realizar inteiramente” – refere-se, justamente, ao momento da expressão. A performance completa uma experiência (TURNER, 2005, p.178)

Para contribuir com este percurso trago também a latente definição do termo experiência, através das pesquisas de Larrosa (2002) que, por sua vez, me apresentou os caminhos feitos por Dewey e Benjamim. Benjamin, particularmente

me conquistou e ganhou lugar de destaque para um diálogo sobre arte (teatro), experiência e memória, chegando a ser norteador, inclusive, da própria concepção da desmontagem cênica que apresento nesta pesquisa.

Fui tecendo rotas, construindo trilhas, para mergulhar por entre as memórias das experiências nos fazeres cotidianos do Grupo Teatro de Caretas. Trouxe no capítulo anterior o mapeamento da história do grupo, do início até o período desta pesquisa, e me concentro no capítulo seguinte, em três processos de pesquisa e criação dos quais compartilho as experiências vividas. A ideia é observar este percurso poético a partir destes estudos sobre o conceito de experiência. Os caminhos abertos por Larrosa (2002) foram disparados por essa descrição, que denomino como poética, frente a singeleza posta pelo autor,

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2002, p. 24)

Eu completaria aqui o texto do autor, porque foi o que fiz imediatamente ao terminar de ler pela primeira vez este trecho, diria então:

R e s p i r a r m a i s p r o f u n d a m e n t e .

Tomar fôlego para me deter por vários ângulos, ir e voltar, pensar e repensar muitas possibilidades de olhar para o que foi vivido, e estabelecer assim conexões do antes com o depois e vice-versa. Sobre estes enlaces, Turner (2005) nos diz:

Estas experiências que interrompem o comportamento rotinizado e repetitivo - do qual elas irrompem --, iniciam-se com choques de dor ou prazer. Tais choques são evocativos: eles invocam precedentes e semelhanças de um passado consciente ou inconsciente - porque o incomum tem suas tradições, assim como o comum. Então, as emoções de experiências passadas dão cor às imagens e esboços revividos pelo choque do presente. (TURNER, 2005, p. 179)

E assim, vou dando cores a esta pesquisa, através do retorno a cada experiência que cada trabalho representa na construção da desmontagem. Penso que o caminho nesta investigação seja o contrário de abordar cada experiência como uma ilha. Seguirei como defende Turner (2005), que não se deve tratar os esboços revividos como *uma experiência qualquer*. O trajeto da pesquisa segue em busca das ligações, das interlocuções, e assim trato de observar as experiências de forma interdependente. Neste processo de revisita aos três trabalhos, me debruço sobre o conjunto de momentos, episódios, acontecimentos do grupo de teatro, e estabeleço uma busca por entender as possíveis conformações que surgem com o intuito de descrevê-los, mas também revelar os vínculos existentes entre eles. Assim meu olhar se depara não em *uma experiência qualquer*, mas em *uma experiência*. Algo que se tornou singular e preenchido de significados. O procedimento será identificar os caminhos que a fizeram ser vista como uma experiência relevante. Busco alcançar a conjugação das experiências vividas nos processos de criação teatral, no qual entendo que é de onde parte e se constrói esta pesquisa.

Tomando ar e vivendo este momento com o tempo necessário para parar e observar com acuidade, compreendo que cada experiência revivida por minha memória para esta pesquisa toma forma quando as observo. Este é o momento onde cada experiência se apresenta para mim, reafirmando compreensões ou constituindo novas descobertas. Possivelmente observando as mesmas em outro momento seriam geradas outras leituras, mas a que compartilho aqui é a que vejo neste recorte de tempo e espaço, a partir de um contexto social, histórico, político, cultural, e porque não dizer, pessoal, no intuito de compartilhar os sentidos que foram experienciados no momento que os fatos aconteceram. Mas também disposta em conectar estes sentidos a partir do agora, do presente, com a distância do tempo e das sensações imediatas, e com o devido acúmulo de outras experiências.

Constato que diversos pontos do meu percurso poético, neste grupo de teatro, revelam um conjunto de experiências comuns que acontecem em muitos grupos que trabalham com a modalidade de teatro de rua no Brasil. Mas, não perco de vista as diferentes nuances que atravessam um grupo teatral. Situações

que fazem com que agrupamentos de artistas tenham características muito peculiares, muitas vezes estando sob os mesmos contextos.

Em sintonia com este pensamento, alicerço esta pesquisa em um estado reflexivo e com o propósito de construir um conhecimento que observe as singularidades desta experiência num grupo de teatro. A postura investigativa, tomada como vetor, requereu um tempo de observação da história coletiva e da minha história individual dentro do grupo de teatro, sendo fundamental, para isso, cultivar a atenção e a busca pela delicadeza do olhar. A experiência, para Larrosa (2002) a princípio, é vista como “o que passa”, em sua tradução literal em espanhol. Coloco-me então, neste momento, como um território de passagem, onde marcas e vestígios compõe esta travessia. Entendendo que,

[...] a experiência é o que nos acontece e se o saber da experiência tem a ver com a elaboração do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece, trata-se de um saber finito, ligado à existência de um indivíduo ou de uma comunidade humana particular; ou, de um modo ainda mais explícito, trata-se de um saber que revela ao homem concreto e singular, entendido individual ou coletivamente, o sentido ou o sem-sentido de sua própria existência, de sua própria finitude. Por isso, o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal. (LARROSA, 2002, p.27)

Assim trago minha existência artística e de vida, me observando em conjunto com outras pessoas, com as quais foi sendo estabelecido um cotidiano em coletivo. Firmo aqui o sentido de alcançar um campo de observação sobre esta experiência em teatro. Neste percurso recorro aos processos, às atividades realizadas e apuro o olhar sobre a relação que se construiu entre os mais diversos elementos. Dewey (1965) nos diz, “[que] o fato de conhecer uma coisa importa em uma alteração simultânea no agente do conhecimento e na coisa conhecida. Essas duas existências se modificam, porque se modificam as relações que existiam entre elas”. (DEWEY, 1965, p. 14).

Neste sentido apresento um percurso onde destaco três processos. Trabalho com a conexão entre contextos e períodos, materiais, relações estabelecidas, como foi construído cada processo de pesquisa e criação, e as obras teatrais. Salles (1998) nos traz um entendimento sobre a importância de cada elemento do processo de criação,

As diferentes perspectivas teóricas permitem aos pesquisadores olhar para aspectos diversos do processo. O poder de descoberta de cada teoria e a habilidade interpretativa de cada pesquisador oferecem a possibilidade de nos aproximarmos mais do percurso criador. Não é uma interpretação do produto considerado final pelo artista, mas do processo responsável pela geração da obra. A ênfase dada ao processo não ocorre em detrimento da obra. Na verdade, só nos interessamos em estudar os processos de criação porque essa obra existe. Se o objeto de interesse é o movimento criador, este necessariamente, inclui o produto entregue ao público. (SALLES, 1998, p. 13)

Escolho percorrer as pegadas e os vestígios dos processos através da minha memória. Para tanto, depois de tentar recuperar os processos criativos sem acesso a nenhum material, o procedimento investigativo passou a ser disparado por fotos, reportagens, vídeos, programas dos espetáculos, anotações dos períodos de pesquisa e criação. A partir deste trampolim relaciono a minha experiência na busca de observá-la como um todo, entendendo, a partir de Dewey (1965), que não haverá uma finalização da experiência, visto que ao processá-la como pesquisa, ela tem um fim temporário, por estar sempre em movimento. Este trabalho trata sobre experiências que vividas num recorte de vinte e um anos em um grupo de teatro, que está em continuidade, mas que o observo aqui, a partir de três momentos.

Trato o material de pesquisa como partes para compor um todo, considerando-as interligadas e ativas, para assim observar, refletir e construir uma narrativa. Com inspiração benjaminiana, diria que a partir de fragmentos ou cacos quero construir um mosaico (BENJAMIN, 1984). Esta é possivelmente a imagem que pretendo como resultado final desta pesquisa: um mosaico de experiências em processo de criação, que ao ser exposto, cria uma nova experiência.

Mas como construir uma imagem do todo a partir de fragmentos? É possível? Como conseguir apresentar uma trajetória artística de vinte e um anos em algumas páginas? Como estabelecer o que é relevante e o que, não é? Qual é o caminho metodológico que melhor atende a demanda de analisar as experiências? O que destacar? Minhas escolhas entraram pelo viés de trazer à tona o que eu considero como êxitos? E os fracassos? Eis a questão, ou melhor estas são algumas questões que em muitas etapas deste processo me atravessaram, em rápidos pensamentos, ou martelando minha cabeça para ter

uma resposta clara e objetiva. A certeza que obtive ao longo da pesquisa, em leituras, conversas e aulas foi que não conseguiria ter propriamente uma resposta a tudo isso, seria significativo seguir o caminho construindo diálogos com os materiais e, aprofundar os procedimentos metodológicos que a própria pesquisa ia me revelando, tendo como orientação me debruçar em três dos processos de pesquisa e criação do Teatro de Caretas e elaborar uma desmontagem cênica.

Na tentativa de responder a essas e outras questões, me aproximei do olhar de Benjamin (1987) sobre o papel do narrador. Associei esta função do narrador ao caminho de construção do formato da desmontagem cênica que componho nesta pesquisa, a partir do princípio de que narrar é intercambiar experiências (BENJAMIN, 1987). O autor coloca que a experiência que conceitua é a que passa de pessoa a pessoa, sendo esta a fonte que recorreram os narradores da era pré-capitalista amparados em um caráter comunitário. E, entre as narrativas escritas, as melhores eram as que menos se distinguiam das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.

No apuro das experiências no Teatro de Caretas construí minha narrativa. No procedimento de observar as três experiências, entendi que uma atravessa a outra. Não havendo também um único lado para se observar, e possivelmente sendo difícil ver todos de forma muito clara, ao recordá-los.

b. Memória

Na articulação destas ideias a categoria memória também invade esta pesquisa. Tenho como inspiração e referência teatral o Grupo Yuyachkani, de Lima, Peru. Yuyachkani na língua indígena quéchua significa *Estoy pensando, estoy recordando*. Esta tradução da palavra representa o trabalho que o grupo consolidou ao longo dos seus 48 anos de existência. É significativo observar que em sua prática de criação o grupo tem sua poética aliada às questões políticas do país. Em sua trajetória construiu laços com vários grupos e artistas, principalmente da América Latina, além de percorrer vários países de outros continentes onde realizam apresentações, compartilham suas experiências, ou constroem trabalhos cênicos. O grupo reflete sobre questões potentes que são bastante significativas

para quem produz as artes da cena. Dentro da investigação que faço para a escrita desta dissertação, recordei um tema abordado por Miguel Rubio durante os laboratórios que participei com ele. O diretor fez pensar ao perguntar, como existir enquanto teatro de grupo? E aprofunda a pergunta a questionar: como percorrer o cotidiano tendo tantos anos juntos? Uma pergunta que sintetiza estas questões é: como permanecer juntos? Apresenta seu olhar ao responder,

Acredito que a vida num grupo é fortalecida quando se aprende a combinar os espaços coletivos com os pessoais; no nosso caso alguns projetos envolvem todos os integrantes e outros são iniciativas particulares que de alguma forma repercute no coletivo. Esta prática, de encontrar acima de tudo um sentido pessoal naquilo que fazemos, consiste em procurar antes do belo uma convicção, uma verdade pessoal que quando se manifesta pode converter-se em alicerce do fazer estético. Considero que esta procura tem sido uma das chaves da continuidade em nós; penso que assim vamos construindo uma memória comum, ilustrada pelas experiências de cada um. (ZAPATA, 2012, p.10)

Destaco a compreensão compartilhada pelo diretor do grupo, em como se constrói a memória comum do grupo, sua memória coletiva, que para ele é a partir da junção das experiências de cada artista. O grupo em sua trajetória também pesquisa e cria obras sobre a memória do povo peruano.

Mas então, como organizar um procedimento de investigação sobre experiências a partir do conceito de memória? Parto do pensamento de Izquierdo (2012) com o intuito de conduzir este procedimento e assim construir um mosaico de minhas experiências enquanto atriz. Tendo a memória como impulsionadora, ele nos diz,

Vivemos sobre vestígios. Funcionamos basicamente com vestígios. Uma coisa maravilhosa da arte do ator, da arte do executante do instrumento, da arte do cantor é que com vestígios ele constrói, reconstrói obras – primas. [...] Isso o ator, o cantor, o executante, o faz com vestígios. Ele se lembra de vestígios. [...] Lembramos através de vestígios, e sobre vestígios reconstruímos cada vez e cada vez reconstruímos coisas diferentes. (IZQUIERDO, 2012, p. 18)

É sobre este caminho construído com vestígios que trato, de como perceber estes vestígios, de como lidar com as memórias das que insistem em

aparecer e desaparecer, o lembrar e o esquecer, esse conjunto que compõe o retorno a uma experiência, na perspectiva benjaminiana.

Ao ter contato com o pensamento de Izquierdo (2012) fiz um exercício pessoal de voltar no tempo e tentar recordar momentos no Teatro de Caretas, os mais distantes possíveis, sem o auxílio de nenhum material (fotos, vídeos, documentos), somente com minha memória. Um exercício que demandou muito esforço. Recordações adormecidas retornaram, mas meu esforço era na tentativa de recordar a situações mais distantes. Alcancei imagens não tão definidas, situações entrecortadas. Outro exercício foi tentar lembrar o que havia vivido em minha vida há um dia. Todos os momentos desde a hora que acordei, as roupas que vesti, com quem havia conversado. Situação um tanto difícil também. Para compreender esta dificuldade o autor esclarece:

Nós temos um instrumento no cérebro chamado memória de trabalho. A memória de trabalho é uma memória basicamente on-line, é a memória que analisa as coisas na medida em que estão acontecendo, na medida em que vemos, na medida em que ouvimos, na medida em que fazemos, tudo. Essa memória guarda essas coisas num período breve de poucos segundos, para então poder colocá-las num melhor contexto. Num contexto geralmente de uma memória maior. (IZQUIERDO, 2012, p. 18)

Então, afinal o que guardamos efetivamente como memória? Como se dá esta seleção? As experiências vividas mais significativas ficam em minha memória? Como elas se constituem? Estão agregadas a um grupo de memórias? Mas eu que defino o caminho que devo seguir para construir estas lembranças? ou elas emergem de forma involuntária? Trago aqui o sociólogo Halbwachs (1990) para dar suporte no entendimento sobre como observar estes materiais,

[...] nós estudamos na realidade dois objetos distintos quando fixamos nossa atenção ou sobre a memória individual, ou sobre a memória coletiva. Os acontecimentos e as datas que constituem a substância mesma da vida do grupo não podem ser para o indivíduo senão sinais exteriores, a não ser com a condição de afastar-se de si. (HALBWACHS, 1990, p. 57)

Nessa perspectiva trago o pensamento benjaminiano que faz a proposição da memória enquanto experiência, assim escolho tratar sob essa perspectiva o material de estudo desta pesquisa que são os processos de criação que integrei

no grupo Teatro de Caretas. O autor abre caminhos que possibilitam pensar paralelos entre suas concepções e o campo de pesquisa teatral. Desta forma a partir de minhas memórias construo o escopo deste trabalho. Benjamin (1987) trata de como construir este caminho,

A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável e enxadada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Assim, verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas. A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente (BENJAMIN, 1987, p. 239-240).

Estou em busca destas imagens, de como foram os processos, de como um momento reverberou em outro, mas também em como se deram os elos. Por certo lembrar e esquecer compõe este processo. A associação de minhas lembranças enquanto integrante de um grupo vai sendo articuladas com a história do próprio grupo. Tomo as palavras de Halbwachs (1990) para entender alguns campos da memória,

Memória autobiográfica e memória histórica. A primeira se apoiaria na segunda, pois toda história de nossa vida faz parte da história em geral. Mas a segunda seria, naturalmente, bem mais ampla do que a primeira. Por outra parte, ela não nos representaria o passado senão sob uma forma resumida e esquemática, enquanto que a memória de nossa vida nos apresentava um quadro bem mais contínuo e mais duro. (HALBWACHS, 1990, p. 55)

Compreender os caminhos que se cruzam, mas que ao mesmo tempo são paralelos se torna necessário nesta investigação, e vejo como uma tarefa desafiadora por ter a percepção das experiências vividas em conjunto com outras pessoas, mas agora sendo a escolha descrevê-las de forma autobiográfica. Desta forma, acessar o caminho da construção da diferentes desmontagens cênicas para me remeter a estas memórias com atriz integrante de processos dentro de um grupo, me parece ser o caminho.

c. Teatro de rua

O Grupo Teatro de Caretas se entende como um grupo eminentemente de teatro de rua. Sua trajetória foi construída a partir de processos de pesquisa e criação com espetáculos desta modalidade teatral. Mas afinal o que é teatro de rua? O que o caracteriza? Como podemos definir o que é um espetáculo de teatro de rua? Estas questões há muito tempo acompanham os debates dos seus fazedores e de quem pesquisa as artes cênicas.

Nesta dissertação tomo o teatro de rua com uma categoria para observar o fazer vivenciado, resultante dos processos de pesquisa e criação que estive inserida no grupo teatral. Considero uma categoria desta pesquisa porque tem um lugar relevante aqui, por atravessar, ou mesmo por estar como pano de fundo de toda a narrativa compartilhada na escrita sobre minhas experiências e memórias. O entendimento do teatro de rua como uma modalidade teatral está amparado nesta pesquisa a partir do que considera André Carreira (2005),

Os critérios utilizados até agora para definir o que é teatro de rua não abarcam completamente o campo das possibilidades desta modalidade teatral. Por isso é necessário buscar parâmetros que contribuam com uma delimitação mais apropriada, que contribua com os estudos neste campo. A partir da análise das linguagens dos espetáculos e da relação destes com o público proponho dois aspectos a serem considerados: em primeiro lugar é necessário abordar a relação entre as linguagens do espetáculo e o espaço cênico; em segundo lugar é fundamental identificar as características do processo de convocação do público e o tipo de espectador que predomina nas apresentações. (CARREIRA, 2005, p.27)

Nessa perspectiva a identidade do Teatro de Caretas está associada ao espaço urbano estando em ruas, praças, esquinas, terreiros de comunidades e atuando nestes enquanto espaços teatrais. Os diferentes caminhos de pesquisa e criação do grupo que descrevo mais à frente trazem variadas formas da inter-relação da cena com estes espaços, entendendo o ambiente como possibilidade de fabricação e reverberação de poéticas, permeado por uma diversidade de relações, informações e formas de uso que dão lugar para a construção de múltiplas espetacularidades.

Amir Haddad (2005, p. 62) nos diz que “pensar o espaço, o local dos espetáculos, e associado a isso pensar a dramaturgia, o ator e suas relações com o espectador é também pensar o mundo”. Da mesma forma vejo que ao observar e me relacionar com o espaço urbano, com a cidade; instituir, a partir do contato, novas formas de escritura dramática; investigar outras formas de atuação teatral; ao ampliar princípios de vinculação com a audiência; e assim, mesmo que momentaneamente, reestruturar as formas de ocupação do lugar é a possibilidade de estruturar caminhos para entender a modalidade do teatro de rua. Sobre as diferenças da ocupação de rua, Narciso Telles (2008) nos diz,

Estas tendências e formas, quando pensadas no conjunto da produção teatral de rua, possibilitam a compreensão em torno das diferenças de ocupação/diálogo com a cidade feita por cada grupo. As opções de trabalho no espaço urbano - a roda, a performance processional, a invasão - provocam distintamente novos sentidos, geram motivações, apontam presenças e ausências e desestabilizam a lógica de uso do espaço. Este movimento ressignifica simbolicamente o espaço pela presença do objeto artístico e sua durabilidade/permanência no espaço relacionada a cada proposta teatral. (TELLES, 2008, p. 16)

Para uma articulação entre o que se compreende sobre a cidade e o teatro miramos o entendimento sobre como se dá a invasão desse espaço por esta arte, focando nas aproximações possíveis neste espaço urbano e na audiência presente nela. Seguimos aqui a descrição de Carreira (2009) quando nos mostra a diversidade presente na cidade que é invadida pelo teatro de rua,

O espetáculo na rua parece intensificar tendências da teatralidade que compõe as rotinas na rua. O sujeito que se desloca pela cidade com o fim

de chegar a algum espaço fechado, ou aquele sujeito que está na rua – vivendo ou trabalhando momentaneamente – desempenham papéis no “espetáculo” que é a rua. O vendedor ambulante e sua prática comercial, o policial de trânsito e seu apito, a velha senhora que leva sua pequena mascote para passear, o morador de rua que ocupa um banco de praça, e até mesmo o mais invisível pedestre que cruza apressado uma rua, estão fabricando o ambiente da rua e produzindo a teatralidade que representa a matriz das intervenções teatrais que tem o espaço aberto da cidade como lugar. Todas as tensões que se manifestam na rua compõem o material que constitui o substrato da cena na silhueta urbana. Essa cena fala a partir de sua relação com esse material que está sempre ali na rua ainda que seja extremamente mutável e variável em frações de tempo muito curtas (CARREIRA, 2009, p. 3).

Reafirmamos o espaço da cidade como lugar teatral, como um campo possibilitador de novos arranjos poéticos, interferindo no cotidiano comum e abrindo novos campos de leitura. Mas a rua está clara para nós, não está de braços abertos aguardando um grupo de teatro de rua. As muitas variáveis que um artista precisa lutar para realizar sua obra nos confirmam a dificuldade que é estar neste lugar. Pertinente destacar a diversidade cultural que encontramos nos espaços públicos a céu aberto, desta forma definir teatro de rua, parte também de entender a amplitude de uma arte múltipla.

A cidade está organizada em seus fluxos para se conformar a certo padrão, e o teatro que invade a cidade se coloca a lutar contra o que está posto como o já estabelecido. O lugar e sua forma de estar nele já estão definidos e resignificar este lugar é quebrar estes fluxos, sobre isso Carreira (2005) nos diz,

As cidades atuais conformam espaços urbanos diversos e fragmentários que se encontram estritamente articulados com seus diferentes setores sociais em permanente relação. Este espaço fragmentário está articulado por meio do fluxo de veículos e de pessoas, e tem como principal característica a desigualdade no marco de uma ampla diversidade cultural (CARREIRA, 2005, p. 27)

Ao construir uma obra teatral partindo do contato com a cidade, estando nela e interferindo em seus fluxos, assim se dá uma abertura para concluirmos que a arte cênica de rua desconstrói ditames, ou no mínimo é produtor de novos olhares sobre códigos estabelecidos como fixos.

d. Desmontagem cênica

Segundo Ileana Dieguez (2014) o termo desmontagem cênica surge nos anos 90, posterior às demonstrações de trabalho, que são assim denominadas por serem ações de compartilhamento de processos, mais voltadas para uma revelação de técnicas. Estes compartilhamentos aconteceram amplamente nos anos 80 onde atores e atrizes da América Latina em conjunto com os artistas do Grupo Odin Teatro (Dinamarca) disparavam esta maneira de originar e reinventar o caminho alternativo dos teatros independentes. Estas práticas geraram outros processos cênicos nos quais se começou a utilizar então o termo desmontagem.

O termo se consolida a partir de dois encontros da Escola Internacional de Teatro da América Latina e Caribe - EITALC⁷. São estes: o encontro ocorrido em Havana, em 1993, com o ator Victor Varela do Teatro Obstáculo, e em 1995, quando o Grupo Yuyachkani organizou a XVI oficina da EITALC, que aconteceu na cidade de Lima, e foi intitulada de *Desmontagem: Encontro com Yuyachkani*. Antes deste período, mas ainda concomitante a ele eram comuns as demonstrações técnicas, sobre o termo Souza (2017) que nos diz;

As demonstrações técnicas têm como principal objetivo revelar o trabalho técnico daquele ator, isto é, os atores do grupo têm uma rotina de treinamento, no qual eles desenvolvem a precisão dos seus movimentos, o controle do próprio corpo e seus aspectos energéticos e é sobre esta rotina que eles demonstram, compartilhando as dificuldades e crescimentos possíveis do treinamento técnico. No caso, a criação de um personagem para um espetáculo não é, necessariamente, o foco da demonstração e, sim, as técnicas que aquele ator acumula no seu cotidiano dentro do grupo e as possíveis trocas que aqueles atores vivenciam com outros mestres, de fora do grupo. (SOUZA, 2017, p. 49).

⁷ “Criada em 1987, em Havana, Cuba, durante o Terceiro Encontro de Dramaturgos convocado pela Casa de las Américas, a Eitalc constituiu-se um organismo pedagógico de incentivo à criação teatral latino-americana baseado na promoção de cursos, oficinas, estúdios e encontros. Seu objetivo é promover o intercâmbio entre artistas e pesquisadores de teatro em moldes diferentes dos convencionais. Em seus dez primeiros anos, esse projeto de um estúdio teatral múltiplo e itinerante foi encabeçado pelo dramaturgo argentino Oswaldo Dragún. Alguns dos principais artistas do continente e da Europa já colaboraram com a EITALC, entre os quais, Atahualpa del Cioppo, Enrique Buenaventura, Santiago García, Andrés Pérez, Miguel Rubio, Arístides Vargas, Flora Lauten, Rosa Luisa Márquez, João das Neves, José Sanchis Sinisterra, Fernando Peixoto, além de grupos como La Candelaria, da Colômbia, Yuyachkani, do Peru, e Malayerba, do Equador.” Disponível em: <<http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/e/eitalc>>. Acesso em 27/01/2019.

E sobre a escolha pelas desmontagens cênicas Dieguez (2014) esclarece,

Quando aqueles que lidam com a criação optam por compartilhar seus processos de trabalho, percorrem caminhos arriscados, em uma direção muito diferente da montagem ou representação de um texto prévio. O que se decide compartilhar ou mostrar não é uma técnica ou regra de como fazer o “trabalho de mesa” para interpretar o texto, ou como dividir os papéis entre os atores e marcar um roteiro cênico. A força destas demonstrações está nos processos de investigação, acumulação e criação dos atores, em diálogo com seus colaboradores e diretores. São esses caminhos de busca, experimentação, resultados, dúvidas, reflexões, onde se integram saberes culturais, aprendizagens espirituais e intelectuais, riscos corporais e confrontações humanas, que o grupo de artistas decide compartilhar de maneira ampla ou restrita. Por isso, estas experiências contribuem para desenvolver o horizonte de estratégias poéticas, colocando em questão os cânones tradicionais, abrem portas, oxigenam os marcos artísticos e principalmente apresentam novos percursos para aqueles que estudam e refletem sobre a cena. (DIÉGUEZ, 2014, p.7)

A pesquisadora Ana Cristina Colla (2014) integrante do Lume Teatro⁸ contribui com as pesquisas e criações de desmontagem pelo Brasil. Neste trecho a pesquisadora aprofunda o olhar quando descreve o pensamento sobre o trabalho *SerEstando*, sua desmontagem cênica,

[...] criar uma narrativa cênica que desvele, revele, exponha. Através do recorte de procedimentos que ganham novas roupagens e adquirem autonomia poética em outro contexto. Ganhando ainda a função de registrar e refletir sobre obras passadas, agora recontextualizadas. Revelando além do como, os porquês de cada escolha. Sem o objetivo de perpetuar modelos, já que cada experiência cênica de desmontagem vem impregnada da vivência de cada criador que a originou. (COLLA, 2014, p.5)

⁸ “O LUME é um coletivo de sete atores que se tornou referência internacional para artistas e pesquisadores no redimensionamento técnico e ético do ofício de ator. Um espaço de multiplicidade de visões que refletem as diferenças, impulsos e sonhos de cada ator. Ao longo de quase 30 anos, tornou-se conhecido em mais de 26 países, tendo atravessado quatro continentes, desenvolvendo parcerias especiais com mestres da cena artística mundial. Criou mais de 20 espetáculos e mantém 14 em repertório, com os quais atinge públicos diversos de maneiras não-convencionais. Com sede em Barão Geraldo, Distrito de Campinas (SP), o grupo difunde sua arte e metodologia por meio de oficinas, demonstrações técnicas, intercâmbios de trabalho, trocas culturais, assessorias, reflexões teóricas e projetos itinerantes, que celebram o teatro como a arte do encontro.” Disponível em: <<http://www.portaldarmc.com.br/guia-estudante-unicamp/cultura.htm>>. Acesso em 18/02/2019.

Destaco assim a diferença efetiva entre a demonstração técnica e a desmontagem cênica, que tem como princípio a forma como a atuadora ou o ator trata o material cênico. O propósito da desmontagem não é apresentar os procedimentos técnicos, o que pode até integrar a desmontagem sendo do desejo do artista, mas não é tão somente isso, seria sim compartilhar caminhos que só o artista vivenciou, seria a busca de compartilhar as camadas mais profundas de uma experiência cênica.

Temos também aqui a descrição de outro formato da desmontagem cênica brasileira, *Evocando os Mortos*, de Tânia Faria, do Oi nóiz Aqui Traveiz, apresentado por Alves e Virtuoso (2016, p. 119),

No caso de *Evocando os Mortos*, encenado em 2014, a atuadora Tânia Farias destacou curtos fragmentos das peças teatrais nas quais estão inseridas as personagens Sofia, Sasportas, Kassandra e Ofélia. Ao mesmo tempo em que a atriz transita entre as personagens transformando-se ora em uma, ora em outra, volta a si e nos conta o que está por trás daquele fragmento: evidencia o contexto político da cidade, do grupo, o momento de pesquisa cênica e do trabalho da atriz e expõe as questões de gênero que se fundem a todos os contextos e etapas de criação. Uma desmontagem vai além de uma exibição técnica, é uma demonstração afetiva do trabalho da atriz/ator: está muito mais ligada ao não racional, ao que está por trás da cena, ao que a artista estava vivenciando na época da concepção do papel que encenou. (ALVES; VIRTUOSO, 2016, p. 119).

É bastante contundente a apresentação do trabalho da atriz Tânia Farias, nela há um farto material sobre essa desmontagem, o que possibilita um bom campo de observação. Tive a oportunidade de assistir presencialmente a atriz, depois ver em vídeo o registro de uma circulação por cidades do Rio Grande do Sul com o trabalho, tive ainda acesso ao material escrito pela atriz, e escritos de outras pesquisadoras sobre este processo, como este apresentado acima de Alves e Virtuoso (2016). Gostaria de me deter nos elementos de cena escolhidos por Tânia Farias para integrar a desmontagem. Vemos um trânsito entre as cenas de quatro espetáculos, a mudança de figurinos, os objetos de cena, as falas sobre como foi o processo de pesquisa enquanto atriz e questões pessoais que são compartilhadas. É bastante peculiar como a costura dada ao material articula a larga experiência em teatro da atriz com a condição humana de sua existência, em sua desmontagem aparece a busca maior para novos caminhos, novas estratégias poéticas. Pensando sobre estas possibilidades estratégicas podemos

estabelecer novos campos de investigação ao tratar uma desmontagem também como uma nova escrita teatral, Sobre esse aspecto, Dieguez diz,

Desmontar os acontecimentos de um trabalho artístico implica desvelar certos compromissos e negociações com a vocação de pesquisador ou de performer conceitual que entusiasma a um bom número de criadores. Optar por compartilhar processos de trabalho, e não apenas mostrar resultados, é empreender itinerários arriscados em um texto prévio. Sobretudo, quando se trata de processos criativos que desmontam os modelos estéticos de representação e produção. (DIEGUEZ, 2014, p.11)

Mas afinal o que efetivamente conquistamos com a criação de uma desmontagem? O deslocamento do sentido da cena teatral, os sentidos sobre atuação, a reorientação de nossa relação com o público, são alguns dos pontos que podemos perceber nesta ação de criar e compartilhar uma desmontagem. Ao voltarmos o olhar sobre a mecânica da criação, sobre a artesanaria do teatro, pensar qual o lugar das atrizes e dos atores nos processos de criação teatral tornamos visíveis os dispositivos de criação da cena, também re-orientamos o próprio teatro. Estamos, assim, embaralhando as concepções já acomodadas. Tomar esta opção é estabelecer o risco de criar novas rotas desmontando os modelos estéticos de representação e criação.

O primeiro momento onde tive contato com a terminologia da desmontagem, foi resultado da experiência vivida, em um curso com Narciso Telles, onde o pesquisador apresentou a experiência em desmontagem cênica que o Grupo Yuyachkani realiza, e posteriormente em dois laboratórios⁹ presenciais que participei em Lima, Peru (2015 e 2018) com o próprio grupo. Yuyachkani tem papel fundamental nesta pesquisa. O grupo foi o impulsionador do Teatro de Caretas para novos olhares sobre o fazer teatral. O Yuyachkani toma como referência para seu trabalho o que define como “fontes essenciais”. Entendem como os ritos, o sagrado, o espaço andino; mas também a herança da teatralidade mundial alcança tanto as expressões do oriente quanto do ocidente.

⁹ O laboratório é realizado durante oito dias corridos. Nele os participantes, cerca de 35 pessoas, de diversos países da América Latina, têm a possibilidade de trabalhar com todos os integrantes do grupo anfitrião através de oficinas, seminários, apresentações de espetáculos e assistindo às desmontagens cênicas.

O grupo foi fundado em 1971, tendo em 2019, 48 anos de trabalho teatral, são reconhecidos por sua trajetória artística e política, no Peru e na América Latina. Ana Correa, atriz do grupo revela as potências da existência e resistência do grupo,

As pessoas sempre nos perguntam como duramos tanto tempo. Acredito que esta longa vida se deve ao fato de termos sabido como nos reinventar diante de cada crise e que encorajamos as particularidades, a individualidade. Motivado pela visão de José María Arguedas, de um Peru pluricultural e multilinguista, onde "todo homem não embrutecido pelo egoísmo pode viver feliz em todas as pátrias", cada um de nós se deixa ser adotado por uma cultura. Enquanto temos uma utopia, um ideal como um todo, um projeto de trabalho, uma casa, um espaço criativo, sentimos que era importante que cada um fortalecesse uma identidade pessoal. Depois de muitos anos, podemos dizer que a riqueza do grupo também está na diversidade de seus membros, não somos caóticos, mas diversificados. A riqueza individual gera riqueza em grupo. (CORREA, 2014, p. 54, tradução nossa)

Minha aproximação com o grupo aconteceu primeiramente com Miguel Rubio, diretor do grupo, em uma oficina na cidade de Fortaleza, a partir de um convite que fizemos ao diretor para integrar o projeto A Cidade Como Dramaturgia, no Laboratório de Criação Teatral, da Escola Porto Iracema das Artes em 2014. Nesta ocasião o diretor veio à Fortaleza, e desenvolveu um trabalho relacionado diretamente à memória e o teatro.

Realizamos duas performances nas praças de Fortaleza. Uma das performances era uma caminhada em velocidade alterada. Era uma caminhada sem fim. A performance aconteceu na Praça do Ferreira, centro de Fortaleza, à noite. Os atores e atrizes estavam com roupas comuns, do nosso cotidiano, com bolsas ou mochilas. Andamos em linha reta em um perímetro estabelecido de cerca de 70 metros. Neste local fazíamos a caminhada em uma velocidade lenta um, ao lado do outro, como em raias de corrida olímpica, mas neste caso a corrida era em extrema câmera lenta. Durante a execução da performance alguns transeuntes paravam para observar, e alguns até entraram na performance.

Na outra performance, cada ator ficava com uma frase escrita em um pequeno papel que dizia: "Feliz de ter chegado, triste de estar aqui", nos aproximávamos de alguém e pedíamos que a pessoa lesse o papel e nos

explicasse o que estava dito. Esta performance gerou uma cena em nosso espetáculo Final da Tarde.

O segundo laboratório no Peru que integrei foi o aprofundamento, ou como disse Miguel Rubio, a continuidade do trabalho. Foram realizados diversos exercícios de investigação para criação de um repertório individual a partir de momentos de criações solos, ou em coletivo. Também foi realizada uma conferência com Miguel Rubio com o tema *Criar em Grupo* onde tratamos sobre os conceitos chaves na trajetória do Yuyachkani, como dramaturgia coletiva, cultura de ator/de atriz, teatro de grupo e fronteiras cênicas. Um diálogo sobre a experiência concreta do grupo diante dos diversos caminhos de organização do material cênico. E a conferência sobre a festa tradicional de Paucartambo, a apresentação de seis espetáculos, cinco oficinas práticas e seis desmontagens cênicas. As desmontagens foram apresentadas por Ana Correa, Teresa Ralli, Débora Correa, Augusto Casafranca, Rebeca Ralli e Julián Vargas.

A experiência de estar nos processos conduzidos pelo grupo, mas também observar seus procedimentos individuais, suas formas de compartilhar seus conhecimentos, e ainda passar pela experiência com eles, criou uma aproximação intensa com os princípios de seus trabalhos. Recorro a estas experiências como subsídio para a criação da desmontagem cênica.

Seguindo com a discussão sobre desmontagem, vale tratar um pouco mais do que a distingue de demonstração. Sobre essa questão, Peres (2014) nos diz que

Nesse sentido, diferencia-se das demonstrações, pois está interessada em desvelar questões mais profundas dos processos de criação, questões de cunho, muitas vezes, pessoal e memorial. Não busca somente uma mostra do trabalho processual ou técnico, é mais vertical, implica em relações políticas, sociais e contextuais da criação cênica. (PERES, 2014, p. 34)

A desmontagem cênica pode ser entendida assim como um processo de formação e mediação dos artistas com seu próprio objeto da arte, compreendendo como um novo marco da reflexão, criação artística e novas construções de teorias. É a possibilidade de termos o artista e sua produção no centro dos debates, ele

estando como mobilizador e sujeito da situação, levando em consideração o aprendizado pessoal como subsídio para a construção teórica. Estes aprendizados se dão no campo individual e, inevitavelmente fortalecem os grupos e coletivos.

Um outro fator é como se dá o relacionamento entre o artista e a público na situação da apresentação da desmontagem. Diante do princípio de que ali é o compartilhamento de um processo de pesquisa e criação que, na maioria das vezes, é reservado ao grupo teatral que cerca a obra, ou mais especificamente, e dada a particularidade do que se pode tratar, está ligado a campos onde somente o artista pessoalmente percorreu. O público se transforma em testemunha/confidente das escolhas e caminhos compartilhados na execução da desmontagem cênica.

Cada desmontagem tem suas especificidades, são diferentes uma da outra, visto que cada fato da trajetória de um (uma) artista é único, e também o percurso que o (a) artista percorre irá lhe dar nortes diferentes e isso fará com que sua desmontagem reflita este caminho. Essa diferenciação se dá também em como se observa os materiais. Uma desmontagem poderá ser de um espetáculo, de uma performance, de vários espetáculos que aquele (a) artista participou, das personagens que tem semelhanças em suas criações, das histórias em paralelo que subsidiaram a construção dos espetáculos, de acordo com os materiais de figurinos, imagens ou sonoridades que escolha, tendo ainda a possibilidade de mesclar de várias formas estas opções ou outra que escolha, ou seja, a definição ficará a cargo do (da) artista. Sobre este ponto temos a fala experiente de Leal (2014),

O último ponto a se destacar foi o uso de suportes visuais, textuais – registros, em geral – como meios de revelar percursos pessoais e a explicitação da historicidade de um processo. Essas memórias, em forma de registros criados (fotografias, filmagens) e também de objetos, esses resíduos de processos teriam em si mesmo um potencial como ponto de partida para pesquisas e para a compreensão de si mesmo como artista-pesquisador-pessoa. Assim também, esse lastro do passado tem uma dimensão pedagógica e política. É ele quem permite sair de uma trajetória de superfície para um mergulho em profundidade em seu próprio percurso, e não apenas pelo uso desses materiais de registro, como apoio para as ações. (LEAL, 2014, p. 4).

Como subsídio destas experiências parti para a criação de minha desmontagem, na qual fui visitando materiais, organizando formatos, fazendo e desfazendo ideias, na busca por juntar memórias, experiências e criar caminhos para dialogar com elas. A cada etapa desta pesquisa também puder experimentar formas de construção da dramaturgia da cena. Retornei a três processos de pesquisa e criação que ofereceram muitos caminhos.

3. TRÊS PROCESSOS DE PESQUISA E CRIAÇÃO DO GRUPO TEATRO DE CARETAS

3.1 CORTEJO DE CARETAS¹⁰, 2010

Reisado

Quem são esses homens
de tez encardida
e passos graciosos?
Quem são esses magos
de magras figuras
e riso na boca?
Quem são esses reis
sem níquel no bolso
mas fartos de festa?

Deviam se maldizer e dançam,
As cabeças erguem histas
feito hóstias consagradas,
Brincam com o nunca visto
e põem pra ninar o espanto,
A dor arrastam maneira
como um arado sonâmbulo
riscando o ar de figuras.

Oswald Barroso

O primeiro processo de pesquisa que descrevo teve como base percorrer um caminho de investigação das máscaras presentes em quatro manifestações culturais do Nordeste e a performance dos brincantes no uso destas máscaras. A partir do interesse nas máscaras, pesquisamos o reisado de caretas e a festa do judas, no Ceará, o cavalo marinho em Pernambuco, e o boi-bumbá, no Maranhão. Tendo ciência do mar de folguedos que existem no nordeste, esse recorte ajudou a focar nossos estudos, por já compreendemos a imensidão deste universo das manifestações tradicionais populares. Barroso (2009) nos diz sobre esta diversidade,

A tradição cênica popular brasileira ostenta sua riqueza de origem na herança que recebeu das tradições medievais, sejam européias, africanas ou asiáticas e nos traços de rituais nativos que a elas se somaram. Tão rico sincretismo, processando-se em terras brasileiras, resultou em uma série numerosa de novas formas e expressões cênicas, não apenas derivadas ou desdobradas das antigas, mas, em alguns

¹⁰ Integraram este processo de pesquisa: Alex Hermes, Henrique Dídimo, Juliana Santana, Oswald Barroso, Non Sobrinho, Sâmia Bittencourt, Vera Araújo, Vanildo Franco e eu.

casos, inegavelmente singulares. A lista dessas manifestações cênicas, (...) inclui o auto do congo e seus derivados (maracatus, quilombos, congadas, reisados de congo, taieiras etc.), a folia de reis e os diversos reisados (reisados de couro, de careta, de bailes, de caboclos etc.), os ranchos de animais, entre eles os bois com suas diferentes variações (bois de reis, bois de mamão, bumbas-meu-boi etc.), as marujadas, sejam de guerra ou aventuras marítimas, com suas várias denominações (barca, chegada, fandango, nau catarineta), as lapinhas, presépios e pastoris, os dramas de quintal e de circo, as contradanças (quadrilhas, caninha verde, reis de bailes etc.), as danças de roda (samba de roda, coco, maneiro-pau, torém, dança de São Gonçalo, caboclinhos), a dança narrativa das bandas cabaçais, o teatro de mamulengos, a performance dos contadores de história, dos cantadores, dos camelôs e vendedores de cordel, os cortejos e rituais das procissões, das irmandades de penitentes e romarias católicas, os rituais dos catimbós, candomblés, da umbanda e outras religiões populares, as expressões do carnaval e outras festas de rua etc. (BARROSO, 2016, p.2, livro no prelo).

O encontro com o Reisado da Família Ramos em Canindé, com a festa dos Karetas da Semana Santa da cidade de Jardim, ambos no Ceará, o mergulho no cavalo marinho Estrela de Ouro, em Condado, Pernambuco e, por fim a travessia por São Luiz, e a caminhada pela baixada maranhense compõem a o processo de pesquisa sobre máscaras para esse espetáculo.

O percurso de quatro viagens realizadas é relatado aqui, trazendo as máscaras como ponto aglutinador do nosso olhar, destacando a performance dos brincantes, que se aproxima do jogo da cena, da atuação, das dramaturgias, dos rituais, das musicalidades, das danças, da ocupação dos terreiros das casas e das ruas, elementos que foram registrados em nossos corpos, e tomados como referência para a criação das performances e espetáculos frutos da pesquisa.

O processo de pesquisa e criação do espetáculo *Cortejo de Caretas* surge do projeto Riso Brincante do Nordeste, fruto do contato de anos com o pesquisador Oswald Barroso. Em 2010 foi conquistado um prêmio, através do Ministério da Cultura, para a realização da ideia, e assim demos início aos trabalhos. O projeto composto por viagens de pesquisa, com todos os integrantes do Grupo Teatro de Caretas, com o objetivo de estabelecer contato com manifestações tradicionais populares que tem a máscara como elemento de destaque presente em suas performances. Partimos dos seguintes princípios: 1º ser possível estarmos em diálogo com os mestres e brincantes de cada manifestação, em suas comunidades, em seus cotidianos; 2º termos oficinas de

máscaras e vivências das danças; 3º construir posteriormente, às viagens, uma obra teatral referenciada na experiência como um todo.

A intensidade desta pesquisa nos levou a um elemento que foi construído, logo após a realização da primeira viagem. Vimos à necessidade de estruturar a realização de performances em praças públicas como uma etapa inicial de montagem da obra final. Esta ação foi intitulada: Resultado Sensível. Esta necessidade surgiu da intensidade que foi cada viagem, cada encontro com os mestres e brincantes. Sendo assim, esta ação foi incluída posterior ao início do projeto. Foi então nosso 4º princípio de pesquisa, onde ao retornarmos de cada viagem performávamos em uma praça da cidade, tendo como referência os elementos que havíamos observado e vivido no contato com a manifestação.

As performances aconteciam dois ou três dias após a chegada em Fortaleza, quando ainda tudo estava à flor da pele. Realizamos no total três ações que aconteceram na Praça da Gentilândia (viagem à Ipueira da Vaca), Praça José de Alencar (viagem à Jardim) e Praça do Ferreira (viagem à Condado). A quarta, e última, viagem de pesquisa foi ao Maranhão, e como ao retornar já iniciamos as atividades de criação, não foi feito um resultado sensível específico desta viagem.

Este foi um período de intenso trabalho diário, desde o tempo que levávamos nos preparando para as viagens, durante e depois dos encontros com as manifestações, quando nos encontrávamos para conversar, e/ou realizar performances nos Resultados Sensíveis.

Na escrita do projeto foi elaborada uma trajetória que nos permitiria visitar quatro comunidades, em seis meses, ficando em cada cidade uma média de cinco dias. Com o intuito de possibilitar a presença de toda a equipe. Todas as viagens foram de van, ou seja, por via terrestre, com uma média de uma equipe de doze pessoas em cada viagem. Outro objetivo do projeto estava vinculado aos integrantes do Grupo Teatro de Caretas, além de alguns convidados para este processo, participarem de todas as etapas presenciais da pesquisa. Fomos para Canindé e Jardim (Ceará), Condado (Pernambuco), São Luís, e na Baixada Maranhense as cidades de Viana, Matinha (povoado de Tanque de Valença) e São João Batista. Descrevo a seguir cada viagem realizada, por ordem cronológica.

a. A máscara no Reisado de Caretas

A primeira viagem foi ao Reisado de Caretas da Família Ramos, no Assentamento de Ipueira da Vaca, que fica na cidade Canindé - Ceará (FIGURA 16).

Figura 16 - Mapa de viagem Fortaleza - Canindé (CE)



FONTE: acervo pessoal (2010)

Para nossa produção local no assentamento de Ipueira da Vaca os contatos foram feitos por telefone com Seu Caboco, em 2010. Como etapa preparatória, semanas antes de irmos ao assentamento, o Grupo Teatro de Caretas se reuniu para estudar a performance do Reisado da Família Ramos. Tivemos acesso a registros em vídeo que foram muito úteis, já que nos aproximamos das músicas, vimos os passos de dança, as movimentações de cena, observamos as roupas e a dramaturgia do reisado. Para alguns do grupo tudo isso era muito novo, então foi necessário este mergulho prévio.

Eu já tinha tido experiências em pesquisas com manifestações indo à cidades no interior do Estado, realizando atividades em diversas ocasiões com mestres e brincantes, entrevistando-os e realizando oficinas. Esse percurso

contribuiu para a construção da trajetória desta pesquisa, em particular para o entendimento sobre qual seria o formato do encontro que iríamos realizar, e de forma prática, quais eram as atividades que estávamos interessados em vivenciar junto ao reisado.

Em um período anterior o INCRA, com o Projeto Arte e Cultura na Reforma Agrária, realizara uma série de pesquisas e ações junto ao Reisado de Ipueira da Vaca, e com muitos de outras localidades, na busca pelo fortalecimento e reconhecimento dos reisados presentes nos assentamentos rurais do Ceará. No ano de 2008 integrei este projeto realizando oficinas de teatro e dirigindo um espetáculo de teatro de rua, no Assentamento José Lourenço, em Chorozinho, há 70 km de Fortaleza; assim como, em momentos diversos integrei ações em outros assentamentos e, participei de encontros estaduais realizados pelo projeto.

A viagem para Canindé não era muito distante, 118 km, mas devido ao horário de saída, já quase à noite em Fortaleza, acabamos por chegar tarde no assentamento. Foi difícil encontrar o local, Seu Francisco, nosso motorista, se perdeu. No meio do caminho pedimos ajuda e ali já constituiu uma das situações que mais me fascina nas relações interioranas, onde as pessoas têm uma forma de acolhimento do estrangeiro, do viajante, do que chega que é bastante diferente de quem é da cidade urbana. Não há desconfiança, há acolhimento. Um senhor que estava de moto nos guiou até a entrada do assentamento. Ao chegarmos em Ipueira algumas pessoas da comunidade nos aguardavam. Devido ao horário da chegada nos organizamos para desembarcar as bagagens, nos instalamos em nossas redes e descansamos para o dia seguinte. A proposta nesta pesquisa era que tentássemos durante os dias do encontro ficarmos junto ao grupo, em sua própria comunidade, e nesta ocasião consegui articular para ficarmos na casa sede do assentamento, ou seja ficamos instalados como vizinhos deles.

Logo cedo acordamos, com barulho de cabras, barulho de gente cozinhando, e nós com a euforia deste encontro. Marcamos para termos pela manhã uma roda de conversa com os mestres, um encontro para que eles nos conhecessem também, e à tarde seria uma oficina de máscaras, no horário da noite a apresentação do Reisado.

Sentamos na varanda da casa e aos poucos foram chegando os mestres, e também alguns moradores (as) que só observavam nosso encontro (FIGURA 17). Oswald, que viajava conosco, já conhecia pessoalmente os mestres, e isto facilitou a abertura do diálogo. Nosso interesse estava claro, queríamos conversar e ver as máscaras, falar sobre os caretas, ouvir os relaxos¹¹, cantar e, principalmente, ter a chance de participar da apresentação do reisado junto aos mestres.

Figura 17 - Roda de conversa em Ipueira da Vaca



Fonte: foto: Alex Hermes (2010)

Quando digo “mestres”, no plural, é devido a uma particularidade deste reisado. Diferente de outras manifestações onde somente uma pessoa se destaca pela experiência e conhecimento que carrega de muito tempo sobre determinado brinquedo, no reisado de Ipueira da Vaca, os brincantes eram quase todos irmãos e brincavam juntos desde criança. Então a compreensão sobre como se desenvolvia a brincadeira era de todos. Desta forma eles entendiam sobre as

¹¹ Relaxos são versos cômicos, sobre temas vários, geralmente invertendo ou relativizando valores, ditos pelos Caretas, durante a disputa de improvisos. (BARROSO, 2013, p. 272)

músicas, as figuras, os relaxos, e continham em si os procedimentos de realização da performance. Tínhamos a informação que o Reisado da Família Ramos apresentava-se como um reisado completo, com uma parte teatral bem desenvolvida e uma dramaturgia complexa. Este dado dá a este reisado uma dimensão de conhecimento coletivo que os respaldam a serem considerados todos mestres. Mas, na ocasião que fomos visitá-los, faltava um dos mestres, o que encabeçava a brincadeira. Faltava seu Neo Ramos que não tive a sorte de conhecer. Ele havia falecido há pouco tempo. Seu Neo fora o irmão que incentivou a continuidade do reisado. Foi quem potencializou a brincadeira, e seus demais irmãos o acompanharam. No momento de nosso encontro era nítida, e também relatada com pesar, a falta significativa dele.

Nossa conversa foi animada: músicas, cantos, poesias e muitas histórias. A esposa do falecido mestre estava presente, Dona Osana. Ela, muito cativante e tranquila, acompanhava a conversa. No Grupo Teatro de Caretas havia um músico, e também poeta, que logo declamou suas poesias para os mestres e ali já se costurou um diálogo de versos. Onde ele dizia um verso e do outro lado, logo em seguida, um dos mestres dizia um relaxo, e já puxava uma música. Em pouco tempo algumas máscaras apareceram na roda. Os corpos, o jeito de falar, me interessava, assim como entender como se estruturavam as formas de relação, o jogo da cena entre eles. Um dado significativo para registrar é que era comum num reisado, numa manifestação tradicional, imperar a presença de homens, as mulheres estavam presentes, mas de forma secundária. Mas isso já estava em plena transição, em 2010, onde nesta ocasião já presenciemos uma adolescente que assumiu papéis de destaque no momento da apresentação, e outra jovem que atuava como percussionista do reisado (FIGURA 18).

Figura 18 - Mestres na brincadeira



Fonte: foto Alex Hermes (2010)

Entendi nesta roda de conversa que Dona Osana era a mascareira do grupo. Havia os brincantes que faziam suas máscaras, mas ela assumia de forma contundente essa fabricação. Ela as costurava e pintava. As máscaras do Reisado da família Ramos são de tecido. Podendo ser de uma camiseta cortada e pintada, ou um tecido comprado especialmente para a construção do objeto. Estas são as várias formas de se fazer a máscara, ou como também falam a mascara, assim, sem acento grave, porque muitos brincantes pronunciam como a sílaba tônica sendo a segunda sílaba, e não a primeira.

Na maior parte dos casos para sua construção de uma máscara são usados elementos da natureza, como exemplo, pelos de animais ou palha, para fazer sobancelhas, bigodes ou as barbas dos caretas. Na ocasião da oficina fizemos de tecidos variados, levamos alguns tecidos, assim como linhas e agulhas. As máscaras que confeccionamos foram usadas no momento posterior da apresentação à noite.

Figura 19 - Atrizes Teatro de Caretas no entremeio do Doutor Futrica



Fonte: foto Alex Hermes (2010)

Para a apresentação ajudamos na organização do terreiro e na instalação da iluminação. A notícia de que haveria uma apresentação fez muita gente da comunidade ir para o local. Combinados que faríamos duas curtas apresentações do Teatro de Caretas, antes do reisado. Nosso companheiro recitou umas poesias, logo após eu e a atriz, Sâmia Bittencourt, apresentamos uma cena da aula-espetáculo Riso Brincante do Nordeste, de Oswald Barroso que já fazíamos desde 2005. Após este momento iria iniciar o Reisado da Família Ramos (FIGURA 19).

Ao anoitecer já estávamos prontos para a atividade. Meu interesse era participar também da preparação, ver os bastidores, entender como acontecem os combinados entre eles antes de entrar em cena. Alguns de nós estávamos preparados para em determinado momento entrar na apresentação do reisado, os mestres nos diriam o momento, e conduziram nossas ações.

Antes de começar a apresentação, se instaura um clima de festa, o terreiro iluminado com as gambiarras de luz, as pessoas conversam, os músicos afinam seus instrumentos, e os caretas estão em algum lugar se preparando para a apresentação. Mas onde estavam? Na ocasião fui atrás deste lugar. Primeiro

estavam na lateral da casa sede, lá estavam eles de paletós, máscaras ainda nos bolsos, de chapéu, conversavam entre si e se aqueciam com um pouco de cachaça. Eu tentava ficar da forma mais discreta e silenciosa possível para poder ouvi-los e me integrar naquele momento.

Para dar início a apresentação o grupo de reisado escolheu como espaço para a abrigação de portas, uma casa de guarda de sementes que ficava em frente a casa sede (onde estávamos hospedados). Eles primeiro entraram nesta casa e ficaram mais um pouco. Ainda conversavam e transitavam em uma pequena sala. Quando decidiram ir para o terreiro já deu início a apresentação. Nós, do Teatro de Caretas, estávamos com nossas máscaras de tecido confeccionadas na oficina da tarde, mas sem paletós, em determinado momento os mestres nos deram os seus, no meio da brincadeira o chapéu do mestre Neo Ramos foi colocado na minha cabeça.

Os mestres e brincantes demonstravam dedicação e concentração à nós, em nos mostrar onde ir e qual a ação fazer. Como havíamos estudado a partir dos vídeos conseguimos em alguns momentos cantar juntos, e tínhamos um tanto de orientação em como nos colocar no espaço (FIGURA 20).

Além dos elementos estéticos do reisado de caretas como as máscaras, as vestimentas, os chapéus, os sapatos, os materiais que carregam nas mãos (que poderiam ser pequenos pedaços de madeira, chicotes, ou os bichos que compõem as cenas entre os caretas), na encenação há situações, posturas, movimentos, falas que só foi possível perceber, compreender, visualizar estando dentro do reisado.

Figura 20 - Reisado da Família Ramos e Teatro de Caretas em cena



Fonte: foto Alex Hermes (2010)

Um dos elementos, que destaco é que há um tipo de brincadeira que os caretas fazem entre si que acompanha toda a encenação. Em particular quando começam a dizer os relaxos, os demais caretas que ficam todos próximos, na passagem de um relaxo para outros, ou às vezes na própria fala, dizem frases provocativas, como questionando sobre o que o outro careta diz, indicando que um sabe mais que o outro, ou pegando frase e repetindo. Estas frases são ditas entre eles, e muitas vezes de forma inaudível, o que compõe um vínculo entre eles e que fortalece a apresentação. Frases como:

- ô careta abestado;
- esse careta ai não ta falando a verdade não ó;
- nesse ai eu não boto a mão no fogo;
- presta atenção, careta dorminhoco.

Levamos isso para nossa cena do espetáculo *Cortejo de Caretas*. Algo que nos dava o olho no olho, a presença, a consciência do que estava acontecendo no momento da cena, mas mais que tudo, é que é uma ótima brincadeira, que dá a

cena a potência de um desafio entre os caretas para se chegar às situações bem interessantes. Elementos que compõem a performance do ator brincante que Barroso (2013), nos descreve da seguinte forma:

O brincante de Bois e Reisados é um ator capaz de imitar e de metamorfosear-se. Um ator que faz parte da natureza e do coletivo, tocado pelo entorno, integrado no cosmos. Um ator que, ao tornar-se outra coisa, entra em contato com ela e que, ao entrar em contato com ela, torna-se a outra coisa. (...). Ao integrar-se ao resto do mundo, ultrapassa a si mesmo, abre-se para o exterior, sai de si e deixa-se penetrar pelo mundo. É um corpo eternamente incompleto, aberto e misturado ao mundo. Confunde-se com a natureza e os objetos. (BARROSO, 2013, p. 308).

Buscamos este ator brincante, esta atriz brincante, o identificamos a partir do contato com as manifestações tradicionais pesquisadas, o significativo processo da experiência possibilitou que exercitamos em nós. Construímos conexões entre nossa prática de rua e estas ancestrais práticas de teatro, dança e música encontradas nesta pesquisa teatral.

De dentro do reisado também foi um momento ímpar para observar os corpos, como se deslocavam, e como os passos do sapateado dos caretas aconteciam. Corpo levemente arqueado para frente, pernas levemente dobradas, braços para frente do corpo, cabeça em alguns momentos com os olhos para baixo ou para frente, em poucos momentos o careta fica com os pés fincados no chão, está vivo, sempre realiza pequenos movimentos, agrego a essa ação o fato de estarem com as máscaras. Em cena com o teatro de caretas percebi que se uma pessoa em meio a outras todas de máscara fica parada, o que parece é que é uma estátua. Mas existem momentos que este corpo se modifica, em alguns momentos dependendo do impulso que a cena provoca, este corpo se dilata em composições mais amplas, mas partem do mesmo princípio de quando estava na construção de movimentos menores (FIGURA 21). O sapateado cria impulso nas transições de uma ação para outra. São audíveis e intensos seguindo a melodia da música. No reisado se usa uma sanfona, sem um sanfoneiro bom não se brinca bem, um triângulo (em Ipueira era uma jovem que tocava), e uma zabumba. Em nosso espetáculo usamos como instrumento melódico um pífano, acompanhado dos outros instrumentos.

Figura 21 - Tirando a língua do boi (Estou de máscara vermelha segurando um dos mestres)



Fonte: foto Alex Hermes (2010)

Já havia assistido muitas apresentações de reisados de caretas em espaços de festivais, ou mesmo nas próprias comunidades, mas poder integrar a apresentação junto aos mestres foi de grande intensidade. Estar ao lado deles e tentar dar forma ao que orientavam, desde acompanhar seus passos, ouvir o que falavam entre eles, olhar para onde olhavam, tentar ver o que viam, foi muito potente para mim enquanto artista e para as decisões futuras tomadas na obra teatral que integrei no Caretas. Esta sensação se repetiu também junto aos outros mestres que tive contato durante esta pesquisa do Riso Brincante no Nordeste, em Pernambuco, e no Maranhão.

b. A máscara que invade uma cidade

Figura 22 - Mapa de viagem Fortaleza - Jardim (CE)



Fonte: acervo pessoal (2010)

A cidade de Jardim fica a 570 km de distância de Fortaleza. Diferente da primeira viagem, a começar pela distância, que levou quase o triplo do tempo do que foi o deslocamento para chegarmos ao assentamento de Ipueira da Vaca, mas principalmente porque a expectativa do contato com a manifestação tradicional dos Karetas de Jardim, foco deste momento da pesquisa, tinha um perfil diferente da primeira viagem. De acordo com as informações que tínhamos, o nosso olhar precisaria estar aberto para observar toda uma cidade, e não somente um grupo (FIGURA 22).

O processo de preparação e pesquisa para esta segunda etapa do projeto se deu a partir do contato com o material fotográfico das pesquisas de Alex Hermes, e também da leitura de textos sobre os Karetas. Estes materiais nos prepararam para o encontro com a ocupação das ruas por mascarados que acontece neste período que visitávamos a cidade. A informação era que encontraríamos muita gente mascarada, em diversas situações, e foi o que realmente aconteceu das formas mais inusitadas.

Nossa hospedagem, em Jardim, foi diferente também de como nos instalamos em Ipueira, onde ficamos todos os dias em um local só, junto aos mestres na varanda ou no terreiro, sempre num limite geográfico pequeno, dentro do assentamento rural, quando saíamos da casa, chegávamos no máximo até uma cerca de madeira da sede, ou caminhando mais um pouco em um pequeno açude. Em Jardim não haveria um mestre, ou um grupo a ser pesquisado, teríamos toda a cidade, e alguns sítios próximos para fazer nossa investigação. Esta brincadeira acontece anualmente nos quatro dias da Semana Santa, e em todos os horários, e das mais diversas formas poderíamos cruzar com os brincantes da manifestação. Esta era a expectativa que se consolidou nos dias de estadia na cidade.

A festa dos Karetas de Jardim é uma manifestação tradicional que surge no século XIX para celebrar o período da colheita. Os agricultores criavam um espantalho, usavam máscaras para fazer as comemorações, juntavam os mais variados alimentos no sítio, e então realizavam as festas, onde se dava o encontro de todos. Este espaço denominado sítio é local onde os Karetas concentram uma diversidade de alimentos colhidos, a partir de uma coleta que fazem pedindo nas casas, que em épocas anteriores poderia ser cada um pedindo de casa em casa, ou mesmo invadindo quintais. Ao longo dos anos, o espantalho transitou para a imagem do Judas, se agregando ao período da Semana Santa. A forma de montagem dos sítios modificou-se um tanto também, em especial da ação de invadir os quintais, mas ainda se montam com alimentos frescos que se ganha de vizinhos e a partir de trocas. Ficou claro em várias conversas com os moradores que algumas modificações da brincadeira se deram devido a situações de conflito. Alguns exemplos foram desde ser pelo motivo de alguém que não teria gostado de perder algumas galinhas, ou da crina de um cavalo ser cortada sem a permissão do dono, e momentos depois, a pessoa ver pedaços da crina compondo a barba de uma máscara (FIGURA 23).

Figura 23 - Karetas em caminhada



Fonte: foto Alex Hermes (2010)

Ao longo dos anos a festa tomou grandes proporções e hoje ocupa, além do sentido de festejo comunitário, também a agenda institucional da cidade. A prefeitura articula uma série de ações e mobiliza a cidade com o objetivo de atrair muitos visitantes no período da Semana Santa.

Logo que chegamos na cidade fomos na sede da Associação Cultural dos Karetas de Jardim. Até 2010 tinham um registro já com mais de 600 associados. No dia que chegamos havia um debate intenso por parte dos associados, devido a solicitação feita pelo prefeito de que todos deveriam usar um crachá durante as festividades, no momento que estivessem mascarados. Esta ação era anunciada com o objetivo de coibir episódios de confusão durante as festas. Desta forma, quem fosse participar de cortejos, do dia da ação organizada pela Prefeitura, no domingo de páscoa, deveria estar de crachá.

Está foi uma das situações mais incongruentes que observei junto a uma manifestação tradicional. A resolução da Prefeitura para mim soava como uma violência institucional, já que ao forçar cada brincante a usar um crachá, ia contra um sentido simbólico da brincadeira que é o do ocultamento da identidade através

da máscara. Como uma figura que tinha como princípio se mascarar, cobrir todo o corpo para não ser identificado, estaria com um crachá identificando para todas as pessoas quem ela era? Ao chegarmos na associação, lá estavam na calçada alguns homens conversando, e ao questionar esta atitude do prefeito, haviam os que concordavam que sim, mas também alguns que não. De toda forma o procedimento para o crachá estava acontecendo junto à prefeitura.

Diferente das máscaras de Ipueira da Vaca, que percebi durante a oficina no assentamento com Dona Osana, e também através de fotos que acessei, as máscaras do reisado repetiam um padrão de tecido e pintura. Em Jardim, as máscaras dos Karetas eram de diversos materiais podendo ser de papelão ou máscaras industrializadas, muitas conhecidas por nós, que são usadas durante o carnaval, de monstros ou de políticos, mas também serem feitas com camisetas que iriam, de forma simples, ser amarradas ao rosto. A ideia que predominava era a de que qualquer material poderia ser transformado em uma máscara, e esta era a época de brincar de Kareta. Esta etapa da investigação se desenhou como uma possibilidade de experimentar desde as infinitas qualidades de materiais para criar máscaras, até o formato das intervenções e ocupações a céu aberto.

O sentido da diversidade de elementos possíveis a serem utilizados nas máscaras foi levado por nós aos experimentos e investigações, assim como na posterior escolha das máscaras do espetáculo *Cortejo de Caretas*. Realizamos em Jardim uma oficina prática de criação e construção de máscaras com Luis Lemos, na sede da Associação Cultural dos Karetas de Jardim. Foi interessante o contato com o artista que vivencia a manifestação, e que também investiga novas formas de utilização de materiais.

Foi interessante observar que em poucos momentos o fato de estar com uma máscara fazia necessariamente o brincante agir de forma histriônica ficava claro que a pessoa sabia da invisibilidade que conseguia através de todo o ocultamento de seu rosto, e também de toda a sua pele, através de luvas e camisas de gola alta. (FIGURA 24). Este ocultamento dava uma certeza da presença de um ser mágico que dispunha de um poder de realizar o que quisesse, mas optava em alguns momentos em simplesmente passar pelas pessoas, o que minimamente já os alterava como público da ação do mascarado.

Figura 24 - Entramos neste local e os dois rapazes estavam conversando tranquilamente e jogando sinuca.



Fonte: foto Alex Hermes (2010)

Figura 25 - Máscaras feitas de camisas e outros materiais



Fonte: foto Alex Hermes (2010)

Figura 26 - Máscaras industrializadas, de tecidos e outros materiais



Fonte: foto Alex Hermes (2010)

Vi diversas situações interessantes vinculadas a condição de um mascarado em ações cotidianas, ou inusitadas de acordo com o local que estavam (FIGURA 25). Vi mascarados no meio de plantações, homens andando de bicicleta se descolando em pequenas estradas, crianças em frente às suas casas, em espaços distantes da cidade ou de outras casas. Oswald Barroso contribuiu com essa constatação ao nos dizer:

[...] Na maioria dos casos, porém, público e brincantes discernem a separação entre o mundo da brincadeira e o mundo cotidiano. O ator brincante não é um ilusionista, ele não faz de conta que a brincadeira é parte da vida ordinária, ele não vive seus personagens como gente que faz parte da vida vulgar. Ele brinca na vida real. Neste sentido ele se distancia do ator dramático, não quer se fazer passar aos olhos do público, por alguém do mundo imediato, social e psicológico. Sua dimensão é outra, seu mundo é outro, o da arte, o da brincadeira, o do teatro. Neste sentido o ator brincante satisfaz as exigências de Brecht, que denunciava o ilusionismo do drama burguês, reivindicando um teatro teatral. (BARROSO, 2013, p. 386).

Um elemento que carregamos para o espetáculo *Cortejo de Caretas* foi esse do ocultamento dos corpos, para além da máscara no rosto, trabalhamos com uma máscara de corpo inteiro (FIGURA 26). Esta lógica se deu

principalmente porque o elenco tinha em sua maioria mulheres, o que não ocorre de forma comum nas manifestações tradicionais que pesquisamos, já que são realizadas quase que absolutamente por homens. Então pesquisamos muito os corpos, as posturas, as formas de dançar, e ocultamos as partes de nossos corpos que poderiam denunciar que ali estavam mulheres, em especial ocultávamos nossas mãos. Era surpreendente em algumas apresentações do espetáculo *Cortejo de Caretas* quando ao final revelávamos ao público que ali estavam cinco mulheres e não cinco homens. Entendia como importante apresentar o espetáculo buscando as referências com a tradição que havíamos investigado, mas era no mesmo grau de importância estabelecer que éramos mulheres irrompendo este lugar que por muito tempo fora só dos homens.

A tradição das máscaras na cidade de Jardim foi se vinculando ao período da Semana Santa ao longo do tempo. São basicamente as seguintes ações que norteiam as brincadeiras dos Karetas: montam sítios a partir da quinta-feira santa, escrevem os testamentos do Judas e se preparam para o dia da malhação, que acontece comumente no sábado de Aleluia. Em Jardim, a prefeitura organiza uma festa que acontece no domingo de Páscoa. Este é um evento que concentra um número elevado de pessoas. Primeiro se realiza um longo cortejo por toda a cidade, no final do cortejo há na avenida principal um grande palco armado, onde acontece uma competição para a escolha do melhor Kareta da região, e depois uma larga programação musical organizada pela prefeitura.

Como um dos objetivos do projeto que estávamos realizando era de nos integrarmos através da cena com as manifestações pesquisadas, resolvemos pegar as máscaras que tínhamos trazido e criado depois da experiência de Ipueira da Vaca e fabricamos mais algumas de papelão já em Jardim. Com isso fizemos uma intervenção na feira popular da cidade, a céu aberto. A ideia era criar uma relação com os feirantes e com os que visitavam a feira (FIGURA 27).

Figura 27 - Grupo Teatro de Caretas nas ruas de Jardim



Fonte: foto Alex Hermes (2010)

Um segundo momento de intervenção com as máscaras realizadas por nós aconteceu no dia do grande cortejo do Judas na cidade, onde haviam muitos caretas, e nós nos integramos a eles. Em determinado momento executamos uma das cenas que assistimos no Reisado da Família Ramos de Ipueira da Vaca em meio a população de Jardim. Esta cena posteriormente integrou o espetáculo. Foi a cena do cavalo, onde um dos caretas prende a mão de um dos brincantes, e anuncia que só largará se houver um pagamento, este pagamento é feito pelo público. A brincadeira é pedir dinheiro para poder soltar o careta, enquanto não aparecem as moedas o careta que está com a mão presa não para de gritar. Eu fazia este careta que ficava no chão. É uma cena de muita agilidade e poucas falas. Foi entendida como uma cena interessante para ser realizada em meio àquela multidão. Estes experimentos foram essenciais para nossas escolhas e construção da dramaturgia. Posteriormente, na cena do espetáculo Cortejo de Caretas, colocamos a velha para ser a personagem que ficava com a mão presa.

Figura 28 - Teatro de Caretas improvisações com dança e música



Fonte: foto Alex Hermes (2010)

Já andávamos em nossas bagagens com paletós, camisas de malha (sem desenho ou palavras, mas com cores variadas), botas e calças. Eu já usava, há alguns anos, um paletó de meu pai em intervenções com máscaras. E este constitui meu traje de careta até hoje (FIGURA 28). Um diferencial dos elementos que existiam nas figuras de reisado de Careta de Ipueira da Vaca, é que em Jardim, se usam badalos junto aos corpos, sendo eles pequenos ou imensos. Em um episódio, num final de tarde, vi um Kareta caminhando sozinho, e lá estava o som do badalo o acompanhando.

Ao se encerrar o grande cortejo dar-se início ao concurso do melhor Kareta, grande parte da população ali presente assiste a este momento. Os candidatos ao concurso são incentivados a criar máscaras e trajes que mostrem algum tipo de temática social ou educativa. As pessoas apresentam as figuras em grupo, ou individualmente, envolvendo diversas temáticas que neste ano onde estávamos tinha de proteção ambiental, idosos, entre outros. Após a eleição do melhor Kareta ou grupo de Karetas, acontece a malhação e a queima do Judas. Mas a queima do Judas na cidade se difere de lugares que já visitei, a começar pelo tamanho do mastro onde se ergue o Judas, que tem cerca de 20 metros, este mastro é colocado em um grande descampado onde muita gente se aglomera. Próximo ao mastro é montado o grande sítio com vários alimentos que foram

juntados pelas caretas ao longo dos dias anteriores da Semana Santa (FIGURA 30).

Figura 29 - Movimentação em torno dos mastros para a malhação do Judas



Fonte: foto Alex Hermes (2010)

Figura 30 - Público para a festa dos Karetas de Jardim

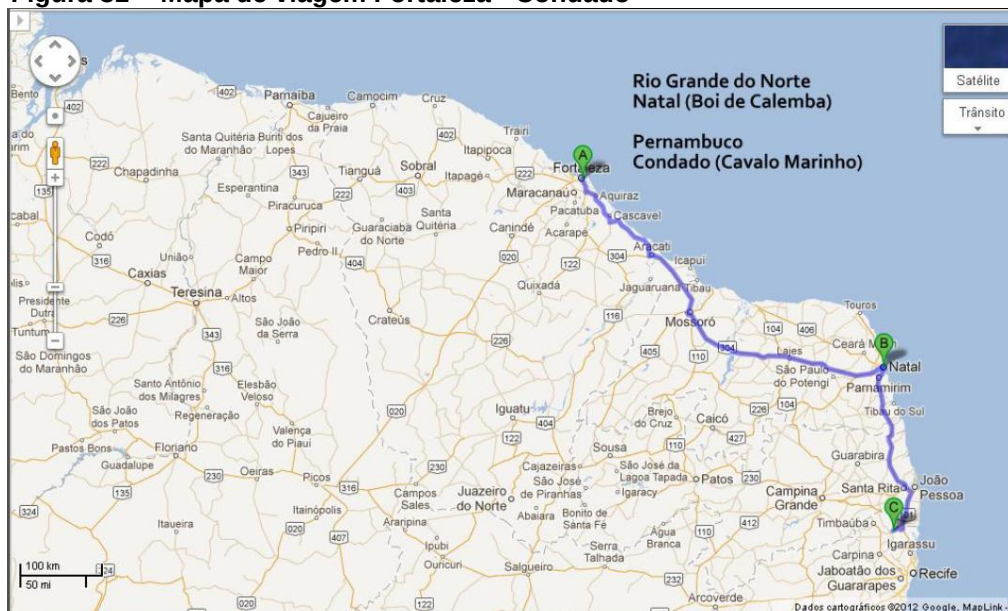


Fonte: foto Alex Hermes (2010)

Dos corpos e das ocupações dos Karetas frutificaram performances e novos olhares sobre as possibilidades de articular corpo, máscara e rua. Vimos também instalações vivas, onde os Karetas realizavam ocupações dos espaços com seus corpos estáticos, ou realizando somente micromovimentos; ou as impressionantes ações quando vários estavam simplesmente juntos atravessando as ruas.

c. A brincadeira das máscaras

Figura 31 - Mapa de viagem Fortaleza - Condado



Fonte: acervo Pessoaal (2010)

Condado se localiza na zona da mata pernambucana. A distância de Fortaleza a Condado é de 732 km. O contato de produção para organizar nossa ida à cidade foi por telefone com Aguinaldo Roberto, brincante e filho do Mestre Biu Alexandre do Cavalo Marinho Estrela de Ouro. A manifestação tradicional do Cavalo Marinho não tem no Ceará, e também não é muito conhecida no Estado, diferente de como acontece com outras expressões pernambucanas, como exemplo o frevo, ou o maracatu de baque virado. Em nosso Estado temos muitas experiências de práticas de grupos musicais de tambores que trabalham com as

sonoridades do maracatu de baque virado este, no caso, que se diferencia, principalmente, pelo ritmo, de nosso cadenciado Maracatu do Ceará.

Antes de chegarmos em Condado, ficamos dois dias em atividade na cidade de Natal, onde organizamos uma programação no Memorial Câmara Cascudo com os grupos de teatro de rua da cidade Alegria Alegria e Grupo Artes e Traquinagens, para compartilharmos o processo de pesquisa (FIGURA 31). A ação de compartilhamento realizada em Natal foi a primeira de algumas realizadas como fruto deste projeto. Este movimento de organizar um compartilhamento de experiência, onde era necessário articular o pensamento sobre as experiências conquistadas, e refletir sobre as expectativas que tínhamos; ou o movimento de reorganizar a forma de compartilhar a experiência, depois de realizar uma ação com um determinado perfil de grupo, contribuiu com novos olhares sobre o que estávamos pesquisando em grupo. Foram realizados compartilhamentos da pesquisa, que em alguns momentos se caracterizavam como conferências cênicas, demonstrações técnicas, ou como uma vivência entre os artistas do Teatro de Caretas e o público presente, onde se mesclava um momento de diálogo e com algumas práticas. Hoje compreendo essas práticas e encontros como fundamentais para a elaboração da desmontagem que apresento nesta pesquisa.

Nesta viagem à Natal, articulamos para termos duas apresentações de espetáculos dos grupos Alegria Alegria e com o Grupo Artes e Traquinagens de Natal. Uma aconteceu na Praça do Memorial Câmara Cascudo, onde o Artes e Traquinagens apresentou o espetáculo *Companhia Burlesca de Repertório*, e logo após tivemos a apresentação do espetáculo *A Farsa do Pão e Circo*. Ao final dos dois espetáculos fizemos uma roda de conversa na praça entre os artistas.

Em seguida, fomos a uma comunidade pesqueira onde realizamos uma das performances do Resultado Sensível. Como dito antes, esta foi a terminologia definida para nosso formato de compartilhamento performativo da pesquisa, a partir de elementos praticados e observados durante as vivências junto às manifestações. Neste resultado sensível na cidade de Natal, fizemos uma encenação já agregando elementos que vivenciamos na cidade de Jardim. Com nossas máscaras, materiais de cena, neste caso o cavalo que é feito com duas

madeiras onde temos assim a boca do cavalo (algo semelhante a queixada de um Jaraguá), figurinos compostos por paletós, calças e sapatos.

Figura 32 - Performance resultado sensível



Fonte: foto Alex Hermes (2010)

Em todas as performances dos resultados sensíveis usamos como base sonoridades capturadas nos locais pesquisados, assim como uma mistura com as vozes dos mestres (FIGURA 32). Para esta performance realizamos uma chegada no espaço, algo como uma ocupação de encaretados, e na sequência apresentamos a cena do cavalo. Foi a mesma apresentada em Jardim, inspirada na cena do reisado da Família Ramos. Posterior à performance, assistimos ao espetáculo *Auto do Caldeirão* com o Grupo Alegria Alegria. Realizadas estas ações e seguimos viagem para Condado. Chegamos já à noite, Aguinaldo e sua família nos receberam em sua casa. Eles hospedaram todo o nosso grupo composto por treze pessoas em sua casa. Foi uma recepção inesperada porque estávamos preparados para ficar numa pousada, mas eles insistiram que seria melhor ficarmos em sua casa. Aceitamos. Na etapa de preparação para a viagem à Pernambuco vimos através dos estudos por vídeos¹² a diversidade de elementos

¹² Este foi o vídeo principal dos estudos sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro
<https://www.youtube.com/watch?v=WvtOFNSHFqc>

que encontraríamos no cavalo marinho: dança, música, diferentes instrumentos musicais, dramaturgia e as máscaras.

O grupo de Cavalo Marinho já tinha o hábito de receber pesquisadores na cidade, em sua casa, em sua sede, e isso facilitou diversos momentos de diálogos, ou ações que foram ricas para a pesquisa (FIGURA 33). O Estrela de Ouro tem uma sede onde guarda os materiais, este é o local onde se reúnem para reuniões, é seu ponto de encontro para as saídas, e em frente a esta casa fica o espaço onde realizam as apresentações em Condado. Neste local fizemos todas as atividades da pesquisa.

Figura 33 - Sede Cavalo Marinho Estrela de Ouro



Fonte: foto Alex Hermes (2010)

Organizamos em conjunto, ainda por telefone, no período da pré-produção em Fortaleza, uma programação com oficina de máscaras, apresentações do Teatro de Caretas e do Cavalo Marinho. A apresentação do cavalo marinho é denominada em alguns momentos com Sambada. Então em muitos dos diálogos preparatórios Aguinaldo perguntava a mim: vai querer samba? Mal sabia ele que era tudo o que mais queríamos, e ao vivermos a sambada em Condado entendemos bem o sentido da palavra brincadeira dada às

manifestações populares. Um encontro onde eles não estão somente num estado de apresentação, mas estão vivendo com o público um momento único e intenso.

Figura 34 - Oficina de dança do cavalo marinho com Aguinaldo Roberto



Fonte: foto Alex Hermes (2010)

Mestre Biu Alexandre e Aguinaldo Roberto ficaram disponíveis para diálogos e atividades conosco e propuseram atividades que não estavam previstas anteriormente uma oficina de dança do cavalo marinho e um encontro com os músicos (FIGURA 34). Para a oficina de construção de máscaras Aguinaldo orientou que fizéssemos, através dele, a encomenda do couro, em uma feira na cidade de Condado, para fabricarmos nossas máscaras com o mesmo material das deles. Assim também aprenderíamos o manusear os recursos materiais com a mesma técnica e recursos usados em seus processos (FIGURA 35)

Figura 35 - Oficina de máscaras com Aguinaldo Roberto e mestre Biu Alexandre



Fonte: foto Alex Hermes (2010)

Após alguns dias em rodas de conversa na sede com Biu Alexandre, ou convivendo na casa de Aguinaldo com ele e sua família chegara enfim o dia das apresentações. Nosso espetáculo *A Farsa do Pão e Circo* aconteceu em frente a sede do Estrela de Ouro. Logo cedo da noite foram chegando os brincantes na sede, e também pessoas que souberam da apresentação, alguns vinham de outras cidades para acompanhar o Estrela de Ouro. A comunidade em peso estava presente. Algo semelhante ao que havíamos vivido em Ipueira da Vaca.

Figura 36 - Cavalo Marinho Estrela de Ouro com Mateus, Bastião e Soldado



Fonte: foto Alex Hermes (2010)

Depois de nossa apresentação, os brincantes iniciaram a preparação para a apresentação do Cavalo Marinho do Estrela de Ouro, onde colocaram o banco para os músicos, microfones e havia toda uma movimentação de preparação dos materiais, com os trajes, os adereços (arcos, chapéus), com as máscaras e os bichos (FIGURA 36). Os materiais de estudo para termos contato com o cavalo marinho foram vídeos de ótima qualidade das apresentações do grupo, e também artigos acadêmicos sobre diversas nuances da brincadeira. Isso contribuiu bastante para ter um contato intenso com os brincantes e com o mestre. Mas foi insuperável ter a experiência da apresentação do Cavalo Marinho, ao vivo, e em sua própria comunidade. A brincadeira durou dez horas seguidas. Começou às 20h e encerrou às seis horas da manhã (FIGURA 37).

Figura 37 - Comunidade presente na sede do Cavalo Marinho Estrela de Ouro



Fonte: foto Alex Hermes (2010)

De extrema agilidade nas danças e com uma musicalidade surpreendente, às situações paralelas que acontecem durante a apresentação, costuradas pelo Mateus e Bastião, as figuras, os bichos, a apresentação com uma sucessão de quadros, tudo é impressionante. Inicialmente há o aquecimento com o banco, e os brincantes fazendo o mergulhão, onde se dançam os passos, mas ao mesmo tempo se aquecem os brincantes. Esta ação se faz sem figurinos, sem os trajes. Após este momento temos a presença da primeira figura que é o Ambrózio. Este vem com várias máscaras para serem vendidas ao capitão. O mestre Biu Alexandre é o capitão do cavalo marinho. Então ele negocia com Ambrozio. Este por sua vez com o intuito de vender as máscaras, executa uma série de movimentos representando as diversas figuras que irão aparecer ao longo da brincadeira e que ele carrega ali suas máscaras.

Em nosso espetáculo *Cortejo de Caretas* agregamos o Mergulhão como um aquecimento do grupo, a musicalidade do Cavalo Marinho desde os instrumentos às músicas. Na estrutura da encenação o formato de entrada das figuras e a apresentação dos personagens também foi assumido por nós.

A noite fomos ao ritual que acontece todos os anos do batizado do Boi da Floresta. Este ritual acontece na noite que antecede o dia de São João, tradicionalmente às 23h. É o momento onde se apresenta o novo couro bordado do boi, são cantadas ladainhas, com a presença de todos os integrantes do bumba-meu-boi, tem dança, músicas dentro e fora do barracão. Em determinado momento todos fomos para a rua para dançar ao toque dos pandeirões, tambor de onça e matraca. No batizado tivemos então o contato com a figura viva do cazumba, havia muitos cazumbas. Ainda estávamos conhecendo como acontecia a brincadeira, então eu não tive coragem e nem vi espaço para entrar na roda. Teria outras chances. O aprendizado que antecedeu a viagem através dos vídeos, vendo as danças, foi redimensionado neste momento do contato com o real (FIGURA 39).

Figura 39 - Batizado do Boi da Floresta



Fonte: foto Alex Hermes (2010)

No dia seguinte partimos de São Luiz em direção a baixada maranhense com Seu Abel. A expedição tinha como objetivo ir para o encontro dos bois, na cidade de Viana, onde acontece há mais de quatro décadas o evento. No trajeto paramos em outras cidades com festas e brincantes que mestre Abel ia nos indicando. No caminho paramos em São João Batista para encontrar o Boi da

Floresta e o Mestre Apolônio Melônio. Foi um momento importante porque neste dia era a volta depois décadas do mestre a sua cidade natal.

Durante as etapas anteriores da pesquisa vimos diferenças entre as máscaras e suas formas de usá-las, entendendo que no reisado de caretas e no cavalo marinho existem diversas figuras nas brincadeiras que usam máscaras, e que as máscaras variam de acordo com a figura (personagem); já nas festas de Jardim, não existe um formato específico vinculado a um personagem, há sim uma diversidade de formas de compor as máscaras. Mas e no bumba-meu-boi no Maranhão? Mais especificamente da baixada maranhense em uma roda de boi podemos ter dez, vinte, cazumbas, em bando dançando onde se tem diferenças em pequena, ou grande escala, e temos na máscara do cazumba diversas variações de formatos, dos materiais que se fabrica e no tamanho final da máscara. São variações do cazumba.

Os bois do Maranhão têm sotaques diferentes que trazem as memórias de cada região. Estes sotaques são os ritmos com que cada boi se apresenta. As características que mais se destacam são as indumentárias, os personagens, os instrumentos, as músicas e a forma de evoluir dentro das rodas. Os bois da baixada são os únicos com a presença dos cazumbas.

O brincante pode fazer sua máscara, pode comprar ou conseguir de um mascareiro. Dependendo do material estas máscaras serão refeitas de um ano para o outro, ou serão feitas novas máscaras. Em especial as de isopor, todos os anos, normalmente serão diferentes, os mascareiros falam em se “superar” a cada ano, fazendo sempre novas criações. Os mascareiros desenvolvam sempre novas formas. A bata, ou farda, são os nomes que dão à vestimenta do cazumba, esta tem uma manga comprida e vai até os pés, sempre bem enfeitada, comumente tem uma pintura na parte das costas, alguns também a adereçam com lantejoulas, por dentro dessa bata o cazumba usa um cofo amarrado ao quadril (um tipo de cesta de palha que fica dobrada por dentro da roupa e que ajuda no movimento da dança, este desloca o ponto de equilíbrio), e em uma das mãos o cazumba usa um chocalho. Vimos em uma comunidade chamada Tanques, garotos brincando de cazumba com as batas com formas das mais simples possíveis, mas em Viana já vimos batas muito estilizadas, sendo que todas seguiam o padrão de mangas compridas e indo até os pés.

O cazumba é quem abre a roda do boi, quem vai à frente, é quem abre o espaço para brincadeira começar. Ele é livre em sua movimentação, evolui na roda como quiser, dança e gira, imprime um ritmo próprio em seu corpo. Ele acompanha principalmente o boi, mas também está próximo a Catirina, Pai Francisco, Burrinha e Vaqueiro. Sua imagem grotesca, não o define como gente ou bicho. Ele é um ser encantado.

Na cidade de São João Batista observei e experimentei entrar na roda como cazumba. Havia muita gente na rua pra ver o bumba-meu-boi. Os instrumentos começaram, Seu Abel entrou e dançou com os outros cazumbas, depois me chamou em segredo, próximo a roda do boi, para me passar a bata, o cofo e a careta do cazumba. Na rua mesmo me arrumei. Entrei seguindo o ritmo dos outros cazumbas, a máscara sem muita abertura nos olhos, reduz o que se vê através dos olhos da máscara, mas outros canais se abrem, a sonoridade dos pandeirões, das matracas, do tambor de onça é muito intensa. O calor fica intenso também, e minha sensação foi que estes elementos criam ainda mais o ambiente para a sensação de ser cazumba (FIGURA 40). Não se sabe quem está dentro da máscara, o que se vê são outros brincantes, nem o público se consegue ver direito. Também não dá para identificar se são homens ou mulheres dentro das máscaras. Esta é uma máscara de corpo inteiro. Não sei quanto tempo fiquei na roda. Seu Abel se divertiu ao me encontrar quando saí da roda, me ouvia atentamente enquanto eu falava de minhas sensações em ser cazumba. A máscara que usei nesse dia, hoje está comigo em Fortaleza, era sua máscara e ele me passou. *Tem que cuidar*, disse ele para mim.

Figura 40 - Experiência como cazumba na Baixada Maranhense



Fonte: foto Alex Hermes (2010)

De muitas formas as máscaras de cazumba que me chamaram mais a atenção foram as do mestre Abel que são de tecido e crina de cavalo, e as de madeira (máscaras que ele vende para os brincantes dos bois); existem ainda as máscaras de torre que outros mascareiros criam tendo como base isopor ou madeira (FIGURA 41).

Figura 41 - Careta torre



Fonte: foto Alex Hermes (2010)

No espetáculo *Cortejo de Caretas*¹³ tivemos o cazumba, as danças e a forte sonoridade do bumba-meu-boi. Ficamos tão impressionados com a experiência que resolvemos construir os instrumentos da brincadeira (pandeirões, tambor de onça e pandeirões). Trabalhamos com a máscara do cazumba e a cada período de apresentações do espetáculo os atores e atrizes tiveram a oportunidade de vestir a máscara para entrar em cena.

3.2 FINAL DA TARDE (2014)

Em 2014 iniciamos¹⁴ um processo de trabalho junto à Escola Porto Iracema das Artes, ao sermos contemplados com o projeto *A cidade como dramaturgia - uma experiência de atuação na rua* dentro das ações do Laboratório de Criação Teatral. Fomos selecionados para realização deste projeto com apoio institucional durante seis meses e para a tutoria do processo de pesquisa e criação convidamos André Carreira.

As orientações e trabalhos com o diretor foram intercalados entre encontros presenciais e diálogos *on-line*, mas também fomos à Florianópolis para realizarmos uma parte da pesquisa. Ao longo do projeto estivemos pela cidade, em praças, mercados, ruas e nos mais variados espaços. Os trabalhos presenciais também aconteceram em sala com jogos, exercícios, diálogos e elaboração de performances teatrais, somado a isso oficinas com Miguel Rubio (Yuyachkani) e Ernani Maletta (UFMG). Foram no total cinco ações performáticas realizadas em Fortaleza e na cidade de Juazeiro do Norte, no Ceará.

Conheci o trabalho do pesquisador e diretor através de estudos teóricos e ao assistir anos antes, em 2008, ao espetáculo *Das saborosas aventuras de Dom Quixote de La Mancha e seu fiel escudeiro Sancho Pança*, com o Grupo Teatro Que Roda, de Goiânia. Na época fui à Praça do Ferreira, no centro de Fortaleza, para ver o espetáculo, sem saber o que me aguardava, e foi uma situação no mínimo inusitada. Naquele momento se rompiam para mim estruturas do teatro de rua. Estar ali como público não era só ver o espetáculo, de forma passiva. Fomos

¹³ Espetáculo *Cortejo de Caretas* (fragmento) https://www.youtube.com/watch?v=8n75l26_m6k

¹⁴ Integraram este processo de pesquisa Vera Araújo, Rebeka Lúcio, Isabele Teixeira, Alcântara Costa, Beto Meneis e eu, posteriormente se agregaram Non Sobrinho e Juliana Santana.

convocados a cada instante a integrar a cena de forma sensível. A cada instante todos que estavam ali precisavam tomar decisões, fazer escolhas. Decidir se seguíamos a cena, decidir se nos aproximávamos dos atores, decidir o que olhar. A Praça do Ferreira e os quarteirões do seu entorno transformaram-se em outro lugar.

Um corte, uma mistura, algo muito diferente das formas espetaculares no espaço aberto do que já havia vivenciado estando como público, ou tendo realizado como atriz, ou diretora na rua. Em ocasiões anteriores já havia assistido a espetáculos que traziam formatos de trabalho diferenciados da roda de teatro de rua. Nestas ocasiões vi grupos nacionais ou estrangeiros que usavam diversas formas de ocupação do espaço, mas este espetáculo era diferente, recordo que alguns elementos me chamavam a atenção: o formato de atuação teatral, a forma de ocupação na rua, as diversas novas camadas do espaço que a cena possibilitava se ver ao ser executada. Vi este espetáculo quatro vezes em cidades e espaços diferentes. Queria participar de um espetáculo como aquele, ter a sensação de viver aquelas experiências. Entender tudo aquilo. Quais os caminhos para me aproximar da rua, do ambiente da cidade. Foi possível após algumas apresentações conversar com os atores do espetáculo e ouvi-los também sobre como se sentiam e como havia sido o processo do espetáculo.

Anos depois enfim, se concretizava o momento para integrar um processo com o objetivo de criar um espetáculo para trabalhar nestes caminhos de estudos e práticas da cidade como dramaturgia, desenvolvida pelo diretor. Mas o que faríamos realmente?

Nosso caminho de pesquisa teve como premissa não pensar a cidade como espaço cenográfico, mas como texto que é escrito e lido de maneira concomitante. Onde a história compartilhada produz no público um texto que ao vivenciar a cena, cria a possibilidade desta se multiplicar, desdobrar, reverberando de diversas formas no público. Nós não teríamos como saber de que forma iria reverberar no público, mas criamos materiais com intensidade para que algo acontecesse. Estes princípios regeram as experiências realizadas.

Nossa dramaturgia seria construída a partir de nosso contato com a cidade, a partir de elementos físicos. Partimos para a rua com o objetivo de descobrir quais histórias emergiriam no contato com a cidade, no contato com as outras pessoas. Investigamos diversos espaços na cidade e buscamos criar a partir das

sensações que surgiam desses contatos. Tudo era muito novo e percorria caminhos diferentes do que já havíamos experimentado. Em grupo pensamos quais seriam estes locais na cidade. Antes de realizar as performances teatrais fizemos incursões a diversos espaços com o propósito de observar, respirar o lugar, sentir. Para Carreira (2011)

A cidade é um lugar que construímos a partir da nossa circulação, dos nossos hábitos, e também das imagens produzidas pelas forças das instituições e da mídia. Habitar é definir lugares, é construir zonas relacionais, é estabelecer territórios culturais. Fazer teatro de rua é uma atividade que deve ser compreendida como prática construtiva da cidade. (CARREIRA, 2011, p. 14)

Tentamos ser o mais diversos possíveis na indicação destes espaços. Na busca por escapar dos limites de nossos territórios. Habitamos os espaços, observamos os ambientes, as relações que aconteciam, as histórias que poderiam emergir do contato com os locais. Nosso percurso poético se deu com a identificação de quais seriam estes locais, a ida de investigação e a realização da performance no espaço. Mas nós atrizes e atores tínhamos questões: como nos comportaríamos frente a estes novos desafios para estarmos em contato com a cidade, ou mesmo com perceberíamos os diferentes arranjos resultantes das formas que se ocupam a cidade.

Buscamos locais onde havia fluxo de pessoas, onde pudéssemos observar as formas como se constituía o repertório de usos daquele lugar. Com a cidade funcionava naquele espaço. Tentávamos observar como se estabeleciam os sentidos de cidade naqueles espaços. Como eram os corpos das pessoas, os comportamentos e as sonoridades. Este procedimento estava pautado no pensamento que diz,

O habitar é a matéria prima da construção da cena na rua, e é isso que permite pensar o teatro na cidade como uma forma que não apenas se acopla ao funcionamento da rua, mas como um elemento constitutivo da rua como espaço público, o que implica necessariamente em diálogo entre o teatro e a rua que produz mútuas transformações. (CARREIRA; MATOS. 2016, p.21)

Nosso mapa de escolhas na cidade se iniciou com uma ida ao centro. Buscamos um local de grande movimento, fomos para a esquina da Av. Duque de Caxias com Av. General Sampaio, em um início de noite. Dias depois retornamos,

e próximo a este local escolhemos um bar, que atravessa à noite em funcionamento. O maior público do bar é de homens, mas dependendo do horário também tem mulheres. Durante o dia é um restaurante, mas a noite é local de encontros. Fomos ao bar ainda no início da noite, mas visivelmente nossa presença, mas principalmente das mulheres do grupo de teatro, causava um tanto de estranhamento aos frequentadores do local. Chamávamos, sem querer, a atenção e este não era nosso objetivo nesta etapa da pesquisa. Nossa terceira investida foi em outra área do centro, fomos a três praças durante o dia. A Praça da Estação um local de grande movimento, devido aos diversos pontos de ônibus, chegamos depois na Praça do Carmo e por último na Praça dos Leões. Depois destas idas pensamos em outros espaços da cidade, um terminal de ônibus de periferia e um mercado popular.

Decidimos realizar as performances no terminal da Parangaba, no Mercado Popular São Sebastião e na Praça dos Leões. O horário e o que seria realizado foram definidos após nossa ida preliminar e dos diálogos com o diretor.

Lemos a cidade e escrevemos a dramaturgia de forma concomitante. Usamos como dispositivos para as performances elementos físicos, um deles foi deitar no chão e contar histórias, e outro foi trabalhar alterando o ritmo comum de um espaço, não só o nosso ritmo corporal, mas colocar à vista o ritmo das pessoas na cidade. A ação de deitar no chão e contar histórias nos rendeu muitas experiências. Realizamos esta performance quatro vezes. A primeira delas no terminal da Parangaba (bairro de periferia de Fortaleza), a segunda na Praça dos Leões (Centro de Fortaleza), onde posteriormente escolhemos para ser nosso local de aprofundamento da pesquisa sobre espaço urbano e local de criação do espetáculo. Os outros locais que realizamos foi na cidade de Juazeiro do Norte, na Praça Padre Cícero e na Praça da RFFSA. Estávamos participando da Mostra SESC Cariri com nosso espetáculo *Cortejo de Caretas*, e aproveitamos para realizar a performance e experimentarmos naquela cidade. Voltamos em 2016 (Mostra SESC Cariri) e 2019 (Semana de Artes Cênicas do CCBNB) para apresentar nas mesmas praças o espetáculo fruto das performances.

A primeira performance teatral aconteceu no terminal da Parangaba. Solicitei liberação para realizar a atividade no setor que era responsável pelo terminal. A ação foi realizada por duas atrizes e dois atores. Dois casais deitados no chão. Os casais conversavam sobre casar ou não (FIGURA 42).

Figura 42 - Performance no Terminal da Parangaba



Fonte: acervo pessoal (2014)

Chegamos ao terminal no início da noite. Escolhemos o local ao lado da escada. Passamos uma fita adesiva no chão formando um quadrado grande. Estávamos com roupas cotidianas. A proposta era tentarmos ficar o máximo de tempo possível em cena. Não sabíamos se as pessoas iriam interagir conosco. Nem quanto tempo levaríamos na ação. Uma pessoa ficou como apoio, fora da cena. Olhamos para os lados e nos deitamos. A conversa entre cada casal acontecia num tom de voz audível, não falávamos com a voz empostada. Logo ao deitar algumas pessoas pararam e nos perguntaram o que era aquilo, se era alguma manifestação. E ao perguntar aproveitamos para puxar conversa. Naquela primeira ação já se desenhava um dos alicerces de nossa cena do espetáculo *Final da tarde*.

Do início ao final deste processo tive a sensação de estar fora do meu ponto de equilíbrio, o espetáculo que criamos até hoje me coloca em cheque com qualquer possibilidade de acomodação, seja no meu corpo, seja na minha atuação, na relação com meus companheiros de grupo, e com o espaço da cidade. O processo resultou em um espetáculo que trata sobre uma família. Whildyslane, a personagem que vivo, atravessa o espetáculo vivendo seus dilemas com o marido, a mãe e a filha travesti. Este atravessamento se dá na rua, se dá na cidade. Junto com quem estiver disposto, que tome a decisão de acompanhar o espetáculo bem próximo a cena, ou distante dela, dos que pegam

do início do espetáculo e seguem até o final conosco, dos que vivem um fragmento do espetáculo e se vão, aos que são surpreendidos com uma cena que interrompe seu caminho e ficam. Como a senhora que falava ao celular na Praça do Ferreira disse para alguém do outro lá da ligação: “menina você não vai acreditar, não posso mais falar, tem um casamento acontecendo agora aqui no meio da Praça”, e correu para nos acompanhar. Essa foi uma transeunte que se transformou em público. Nosso público incidental. por demais interessante, de se observar de dentro da cena. Este que é surpreendido, que duvida se o que vê, se o que lê de signos é algo real, ou ficção. Ao apurar o olhar, ou observar as pessoas, se depara com teatro. Aliás, as melhores frases que ouço quando estou deitada no chão no início do espetáculo são: o que é isso? e alguém tomando para si a responsabilidade de sanar a dúvida diz, é teatro. Ou alguém que duvida do que vê, me olha e pergunta: isso é teatro?

Esse foi um ponto que já nas performances se destacava. Na experiência do terminal da Parangaba, as pessoas que ficaram mais próximas a nós que estávamos no chão, se transformavam em narradores para outras pessoas que se aproximavam da cena. Estas pessoas informavam e recontavam o que estava acontecendo ali. Umas contavam o enredo em si: *é que ela quer casar, mas o namorado não quer*. Já outro avisava: *é teatro*. Deitados no chão vendo as pessoas de baixo para cima, observando quem se deslocava de um lado para o outro, ou vendo os que decidiram ficar todo o tempo que estávamos lá. Havia também os que silenciosamente observavam os que conversavam conosco. Pessoas sentaram no chão, outras nos falaram de suas histórias um senhor me entregou seu celular (eu deitada no chão, dentro de um terminal de ônibus!) para que eu visse as fotos de seus filhos. Ficamos cerca de trinta minutos na performance. Encerramos a ação levantando, arrancando as fitas do chão e saindo. Nem o início nem o final eram anunciados. Este ficou também como o formato de nosso espetáculo *Final da Tarde*. Ele não é anunciado para dar início, e também não nos despedimos do público.

A segunda ação que fizemos foi a do Mercado São Sebastião onde investigamos o ritmo, o tempo da cidade. O mercado funciona ativamente todos os dias. Sendo que aos domingos o fluxo de pessoas é o maior, é comum também algumas pessoas voltando das festas passarem no mercado para o café da

manhã. Fomos então num domingo, nove da manhã, maquiados e com vestidos de festa e paletós (FIGURA 43).

Dias antes quando fomos investigar o espaço, paramos para combinar com a proprietária de um dos quiosques que faríamos a ação. Ela nos deu uma camiseta que os atendentes das mesas usam, segundo ela para que ficasse mais real, liberou uma tomada para que ligássemos uma pequena caixa de som, e nos cedeu pratos e talheres. No dia marcado chegamos cedo nos arrumamos e fomos ao quiosque.

Tínhamos como ação comer uma uva o mais lento possível. Três atores comendo e um ator servindo uma uva por vez (FIGURA 44). Comíamos muito lento e depois em uma ação muito rápida. O ator que nos servia imprimia nosso ritmo de comer. Às vezes muito lento, as vezes muito rápido (FIGURA 45). O layout das mesas no mercado São Sebastião, nos quiosques, fica como uma grande linha contínua, não há divisão entre as mesas, desta forma as pessoas ficam umas próximas às outras. Experimentamos esta proximidade dos corpos, lado a lado mas não falávamos. Dava para ouvir o que as pessoas ao nosso lado comentavam, coisas como *Não tô entendendo é nada; isso é teatro, né?*. Esta ação durou cerca de 20 minutos (FIGURA 46).

**Figura 43 - Performance Mercado
São Sebastião - Ação 1**



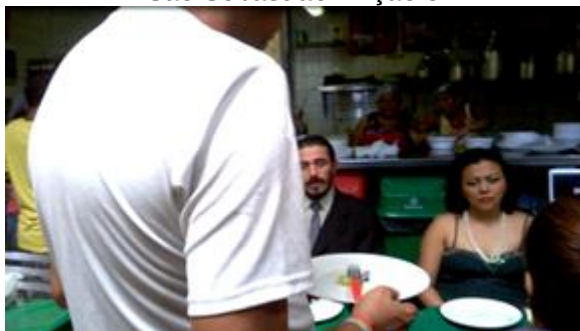
Fonte: acervo pessoal (2014)

**Figura 44 - Performance Mercado
São Sebastião - Ação 2**



Fonte: acervo pessoal (2014)

**Figura 45 - Performance Mercado
São Sebastião - Ação 3**



Fonte: acervo pessoal (2014)

**Figura 46 - Performance Mercado
São Sebastião - Ação 4**



Fonte: acervo pessoal (2014)

A terceira performance teatral aconteceu na Praça dos Leões, nesta situação estávamos com mais um ator. A situação seria a mesma que aconteceu no terminal da Parangaba, somado a uma nova intervenção durante o momento que estávamos no chão (FIGURA 47). Um ator ficaria lendo uma bíblia em voz alta. Mas logo de início percebemos que não funcionou muito a presença deste novo elemento, porque potencialmente as pessoas ficavam muito concentradas na conversa dos casais deitados no chão. Nesta outra ocasião tivemos a participação de forma ainda mais ativa das mulheres do público. Nesta experiência, quando percebia que alguém estava contando o que estava acontecendo a outro, eu tentava diminuir o volume da minha voz, na busca de ouvir o que falava. Nesta nova ação já instigamos mais o público a falar de suas experiências conjugais, isso dava um tom de conversa a cena. Então quem passava na rua via quatro pessoas deitadas no chão, com outras em volta, calmamente conversando. Nas fotos a seguir é possível observar uma mulher e sua participação como narradora da cena (FIGURA 48). Ela representa aqui uma das camadas que alcançamos com a cena, onde a audiência se integra ao espetáculo. Ela está de camisa branca com rosa (FIGURA 49).

Figura 47 - Performance Praça dos Leões



Fonte: acervo pessoal (2014)

Figura 48 - Performance Praça dos Leões



Fonte: acervo pessoal (2014)

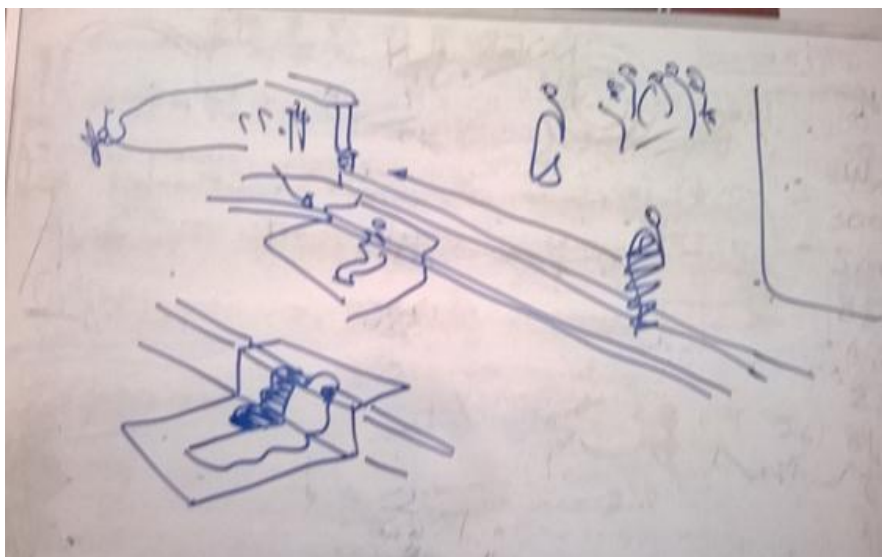
Figura 49 - Performance Praça dos Leões



Fonte: acervo pessoal (2014)

No processo de pesquisa e criação para o espetáculo *Final da Tarde*, tendo como premissa a cidade como dramaturgia, onde experimentamos e olhamos para a rua de forma diferente dos processos anteriores vividos em grupo. Pensando a cidade não como um todo, mas como um lugar híbrido, com diversos sentidos, com suas camadas de tensão e que é normalmente inóspito para o teatro. Muitas vezes em caminhos antes traçados produzimos espetáculos que lutavam com a cidade, tentando reproduzir e fazer o público alcançar toda a narrativa que criamos para a cena, sendo isso praticamente impossível (FIGURA 50).

Figura 50 - Final da Tarde - Mapa de criação 1 (locais das cenas)



Fonte: acervo pessoal (2014) - Desenho da cena André Carreira

Com este processo, ao investigar com as premissas do teatro de invasão, entendendo a cidade como dramaturgia, nos demos conta de que pensar a rua seria compreender que as diversas camadas existentes na cidade se sobrepõem simultaneamente à obra teatral. E também que o texto, é reescrito e lido pela audiência a partir dos mais diversos elementos que compõem esta cidade. Ao percebermos que a cena não seria somente a que nós trazemos, mas sim a junção e a reescritura poética desta com a própria cidade. Neste processo estávamos na busca por alcançar que os corpos das atrizes e dos atores postos em cena, postos na cidade, de forma temporária, provocassem elementos que possibilitariam a vinculação poética entre nós em conjunto com a audiência no contato com a obra (FIGURA 51).

audiência, modificando seu estado e, assim produzindo experiências na cidade a céu aberto.¹⁵

3.3 Boca Amordaçada? (2018)

Em 2018 apresentei uma proposta de pesquisa junto a Escola Porto Iracema das Artes com o objetivo de investigar a dramaturgia feminina e o ativismo na cena teatral a partir do contato com a atriz e diretora Ana Correa (Yuyachkani). Esta proposta foi encampada pelo Grupo Teatro de Caretas¹⁶ e realizamos durante seis meses um profundo e transformador processo de pesquisa e de criação.

O contato com o grupo foi iniciado anos antes quando Miguel Rubio, realizou uma oficina dentro do processo de criação do espetáculo Final da Tarde, o contato com o diretor do Yuyachkani aconteceu novamente no ano seguinte quando estive no 7º Laboratorio Abierto - Encuentro Pedagógico con Yuyachkani (2015), e na continuidade de meus estudos sobre os processos teatrais do grupo. Este conjunto de situações me inspirou a construir uma proposta para o Porto Iracema que possibilitasse a continuidade deste contato.

Uma das maiores qualidades do projeto do Laboratório de Criação Teatral, da Escola Porto Iracema das Artes que acontece anualmente em Fortaleza, desde 2013, é a liberdade dada aos projetos de pesquisa que são contemplados nos editais públicos. A escola não se atém em buscar que os artistas realizem obrigatoriamente produtos artísticos na finalização dos projetos, focam sua atenção para que os participantes realizem processos de criação. Havíamos passado pela experiência nesta mesma escola, em 2014, quando realizamos (o já citado) processo de criação do espetáculo Final da Tarde, nesta ocasião nos lançamos com interesse nessa nova investigação. Ser contemplada neste edital possibilita escolher a tutoria do (a) artista que se queira, com a possibilidade deste (a) vir inclusive de outros países. A indicação foi então para termos Ana Correa, vindo de Lima para Fortaleza.

¹⁵ Espetáculo Final da Tarde <https://www.youtube.com/watch?v=rGrpxjeVN7g>

¹⁶ Integraram este processo Vera Araujo, Rebeka Lúcio, Rafael Lopes e a atriz convidada Marina Brito.

O projeto de investigação estava localizado em um trabalho voltado à temática das mulheres, com a proposição de realizarmos uma escrita dramaturgica feminina tratando sobre ativismo político. Ana imediatamente ao receber a proposta agregou o conhecimento que já tinha desenvolvido em suas pesquisas anteriores, quando pesquisou heroínas peruanas, e orientou para primeiramente escolhermos quatro heroínas de nossa história do Brasil.

Trabalhamos com alguns, dos tantos, aprendizados teatrais construídos pelo Grupo Yuyachkani e por Ana Correia ao longo dos seus 47 anos de experiência, pontos como: acumulação sensível, a criação de elos, com a cultura de atriz e a busca por um comportamento cênico dentro do processo. Entendo que a investigação permanente do grupo peruano possibilita a construção de campos de pensamento sobre a teatralidade fundamentais para o teatro latino-americano contemporâneo, aqui Zapata (2018) nos diz,

Acumulação sensível é como chamamos esse momento em que nos abrimos a receber, sentir e processar no espaço o que chega até ele. Durante os processos de acumulação sensível nos deixamos surpreender pelo que fazemos sozinhos e com os outros, pelo que vemos, o que ouvimos, o que associamos, por aquele desconhecido que de repente aparece e o que fazemos nosso. Para que o processo de acumulação sensível aconteça com verdade e plenitude, devemos permitir que se manifeste a cultura pessoal de cada ator. Tão simples como nos reconhecermos nas canções que fazemos nossas, em nossas músicas preferidas, as leituras, os filmes, os objetos que guardamos; com essa mesma familiaridade vamos incorporando aquilo que sentimos que tem a ver com o processo. (ZAPATA, 2018, p. 31)

Ana Correia trabalhou conosco este princípio ordenador no processo de pesquisa. O passo seguinte do trabalho foi indicarmos a ela quais seriam as mulheres a serem estudadas. Fomos à busca das heroínas brasileiras e escolhemos: Bárbara de Alencar, Dandara, Margarida Alves e Maria Bonita. Estas mulheres, heroínas foram pesquisadas por nós, da forma mais ampla possível, visitamos suas vidas, suas vitórias, suas derrocadas, a participação de cada uma na história política, social e cultural do Brasil. Já nos primeiros encontros escolhemos por empatia qual personagem cada atriz se deteria. Escolhi Dandara.

Ana nos trouxe elementos significativos em como realizar a acumulação sensível para a criação das personagens, em como observar estas mulheres.

Entender que nós as localizamos como heroínas, mas não era assim que cada uma era vista na história oficial. A orientação seguinte foi: se a historiografia não alcança, não dá conta dessa história, a literatura resolve. Assim as lacunas nas histórias das personagens seriam preenchidas através de caminhos poéticos. Ana nos indicou ainda outros pontos a se pensar: porque estas mulheres que escolhemos não foram até hoje esquecidas? Qual a potência de cada uma frente a história oficial? Como superaram a história imposta pelo poder dos vencedores, pela história oficial? Para nós as crenças populares as abraçaram, recriaram, transformando-as nestas personagens, nestes mitos, em exemplos.

Neste primeiro momento lemos e acessamos documentos, teses, livros, fomos à busca de filmes, músicas, poesias, cordéis, entrevistamos pessoas. Cada encontro nesta primeira etapa foi uma avalanche de informações, apresentamos a Ana Correa todo um mar de informações sobre nossa cultura do Nordeste, mas também foi um momento de descoberta de muitas informações por cada uma de nós sobre a vida de cada heroína. Como resultado desta larga investigação, Ana propôs a cada atriz que fosse construindo materiais para compartilhar entre nós.

Em conjunto a pesquisa sobre cada personagem, nossa tutora compartilhou conosco o trabalho que desenvolve com treinamento corporal (FIGURA 52), onde agrega elementos das danças nacionais do Peru, artes marciais, tai chi, e a investigação cênica com objetos.

Figura 52 - Treinamento com Ana Correa



Fonte: acervo pessoal (2018)

Trabalhamos durante todo o processo com o tai chi, das artes marciais, investigamos os bastões (FIGURA 53), e como caminho para construção de nossa cena, realizamos o trabalho com objetos. O processo se deu com orientações presenciais e o acompanhamento a distância por telefone, whatsapp, email e skype. Para o treinamento corporal, Ana nos passou suas orientações e a cada encontro seguimos realizando as indicações dadas no percurso de pesquisa e criação.

O princípio do Tai Chi passado pela tutora foi o aprofundamento do que presenciei nos dois laboratórios que integrei (2015 e 2018), nas duas ocasiões esse treinamento foi orientado ora com Ana Correa, ora com Augusto Casafranca. O treinamento com técnicas orientais também é relatado pelas atrizes Teresa e Rebeca Ralli em textos que acessei onde registram seus processos criativos. Esta é uma prática comum entre eles e compartilhada nas formações realizadas pelo grupo, nos laboratórios, cursos e oficinas com artistas de todo o mundo.

Figura 53 - Treinamento com bastões

Fonte: acervo pessoal (2018)

Em particular no Tai Chi a busca é por um registro base, que nos encaminha para uma nova forma corporal; um trabalho de extrema concentração e ao mesmo tempo em que traz relaxamento. Essa prática contribuiu para que se trabalhasse o desacelerar do tempo. Durante o processo em Fortaleza este treinamento aconteceu sempre antes dos ensaios e estudos. Observo que contribuiu para uma busca do tempo individual, mas também o desafio de, em conjunto, conseguir trabalhar em tempos comuns, na busca por harmonia, mas com potência. Um treinamento para toda uma vida. A perspectiva do trabalho regido pelo Yuyachkani, como diz Miguel Rubio, parte do corpo, como um lugar para cercar as ideias. Este foi o passo para pensarmos o corpo como lugar de enunciação, realizando ainda diversos exercícios com proposições para desequilibrar, aquietar-se, vibrar, construir desenhos sutis, sermos intensas. Estes elementos foram se agregando ao trabalho de forma consciente ou inconsciente.

Seguindo o processo executamos a proposta de trabalho de compartilhamento de nossas pesquisas sobre cada personagem. Esse foi o meu roteiro construído em conjunto com Ana Correa:

- Fazer uma conferência cênica para expor fatos sobre a personagem;
- Realizar uma cena como narradora para falar sobre a personagem;

- Compor cenas com elementos da personagem que estavam em sua biografia, no caso de Dandara: a capoeira, as lutas, o cotidiano no quilombo, o cultivo e sua ligação a terra, sua participação na fabricação de cerâmicas, sua atividade de cozinhar, a criação de seus filhos, como ela deveria ser quando criança, jovem e como foi o dia de sua morte, quando se lançou de um penhasco;
- E pensar também as conexões pessoais. Quais eram os elementos que me ligavam à personagem (seria pela etnia, pela história da minha família, pelo lugar que moro) entre outras questões que poderiam articular uma ligação entre eu e a personagem.

A partir daí realizamos a construção de cenas, de elos (este termo está inserido no vocábulo do grupo) como o procedimento onde os atores e atrizes elaboram um material pessoal, que é trabalhado e reelaborado. Estes elos podem criar uma corrente, cenas. Estas elaborações partem do material resultante das investigações. Estes materiais são compartilhados entre os atores e o diretor, são criações que são analisadas, experimentadas, algumas destas são guardadas, e outras se transformam em matrizes que tem força suficiente para agregar vida ao redor, fortalecendo assim a cena, e outras não são utilizadas.

No contato que tive com os procedimentos do Yuyachkani ao assistir as demonstrações técnicas, as desmontagens cênicas, as conferências cênicas, nas palestras ou ao acessar os materiais escritos destaca-se sempre essa cultura no grupo nos processos de criação. As atrizes e os atores investigam, pesquisam e em determinado momento o material é levado para o grupo todo conhecer. Teresa Ralli em um relato sobre seu processo de criação para o espetáculo *Antígona* revela:

O Diretor me deu uma primeira tarefa. Me disse: “prepara uma fala expositiva sobre a peça, para todos nós”. Estudei as três tragédias tebanas de Sófocles que contam a história da família dos Labácidas, e onde aparecem os personagens mais importantes na vida de Antígona. No dia marcado coloquei uma cadeira no palco e me sentei tendo à frente todos os meus companheiros. Espalhei meus papeis e meus cadernos à minha volta, abrindo a árvore genealógica que havia preparado para que todos pudessem entender a sina, o destino dos Labácidas desde o rei Laio até o

último momento da vida de Antígona. Inclínava-me de um lado ao outro da cadeira para ler meus papéis, movimentando-me sem me deslocar. Entrei em uma viagem, os corpos de meus companheiros foram se inclinando em minha direção e fomos compartilhando a história. Havia conquistado sua atenção. (DIEGUEZ; LEAL, 2018, p. 48)

Durante a conferência cênica Rosa Cuchillo, em Fortaleza, Ana Correa respondeu a uma pergunta sobre como os componentes do grupo estavam juntos a tanto tempo, disse ela: “sempre estamos em busca da capacidade de surpreender a cada dia os companheiros de trabalho”. O procedimento relatado por Teresa Ralli, somado ao aprendizado de muito tempo de teatro junto ao grupo que Ana Correa revela, nos dão a dimensão de como os processos dentro do Yuyachkani se constituem resultando em tantas experiências.

O trabalho com objetos é uma investigação específica de Ana Correa e este foi um de nossos principais treinamentos. Foi possível mergulhar neste universo investigado por ela. Fizemos exercícios com saias, tecidos e chapéus. Trabalhando peso, volume, explorando movimentações, criando imagens. Realizamos improvisações em grupo para descobrir imagens a partir dos impulsos provocados por Ana Correa. Fazíamos a edição do que mais chamava nossa atenção, então este material era organizado e reorganizado. Eram utilizadas músicas para a execução dos movimentos, ou sonoridades eram executadas por Ana para estimular os trabalhos. Ela tocava nossos instrumentos. Em um de nossos encontros compartilhamos com Ana nossas experiências cênicas anteriores no Teatro de Caretas. Falamos sobre o espaço da rua, sobre nossas pesquisas com máscaras, sobre nossas descobertas e construções corporais, levamos nossos instrumentos, tocamos e cantamos para ela. Na elaboração final do *Boca Amordaçada?* Estes instrumentos e essas musicalidades entraram em cena.

Figura 54 - Experimentos com o tecido

Foto: Rafael Lopes (2018)

Seguindo nas improvisações trabalhamos com movimentações coreografadas, com descobertas individuais que contaminavam o circuito construído pela outras. Ana nos orientava que deveríamos construir um ritmo interno para cada personagem, trabalhávamos nossos gestos e a extensão de nossos corpos com os objetos. Cada descoberta de uso e produção de signos com os objetos alimentava a ação cênica. A criação e constituição de cada personagem foram acompanhadas e alimentadas por objetos significativos para cada uma de nós.

Na continuidade de nosso processo estudei sobre Dandara, organizei objetos, construí um álbum do que entendi ser o retrato dos materiais que pertenciam a ela: suas roupas, o que cantava, seus instrumentos de trabalho e de lazer. Destaco dois caminhos que segui para construir momentos onde esta exposição aconteceu durante o processo. No primeiro somente através somente de movimentos e utilizando um tecido contei sobre seu suicídio, sobre os trabalhos cotidianos, sobre suas vestimentas. Já em outro momento, com a pesquisa mais avançada apresentei a junção entre o trabalho realizado em nossos treinamentos com os bastões e o instrumento musical que estudei que foi o berimbau. Inseri sua

musicalidade e um canto que adaptei. Em nossos ensaios quando as cenas estavam mais elaboradas via claramente como o trabalho, com o tai chi, e os bastões foram um caminho para criar unidade, leveza, e também trazer códigos mais complexos para a cena.

Assim se deu acumulação sensível no *BOCA AMORDAÇADA?* a partir da pesquisa documental, dos objetos, da poesia, das músicas e textos onde se deu o desenlace do processo criativo. Pensar e executar movimentos, entender os momentos de respiro, o quanto de energia colocar. Chegar na sala com frio na barriga para mostrar o que se pensou, sem saber se o que será apresentado dará o efeito pensado para a diretora e para as companheiras que verão suas composições. Sobre estes momentos Teresa Ralli (2018, p.56) tem uma frase que resume estas sensações: “Se alguém acredita que o caminho da criação é um plácido jardim onde tudo está à vista, equivoca-se”.

Todas seguiram esses procedimentos de criação, estudando a história de cada personagem, e indo para cena tendo como suporte os objetos, um tecido, um instrumento, e falas destas personagens. Surgiam tarefas concretas para realizar com a personagem. Trabalhei com tecido, com o berimbau, com incensos, objetos de cerâmica, aliei a imagem da personagem a Yemanjá, que já me provocou em quais as possibilidades das vestimentas. Alguns destes elementos não permaneceram na cena. Mas todos que passaram por minhas mãos, pelo meu corpo foram fontes de inspiração para o trabalho. O sentido utilitário do objeto, sua forma comum, foi sucumbida com as metáforas que construí-se a partir deles.

Os objetos foram trabalhados ao extremo, em especial as saias que foram indicadas como nosso figurino, sendo assim também para Dandara, minha personagem. O tecido foi trabalhado para a criação de códigos que se relacionavam com a história de vida de personagem como a maternidade, sua identidade africana, o embate diário nas lutas que travava sua feminilidade e as festas. O berimbau foi investigado como elemento do cotidiano da agricultura e como elemento que poderia transpor a imagem da África para o Brasil. Foram feitas muitas improvisações sobre o suicídio de Dandara, mas efetivamente não ficou na cena.

Depois deste processo Ana nos orientou a criação do texto. Fizemos uma conversa sobre quais os elementos que a personagem tinha que eu me identificava enquanto pessoa, quais as características que vi em mim que eram dela, e como pensava os elementos que me juntavam a ela por ser mulher. Nossa cabeça, nosso corpo, o espaço foi tomado por essa construção, esse imbricamento entre quem éramos nós enquanto pessoas, nossas memórias que foram acessadas e a história que havíamos investigado de cada personagem (FIGURA 55).

Figura 55 - Apresentação BOCA AMORDAÇADA?



Fonte: foto Pâmela Soares (2018)

Diegues (2011) abre caminho com o seguinte pensamento sobre as formas de criação teatro que acontecem na América Latina,

Este outro jeito de produzir - no sentido de criar - o fato cênico for redefinindo um conceito de teatralidade cada vez menos apegado ao exercício das hierarquias teatrais e aos mecanismos da encenação. Os longos processos de pesquisa e experimentação na procura de temas, linguagens e meios, - incluindo em certas ocasiões trabalhos de pesquisa de campo, com critérios e práticas mais coletivas e heterárquicas - foi

configurando escrituras cênicas onde o texto dramático não era um ponto de partida, mas um elemento mais do corpo cênico, resultante dos processos da dramaturgia do ator. (DIEGUEZ, 2011, p. 25)

A experiência junta a esta pesquisa me traz muitas surpresas e alegrias. O trabalho realizado, a partir do norte orientado nos possibilitou ir ao encontro de muitos materiais teóricos e práticos, assim como a ampliação de um olhar sobre as questões relacionadas ao feminismo, a história de nosso povo, aos paralelos possíveis dos acontecimentos na América Latina sobre a opressão ao povo. Estas questões estão correlacionadas na arte, no teatro, de nossa condição em sociedade, sobre nosso corpo na rua, ou em situações da vida privadas.

4. A CRIAÇÃO DE UMA DESMONTAGEM

[...] se nutre das diferentes artes cênicas, teatro, dança, pantomima, narração, performance, [...] reconhece no conflito a alma do drama e desde então estabelece vários níveis de dramaturgias, a do espetáculo, do ator, dos textos [...] que se instala na teatralidade e não no teatro. A ação cênica não está localizada no centro, mas nas fronteiras, nos limites dos gêneros cênicos (ZAPATA, 2001, p. 192-193)

Este roteiro contém parte das ações e dos textos propostos para a minha desmontagem cênica. É um material que integra a pesquisa de criação artística sobre processos de criação como artista do Grupo Teatro de Caretas.

A desmontagem é a possibilidade de articular memória e experiência através da cena teatral. Um caminho que alguns artistas hoje transitam, desconstruindo, ou balançando as estruturas da hierarquia da cena teatral, nos aproximamos do limiar da cena tradicional. Com a desmontagem se constrói uma possibilidade de tratar sobre teatralidade na cena contemporânea.

Entendo que é possível realizar um paralelo entre a visão de Benjamin e os princípios da desmontagem proposta por Ileana Dieguez. Compreendendo a história enquanto artista não de forma homogênea e linear, ou dada como um progresso sucessivo de fatos, mas, sim, como campos de experiências. Percebo que valorizar a experiência, assim como a busca pela não linearidade, impulsiona uma interpretação crítica que propicia uma aproximação aos fatos, e dá sentido a pontos propostos neste dispositivo, que é a desmontagem cênica. Constituo a criação desta dramaturgia tendo como base o pensamento de Zapata (2015),

A dramaturgia do ator é a primeira dramaturgia. Um ator reconhece em seu corpo qualidades diversas de energia com as quais pode ser capaz de escrever no espaço. (...) Em suma, penso na dramaturgia como a organização da ação no corpo e no espaço. Isso implica um nível de desenvolvimento da cultura do ator não só lutando por sobreviver no espaço, mas como um ator no domínio do seu material e de seu território. (ZAPATA, 2015, p. 185)

Reforço a articulação dessas ideias para construir este material, onde existem memórias, fragmentos das personagens, onde os espetáculos compartilhados não estão no tempo cronológico que foram executados, eles se cruzam, se refazem. Também me volto a cada experiência não só como algo distante, mas como uma diversidade de fatos que são observados a partir do agora, assim resultante em algo novo.

a. Espaços:

Hall de entrada prédio mestrado

Sala, espaço aproximado de 10m x 10m.

Plateia em semicírculo (cadeiras e bancos)

Luz Geral.

b. Descrição do espaço da cena:

Momento 1 - Lado de fora da sala.

Momento 2 - Sala

Sala inicialmente com pouca luz, o necessário para que as pessoas se acomodem nas cadeiras. Do lado esquerdo do espaço, para quem olha da plateia, há uma cadeira. Logo ao centro do espaço, o chão está demarcado com um quadrado entrecortado com fitas adesivas (tamanho 2x2). Este será um espaço de cena. O sentido desta marcação é primeiro por inspiração nas desmontagens de Ana Correa, que remete ao espaço que tem nas feiras populares quando ela apresenta o espetáculo Rosa Cuchillo, este é o tamanho reservado à cena, o mesmo tamanho de espaço de uma banca de feira; no Final da Tarde também utilizamos uma fita como marcação no chão, onde acontece a primeira cena do espetáculo, é utilizada esta marcação também por entender que dará ao público a indicação de que ali é um espaço de cena. O teatro dentro do teatro. Apesar de que o que trago como a proposição da desmontagem é que cena é tudo o que se

passa, mesmo que seja um relato real, é teatro, o campo da teatralidade será posto pela minha presença em conjunto com a presença do público. Entendendo que o público estará o tempo todo me observando enquanto cena, e ao longo das ações tentarei alcançar uma mistura entre elementos da ficção e do real, com o propósito de mostrar que a cena é tudo o que está acontecendo naquele momento. Interessada em comprometer cada um com a cena, criando vínculos com cada presente.

Em alguns espetáculos de teatro de rua que participei, em particular os de roda, uma parte da montagem da cena, antes de se iniciar o espetáculo, era feita de forma desvelada, propositalmente para o público assistir, normalmente a parte do aquecimento dos atores, ou quando todos se maquiavam, quando nós nos comportávamos como em um espaço privado (como em um camarim), buscávamos conversar com quem estava em volta, num tom coloquial. Na experiência com as máscaras e do teatro de invasão isso já se deu de forma diferente. O trabalho esteve em torno de aproximação e intimidade com o público e com o próprio espaço, em nosso caso com a cidade. Carreira nos diz,

O espectador da rua faz uma seleção entre inúmeros eventos, comportamentos, corpos, objetos e espaços sem prestar atenção de modo central para a natureza real ou ficcional dos elementos observados. A cena é reconhecida como ficcional, mas na rua seu roçar com o real cria um espaço híbrido que ficcionaliza elementos do real e ganha, ainda que momentaneamente, reverberações de realidade. Neste caso, os cidadãos podem facilmente entrar no espetáculo, interferir nas tramas das cenas, se fazerem presentes como sujeitos ativos do espetáculo, por mais que este tenha sido construído desde uma perspectiva que se apresenta como impermeável aos fluxos da cidade. Isso situa o espetáculo da rua em uma zona muito particular pela sua potencialidade para criar interfaces entre a vida com seu ritmo diário e a arte como proposição de ruptura. (CARREIRA, 2009, p. 6)

Estas interfaces são os elos entre tantas experiências que tive nas ruas. Na maioria das vezes a memória de um espetáculo está costurada pelos acontecimentos que o contato com o público produziu. Desta forma a relação com o público terá atenção com destaque nestes procedimentos para a desmontagem. Então como o espaço da cena é estruturado no espaço da sala, onde o público ficará localizado, é de grande importância.

Dito isto, é certo que o espaço embasa a análise da experiência que estou compartilhando nesta desmontagem, então a marcação do chão pode ser disparadora de outras possibilidades de olhar para questões sobre atuação. O que é estar dentro e fora da cena? O que é estar dentro e fora do espaço da cena teatral? Qual é o espaço em nossa sociedade designado para a cena teatral? No espaço da cidade quando fazemos um espetáculo de rua esta demarcação sobre onde é o espaço da cena tem outras dimensões, e leituras. É dada por diversos signos, e o espaço da cidade é o determinante da modalidade de teatro de rua. Assim como o espaço fechado, uma sala ou um teatro é o determinante para outros tipos de teatro.

Penso em colocar alguma erva acesa antes do público chegar. Desta forma o cheiro estará ativado quando adentrarem a sala, mas não mais aceso. Também é possível pensar um perfume, uma essência. Em diversas situações vividas o perfume esteve presente. Na brincadeira com Mestre Abel Teixeira (mestre mascareiro de São Luiz, de Cazumbas) quando molha sua cabeça antes da apresentação; Ana Correa (Yuyachkani - Peru) antes da apresentação perfuma o ambiente; e Biu Alexandre antecedendo a cena da Jurema (mestre de Pernambuco, Cavalo Marinho). Todos eles usam em situações ligadas às apresentações. Utilizarei com o propósito de despertar mais um sentido das pessoas presentes a apresentação da desmontagem.

Pequena caixa de som no chão próximo a uma das paredes.

Projektor numa pequena mesa do lado direito da cena. A projeção poderá estar ao centro da parede por trás da atriz, em alguns momentos ela entrar na imagem projetada. Em outros olhará em silêncio.

c. Descrição do espaço do público

O público ficará na entrada aguardando a porta da sala ser aberta. A proposta é que seja um primeiro encontro entre a atriz e o público. Desta forma a relação que a atriz irá estabelecer com as pessoas que conhece será de proximidade, e com os que não conhecem ainda será de um olhar afável. Opções sobre o posicionamento do público:

- Em cadeiras comuns, a cena frontal e a plateia em semicírculo
- Sentado no chão, em almofadas, ou tapetes.

d. Figurino

No início já estarei com a farda do cazumba, depois camiseta e calça preta. Ao longo da ação colocarei um vestido do espetáculo Final da Tarde.

e. Ação cênica

O roteiro - CICATRIZ: Experiências de cena - um corte da rua para dentro

A construção da dramaturgia da desmontagem cênica CICATRIZ tem como fundamento dialogar com a reaproximação da artista com suas memórias e experiências nos processos de pesquisa e criação que integram os espetáculos Cortejo de Caretas (2010), Final da Tarde (2014) e Boca Amordaçada? (2019). A desmontagem é um dispositivo que irá trazer as sensações e os olhares que a atriz percorreu em seus trabalhos no Grupo Teatro de Caretas. A proposta é que seja antes de tudo um encontro afetivo com as pessoas que se dispõe fazer esse mergulho sensível com a atriz. A reconstrução de seu percurso poético mobiliza fragmentos de três processos, e este encontro constrói uma nova elaboração cênica.

O INÍCIO

A porta do espaço da apresentação está fechada. A musicalidade dos tambores do Bumba-meu-boi estará tocando. Surge pelo corredor o cazumba dançando e fazendo evoluções, primeiro distante do público e depois por entre as pessoas. A porta se abre as pessoas são indicadas a entrar na sala

e sentar. Dentro da sala há uma sonoridade de trânsito e de pessoas. Ao entrar na sala as pessoas se deparam com um vídeo sendo projetado na parede. Um vídeo com imagens borradas de trânsito. As sonoridades se confundem, do lado de fora da sala os tambores, e dentro da sala a sonoridade é de trânsito. O cazumba fica do lado de fora até que a última pessoa entre, a sonoridade dos tambores se encerra quando o cazumba entra na sala. Ainda com as pessoas tomando seus lugares, se direciona até o espaço da frente do público. A dança e a evolução dos passos continuam. A sonoridade do trânsito se encerra. O cazumba dança mais um pouco. A dança se encerra tendo somente a sonoridade do chocalho que está na mão do cazumba. De costas encerra a dança. A atriz tira a máscara, vira-se para o público. Olha para cada pessoa, olha para a máscara que está segurando na altura de seu ombro. Amarra a máscara suspensa. Senta numa cadeira que está ao lado.

Hoje nós vamos ter uma experiência juntos, isso é uma desmontagem cênica. Iremos ter um relacionamento, eu enquanto artista e vocês enquanto público, nessa situação de apresentação. Vamos ter aqui o compartilhamento de um processo de pesquisa e criação que, na maioria das vezes, é reservado ao grupo teatral que cerca a obra, ou mais especificamente, e dada a particularidade do que se pode tratar, está ligado a campos onde somente o artista, a artista pessoalmente percorreu. Vocês agora se transformam em testemunhas/confidentes de experiências, de memórias, de escolhas e de caminhos que irei compartilhar na execução desta nova obra, que se chama *Cicatriz*.

Nesse nosso encontro vou trazer três dos processos que resultaram em obras teatrais. Os três foram escolhidos por serem momentos de pesquisas aprofundadas que integrei no grupo Teatro de Caretas, momentos que deflagraram novos caminhos, que nos modificaram a partir do contato com os materiais, dos encontros com outras pessoas e com novos pensamentos que foram gerados. Cada processo teve uma identidade de pesquisa, cada um teve também tempos de investigação específicos. O caminho para cada processo foi se

configurando de acordo com suas necessidades, gerando aprendizados, gerando obras teatrais que expressam suas pesquisas específicas.

A atriz ainda sentada começa a indicar as cicatrizes que tem no corpo. Toca com as mãos a sobancelha, a barriga, e levanta no terceiro momento mostra a perna, se aproxima de uma pessoa do público e pergunta:

Você tem uma cicatriz? Todo mundo tem uma cicatriz. Me mostra.

Na parede surge uma projeção, surge uma foto na rua de uma das plateias do espetáculo Final da Tarde. A atriz pega um lenço branco bordado, coloca na cabeça e canta de costa para o público, dando um sentido de que está à frente de uma porta.

Canta:

*O de casa, o de fora mãe Jerona quem aqui
é cravo é rosa, a fulô do bugari
eu cheguei em vossa porta
pus a mão na fechadura, eu falei vós não falastes coração de pedra dura.*

*O abre essa porta se quiser abrir
Que nós mora longe queremos dormir
A chuva caindo as goteira pingando
Padin abre a porta que to me moiando.*

Essa música eu ouvi várias vezes, na pesquisa, eu ouvi em vários reisados, e ouvi também em Ipueira da Vaca, no reisado dos Irmãos, que veio do avô, do pai, agora com os irmãos, com os filhos, já com os netos brincando. Depois da abrigação de porta eles vão pro terreiro brincar, o terreiro está iluminado com várias gambiarras, aí tem um sanfoneiro, um tocar na zabumba e outro no triângulo, entre danças e entremeios, tem os relaxos, um dos que mais gosto de dizer é:

*Eu num vou na sua casa,
pra você não ir na minha,*

*sua boca é muito grande
vai comer minha farinha.*

E tem esse também:

*Meu filho você num brigue
que seu pai nunca brigou
até hoje tá numa rede
de uma surra que levou.*

A atriz se volta para a máscara do Cazumba que está suspensa e diz:

Essa é uma máscara que não fala. Chama cazumba, era do mestre Abel Teixeira, ele me deu. No primeiro momento que vi o cazumba, me assustei. Só depois que vi a primeira roda de boi que tive coragem. Tava lá Seu Abel, me chamou do lado da roda, sem ninguém ver, tirou a máscara, a farda e o cofo, me passou tudo, eu coloquei e entrei na roda. Tinha uns 30 cazumbas, girando e tocando perto dos pandeirões, do tambor de onça, a gente fica meio hipnotizada. Quando saí, ele rindo me perguntou como tinha sido. Essa foi a máscara que dancei naquele dia (aponta para a máscara), na baixada maranhense. Quando me passou a máscara ele me disse: Tem que cuidar.

O segundo trabalho que eu trago para compartilhar com vocês é o Final da Tarde. Este espetáculo foi construído a partir de várias performances teatrais que fizemos em Fortaleza e em Juazeiro do Norte. Em Fortaleza, fomos para o mercado São Sebastião, para av. Duque de Caxias, para a Praça da Estação, para a Praça dos Leões e para o terminal de Parangaba. É certo que muitos de vocês sabem bem como é o terminal da Parangaba, então sabem da rapidez e da quantidade de pessoas que circula por lá. Escolhemos fazer o trabalho ao lado da escada. Nesse dia combinamos o que os atores e atrizes fariam, a ideia era chegar ao terminal, passar uma fita no chão, como essa aqui (aponta para uma fita que está marcando o chão), daí a gente deitava no chão e começava a conversar. Foi tudo tão diferente pra gente, a proposta não tinha um tempo marcado, nosso combinado era que seriam dois casais deitados no chão e que iriam conversar sobre relacionamento. Teve um momento que um rapaz, do público, ficou tão

envolvido que me passou seu celular para eu ver seus filhos. Já pensou você no meio de um terminal e passar seu telefone para alguém que está deitado no chão?

A atriz deita no chão e começa o texto de seu personagem Whildyslane, do espetáculo Final da Tarde.

Foi assim que minha mãe me convenceu das ideias dela. Casei, casei num dia como hoje, assim, não tinha sol, nem chuva. Tava todo mundo tão contente, eu não estava entendendo nada. Manoel já tinha um bocado de bicha de criação e ganhou mais: carneiro, cabrito, preá. Já viu alguém ganhar preá? Pois é ele ganhou. E era tanta comida. Panelada, sarrabulho, buchada. Era cada balceiro de pirão. Sabe comida do sertão pesada? Eu não gosto. Só gosto de tripa. Tripa assada com farinha d'água.

A atriz levanta do chão.

Logo que eu casei fiquei grávida. No começo a minha barriga era assim espalhada. Ai o povo dizia que quando é assim é menina. Pois num foi? Uma menininha dessas que você bota lacinho, vestidinho. Mas, assim que ela nasceu, ela morreu. Já viu caixão de criança? Ele pode ser branco, azul ou amarelo. O dela era amarelo. Não queira ver. É muito triste. Daí o tempo passou, e eu fiquei grávida de novo. Agora minha barriga era desse tamanho. Foram gêmeos, Aderaldo e Adalberto. Menino, se Aderaldo tivesse aqui ele já tinha subido em todas essas árvores, mexido com um e com outro.

Um dia Manoel levou ele pra pescar. A me disseram que o menino ficou enganchado em baixo d'água, ninguém conseguiu tirar. Num queira numa família duas crianças mortas. Bem, mais aí ficou Adalberto, aí eu pensei. Menino, esse menino não pode morrer não. Já morreram dois.

Então eu dava comida pra ele. Ele gosta de conversar... Hoje ele cresceu. É um rapaz alto, bonito. A noite ele bota uma sandália com um salto desse tamanho,

uma saia comprida, e vem pra essa praça. E agora se batizou. Ofélia, Ofélia das Águas. Eu gosto. Parece coisa de artista. (ri)

A atriz irá pegar o tecido de Moçambique

CENA BOCA AMORDAÇADA: (em pé, abaixa a cabeça e faz um turbante com o tecido) diz,

A memória mais antiga que tenho de um parente da minha família é do meu bisavô. Eu criança, ele já homem livre, mostrando as cicatrizes de quando era escravo. Uma cicatriz nos dá uma história que se pode contar. É um trauma físico que deixou de sangrar, que acabou. Que acabou? Cada cicatriz guarda uma pequena vitória porque sobrevivemos a essa ferida. Essa é a única lembrança que tenho do meu bisavô: uma cicatriz, sarada na pele, mas por dentro, na alma não, um trauma.

Minha história se une a de Dandara pelo meu corpo, pelos meus cabelos, pelas cicatrizes que ficaram em meus ancestrais, mas, sobretudo pelo pensamento. Me identifico com ela por sua luta, por desejar alcançar um sentido comunitário para minha existência. Reconheço nela as forças associadas ao povo negro, a resistência das oprimidas e oprimidos.

Neste momento retira o tecido da cabeça e o transforma em um boneco, o manipula. Aproxima-se das pessoas, brincando com o boneco.

O Ceará é conhecido como a terra da luz por seu grande sol, mas também por ser o primeiro lugar onde houve a libertação dos escravos. Apesar dessa luz creio que meu bisavô partiu com uma cicatriz na alma. Acredito que hoje já conseguimos como mulheres entender de onde vêm nossas cicatrizes.

Coloca o tecido dobrado perto do peito, segurando com uma mão e diz:

Sou Vanéssia filha de dona Hosana, neta de Edite e Teodora, quando eu era criança, minha mãe e meu pai, diziam que eu era desobediente, era assim que se referiam a mim. Por sorte continuei assim, sou filha de uma família de 4 homens e somente eu mulher, aprendi a viver entre os homens tendo voz e identidade. Hoje convoco a todas as pessoas que criem as meninas e as jovens desobedientes.

A atriz senta na cadeira, em silêncio, aponta para os pés e diz:

Eu tava lá só olhando a conversa dos adultos, quando ouço o senhor mais idoso da roda dizer, essa marca aqui, essa cicatriz, é do tempo da escravidão. Ele mostrou o tornozelo. Era meu bizavô.

A atriz levanta e começa rodar um áudio com vários nomes de mulheres com as vozes das atrizes do Teatro de Caretas. FIM

Diz o Texto de GRADA KILOMBA

(Vi esta instalação na Bienal de São Paulo 2016 - Tema: INCERTEZA VIVA)

Ato II

Enquanto eu falo,
comentários e avisos
parecem aprisionar-me
numa velha ordem colonial.
Inadvertidamente dizem-me
o que conta como a verdade
e em quem acreditar,
lembrando-me de uma estranha dicotomia:
quando eles falam
é científico,

quando nós falamos
é não científico,
quando eles falam
é imparcial,
quando nós falamos
é parcial,
quando eles falam
é objetivo,
quando nós falamos
é subjetivo,
quando eles falam
é neutral,
quando nós falamos
é pessoal,
quando eles falam
é racional,
quando nós falamos
é emocional.
Eles tem fatos,
nós temos opiniões.
Eles tem conhecimentos,
nós temos experiências.
Não estamos a lidar aqui
com um simples jogo de
p-a-l-a-v-r-a-s
Mas sim com uma violenta
Hierarquia, que define:
quem pode falar
e sobre o que se pode falar.

Ato III

Enquanto escrevo,

as vezes temo escrever,
a escrita torna-se um medo,
pois eu não posso escapar
tantas construções coloniais,
tantas construções coloniais neste mundo.
Eu sou vista como um corpo
que não pode produzir conhecimento.
Um corpo fora do lugar.
Sei que enquanto eu escrevo
cada palavra que eu escolho
será examinada
e talvez até invalidada.
Então por que eu escrevo?
Porque sim.
Estou involta numa história
de silêncios impostos,
vozes torturadas,
línguas despedaçadas,
idiomas forçados e
discursos interrompidos.
E estou rodeada de
espaços brancos
nos quais eu mal posso entrar ou permanecer.
Então porque escrevo?
Eu escrevo quase como uma obrigação,
para me encontrar.
Enquanto escrevo
eu não sou o “outro”,
mas o eu.
Não sou o objeto,
mas o sujeito.
Eu torno-me a que descreve

e não a descrita.

Eu torno-me a autora e a autoridade da minha própria história.

Eu torno-me a oposição absoluta do que o projeto colonial determinou.

Eu torno-me eu própria.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Que nada nos defina
 Que nada nos sujeite
 Que a liberdade seja nossa própria substância
 já que viver é ser livre.

Simone de Beauvoir

Debruçar-me sobre as experiências que vivi em minha trajetória como atriz de teatro de rua a partir de memórias e de materiais constituídos ao longo do caminho calçou a realização desta pesquisa. Ao dialogar com os autores que elegia para traçar este percurso, estabeleci categorias de investigação e retomei a partir de então as circunstâncias de onde e como foram os processos de pesquisa e criação dos espetáculos teatrais *Cortejo de Caretas* (2010), *Final da Tarde* (2014) e *Boca Amordaçada?* (2018). Tive como foco também a observação dos diferentes períodos de pesquisa em suas elaborações e desenlaces. Nestes processos de criação capturei momentos deflagradores dos caminhos que foram fundamentais na construção das poéticas de cada espetáculo. O percurso poético desta pesquisa acadêmico-artística se desenhou na busca por compreender os caminhos, muitas vezes invisíveis, por onde se teceram as obras teatrais. A partir das mais diversas descobertas elaborei uma nova obra. Uma obra que se construiu de fragmentos e cacos, de ruídos e resíduos, impulsionada por disparadores já utilizados ou novos, concretizando este dispositivo que é a desmontagem teatral.

Esta desmontagem teatral que elaborei teve como prerrogativa retornar aos materiais já construídos, mas também fiquei aberta para encontrar outros materiais para uma nova composição, ao eleger o que colocar em cena. A construção da narrativa que a princípio parecia fragmentada em cacos díspares, ao se encontrar em uma nova linha narrativa da cena, formou novo componente poético.

Nesta investigação os três processos que trabalhei foram escolhidos por serem momentos de pesquisas aprofundadas que integrei no Grupo Teatro de Caretas, momentos que deflagraram novos caminhos, que nos modificaram, que

me modificaram, a partir do contato com os materiais, resultante do encontro com outras pessoas e com novos pensamentos gerados.

A partir das categorias estabelecidas, do levantamento bibliográfico, do levantamento documental, tratei estes materiais e estruturei a escritura sobre os processos, caminhando para a escritura dramatúrgica da desmontagem. Houve a escolha dos objetos (máscaras, figurinos, instrumentos), das imagens (fotos e vídeos) e dos textos (dos espetáculos, ou novas narrativas que foram construídas) que compuseram a elaboração da desmontagem. Ao realizar experimentações em sala onde percorri novas trajetórias de cena, vinculando materiais e colocando os três processos em contato, pude assim constituir uma nova composição, que foi essa da desmontagem cênica *Cicatriz*.

Como indicação para a escritura tive como base procedimentos metodológicos orientados pela investigação das experiências em grupo, assim como estruturei estes procedimentos orientada pela investigação das memórias que emergiram ao longo da pesquisa. Ao observar os processos criativos, elegi pontos de interesse para articular à medida que os processos iam sendo descritos. Cada processo respondeu de forma diferente à escritura, resultando nisso tamanhos de descrição variados e também formatos diferentes de tratamento. Ao revisitar os processos criativos reescrevi estas experiências considerando que cada uma aconteceu em circunstâncias diversas. As imagens escolhidas para acompanhar as descrições dos processos montaram, por sua vez, uma linha narrativa iconográfica importante, fosse para ativar memórias, ou para possibilitar ao leitor acompanhar as descrições, por vezes bem densas, sobre os processos, alcançando lugares, tempos e disparando sensações.

Por fim destaco que a construção da dramaturgia da desmontagem cênica *Cicatriz* teve como elemento norteador as trajetórias que em dado momento se cruzaram, da minha trajetória pessoal de atriz, assim como das realizações do grupo, e também do meu encontro de atriz com o grupo. Entendo que este processo foi pertinente para estabelecer uma nova escritura sobre o teatro de rua, observando as experiências dos artistas. Cada processo teve uma identidade de pesquisa, cada um teve também tempos de investigação específicos. Considero este momento como uma transição, um momento de transformação, um ritual de

passagem que me integrou, para me reinventar dentro do próprio teatro, mas essencialmente em minha vida.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHILLES, Daniele; GONDAR, Jô. **A Memória Sob A Perspectiva Da Experiência**. Revista Morpheus Estudos Interdisciplinares em memória social. Rio de Janeiro: v.9, n.16, p. 174-196, agos/dez 2016.

ALENCAR, Sandra. **Atuadores da Paixão**. Porto Alegre: Fumproarte, 1997.

ANGULO, Matías. **Ana Correa en el Mestiza Chile 2016**, Jul/2016. Disponível em: <<http://satch.cl/web/2016/07/03/ana-correa-en-el-mestiza-chile-2016/>> Acesso em: 21/01/2017.

ALVES, Caleb Faria; VIRTUOSO, Letícia. **Nos meandros do processo criativo: o ritual da desmontagem no teatro**. Revista GIZ - Gesto, Imagem e Som. São Paulo, v. 1, n. 1, junho, 2016.

Disponível em:<<http://www.revistas.usp.br/gis/article/view/116352/113943>>. Acesso: 20/07/2017

BARROSO, Oswald. **A máscara: do teatro ritual ao teatro brincante**. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2016. No prelo.

_____. **Reis de Congo**. Fortaleza: Ministério da Cultura, 1996.

_____. **Teatro como Encantamento**. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013.

BARBA, Eugenio. **Além das ilhas flutuantes**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1991

_____.; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.

BARBIER, René. **A pesquisa-ação**. Brasília: Liber Livro, 2004.

BENJAMIN. Walter. Escavando e recordando. In: BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Tradução Rubens R. T. Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, p. 239-240. 1987

_____. **Magia e Técnica, Arte e Política** - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____. **Origem do Drama no Barroco Alemão.** Coleção Elogio da filosofia, Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, p. 50-51, 1984.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas.** 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____. **Hamlet e o filho do padeiro.** Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. **Jogos para atores e não-atores.** 9ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. **A estética do oprimido.** Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **Grupo Galpão: 15 anos de risco e rito.** Belo Horizonte: O Grupo, 1999.

BRITTO, Beatriz. **Uma tribo nômade: a ação do Ói Nós Aqui Traveiz como espaço de resistência.** Porto Alegre: Ói Nós na Memória, 2008.

CARNEIRO, Leonel Martins. **A Experiência do teatro:** de John Dewey ao espectador do teatro contemporâneo. Sala Preta, Brasil, v. 13, n. 2, p. 56-71, dez. 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69076/71521>>

CARREIRA, André. **Teatro de Rua:** Brasil e Argentina nos anos 1980 – uma paixão no asfalto. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Ed., 2007.

_____. **Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade:** materiais do Teatro de Invasão. In: O Percevejo Online. Periódico do PPGAC/UNIRIO, vol. 01, fascículo 01, p. 1-10, jan/jun 2009.

_____. Reflexões sobre o conceito de Teatro de Rua. In: Telles, Narciso; Carneiro, Ana (org.), **Teatro de Rua:** Olhares e perspectivas. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, p. 20-37, 2005.

_____. **Sobre um ator para um teatro que invade a cidade.** In: Moringa Artes do Espetáculo. n. 2, vol. 2, p. 13-26. jul/dez 2011.

_____. **Teatro de Invasión:** La ciudad como dramaturgia. Córdoba: DocumenteA/Escénicas Ediciones, 2017.

_____. MATOS, Lara. Transitando pelas ruas: Uma cena que constrói cidades. *In*: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara; SANTOS, Vanéssia (org.). **Teatro de Rua: Discursos, Pensamentos e Memórias em Rede**. Fortaleza: Aldeia Casa Viva. p. 21-32. 2016.

COLLA, Ana Cristina. **Demonstração de Trabalho** - SerEstando Mulheres. Campinas: UNICAMP. 2014. Disponíveis em: <<http://portalabrace.org/viiicongresso/resumos/territorios/COLLA,%20Ana%20Cristina.pdf>>

CORREA, Ana. Grupo Cultural Yuyachkani. *In*: OLIVOS, Fernando; SALAZAR, Ximena (org). **Artivismo: cambio social y activismo cultural**. Lima: Universidad Peruana Cayetano Heredia, p. 54-62, 2014.

COSTA, Iná Camargo & Carvalho, Dorberto. **A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura – os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

_____. **Das margens e bordas: relatos de interlocução teatral**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2011.

CRUCIANI, Fabrizio e FALLETTI, Clelia. **Teatro de Rua**. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIÉGUEZ, Ileana. **Cenários liminares: teatralidades, performances e política**. Uberlândia: EDUFU, 2011.

_____. **Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor** Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas, 2013.

_____. **Desmontagem cênica**. Rascunhos. Uberlândia, UFU, v. 1, n. 1, p. 5-12, 2014.

_____. (org.). **Des/Tejiendo Escenas**. Desmontajes: procesos de investigación y creación. México: UIA-CITRU-INBA-CNA, p. 9- 20, 2009.

_____.; LEAL, Mara (org.). **Desmontagens**: Processos de pesquisa e criação nas artes da cena. Rio de Janeiro: 7letras, 2018.

DUBATTI, Jorge. Teatro, convívio e tecnovívio. In: CARREIRA, André; BIÃO, Armindo Jorge; TORRES NETO, Walter Lima. **Da cena contemporânea**. Porto Alegre, RS: ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, . p. 12-35. 2012.

ESCOBAR, Laura. **Ana Correa**: “El arte es un camino de sanación para una sociedad”. Mar/2015. Disponível em: <<https://tvrobles.lamula.pe/2015/03/27/ana-correa-el-arte-es-un-camino-de-sanacion-para-una-sociedad/tvrobles/>> Acesso em: 10/05/2018

FARIAS, Tânia. **Uma história íntima de criação**. Rascunhos. Uberlândia, UFU, v. 1, n. 1, p. 32-47, 2014.

FISCHER, Stela. **Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras**. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **O rastro e a cicatriz**: metáforas da memória. Pro-Posições (Unicamp), UNICAMP – Campinas, v. 13, n.3(39), p. 125-134, 2002.

GARBEY, Marilyn. **Confesiones de Ana Correa**. La ventana. Mai/2016. Disponível em: <<http://laventana.casa.cult.cu/noticias/2016/05/21/confesiones-de-ana-correa/>> Acesso em: 15/01/2017.

GODOY, José Alejandro. **Miguel Rubio Zapata**: “No se puede dejar de pensar el arte separado de la vida”. Memoria: revista sobre cultura, democracia y derechos humanos. Lima, n. 20, p. 16-21, 2016. Disponível em: <<http://idehpucp.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2016/08/Revista-MEMORIA-20.pdf>> Acesso em: 15/01/2017.

GRUPO CULTURAL YUYACHKANI. **Teatro y comunidad**. Lima, 2015. Disponível em: <<http://www.yuyachkani.org>> Acesso em: 17/12/2018.

GRUPO CULTURAL YUYACHKANI. **Yuyachkani**: 45 años de teatro. Lima, 2016. Disponível em: <<http://yuyachkani.org/doc/yuyachkani-nosotros.pdf>> Acesso em: 08/09/2017.

HADDAD, Amir. Espaço. *In*: Telles, Narciso; Carneiro, Ana (org.), **Teatro de Rua: Olhares e perspectivas**. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, p. 60-63, 2005.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Editora Revista dos Tribunais LTDA. Tradução Laurent Léon Schaffter. São Paulo, 1990.

HONÓRIO, Erotilde. **História do Teatro no Ceará**: Através de grupos e companhias, 1967 a 1997. Fortaleza: Governo do Estado do Ceará; Secretaria da Cultura e Desporto; Bureau de Artes Cênicas do Ceará; Theatro José de Alencar, 2002.

IBARRA, Inês. **El desmontaje como puente entre teoría y práctica**. Disponível em:

<http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/40035/Documento_completo.pdf?sequence=1> Acesso em: 27/01/2019

IZQUIERDO, Ivan. Conferência de Abertura Ivan Izquierdo. *In*: **Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações**. Porto Alegre: ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, p.17-31, 2013.

LARROSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Tradução de João Wanderley Geraldi. n. 19. Revista Brasileira de Educação. Campinas, 2002

LEAL, Mara. Apresentação: Desmontagem como procedimento artístico-pedagógico. *In*: **Revista Rascunhos** – caminhos da pesquisa em artes cênicas (Dossiê Desmontagem). Uberlândia, v.1, n.1, jan-jun 2014.

MENCARELLI, Fernando Antonio. **Práticas corporais e alteridade na cultura de grupo**: Yuyachkani e Workcenter. Dez de 2013. Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/fernandomencarelli/prticas-corporais>> Acesso em: 26/01/2017.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad GUINSBURG, J. e PEREIRA, Maria Lúcia (dir.). São Paulo: Perspectiva, 1999.

PERES, Bruna Bellinazzi. **DESVELANDO MEMÓRIAS** Afetos e autobiografia na criação cênica. Rascunhos Uberlândia v. 1 n. 1 p. 76-88, 2014.

PIMENTEL, Lucia Gouvêa. **Processos Artísticos como Metodologia de Pesquisa**. 2015. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvrouver/article/view/32707>>. Acesso em: 26/01/2019.

RALLI, Teresa. **Oficinas de autoestima**: uma prática cênica com mulheres. In: ALEIXO, Fernando; TELLES, Narciso. Ateliês em artes cênicas: produção, extensão e difusão cultural. Uberlândia: EDUFU, p. 157-173, 2017.

SARRAZAC, Jean-Pierre. NAUGRETTE, Catherine (org). **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. Tradução André Telles [et al]. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP. Annablume, 1998.

SOUSA, Thaís Helena Rissi de. **Yuyachkani**: teatro e performance enquanto registro e memória na Latino-América. 2014. Mestrado em Artes (Dissertação). Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

SOUZA, Carla Dameane Pereira de. **A encenação do sujeito e da cosmogonia andina no teatro peruano**: memória histórica e ativismo político em César Vallejo e Yuyachkani. 2013. Doutorado em Literaturas Modernas e Contemporâneas (Tese). Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

_____. **Relatos do sujeito andino em Anta warmikuna (2011) e Kay punku (2007), ações cênicas e documentais de Ana Correa e Débora Correa (Yuyachkani)**. Moringa: Artes do espetáculo. João Pessoa, v. 3 n. 2, 2012. Disponível em <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/15351>>. Acesso em 10/06/2016.

SOUZA, Tatiane Santoro de. **Limites, deslocamentos e atravessamentos**: uma tentativa de conceituar a desmontagem. XXI Colóquio do PPGAC/UNIRIO. p. 47-50. 2017.

TELLES, Narciso. **Teatro de rua: dos grupos à sala de aula**. 2007. Doutorado em Teatro (Tese). Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

_____. **Grupo Yuyachkani**: pedagogia e memória. Urdimento: revista de estudos em artes cênicas. Florianópolis, n. 17, p. 143-149, 2011.

_____. **Pedagogia do Teatro e o teatro de rua**. Porto Alegre: Editora Mediação, 2008.

_____, CARNEIRO, Ana. **Teatro de Rua: Olhares e perspectivas**. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2005.

TENDLAU, Maria. **Teatro vocacional e a apropriação da atitude épica/dialética**. Maria Tendau – São Paulo: Hucitec, 2010.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. São Paulo: Cortez, 2002.

TROTTA, Rosyane. **Paradoxo do Teatro de grupo no Brasil**. Dissertação de mestrado. ECA USP, 1998.

TURNER, Victor W.. **O Processo ritual**: estrutura e anti-estrutura. Petrópolis: Vozes. 1974.

_____. **Dewey, Dilthey e Drama**: um ensaio em Antropologia da Experiência. Tradução Herbert Rodrigues. Cadernos de Campo n. 13. p. 117 - 185, 2005.

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. **Teatro de Rua no Brasil**: a primeira década do terceiro milênio. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.

TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ. **Aos que Virão Depois de Nós, Kassandra in process**: a criação do horror. Porto Alegre: 2002. DVD. 65 min.

TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ. **A tribo**. Porto Alegre, 2015. Disponível em: <<http://www.oinoisaquitraveiz.com.br/>> Acesso em: 20/12/2015.

VECCHIO, Rafael. **A utopia em ação**. Porto Alegre: Ói Nóis na Memória, 2007.

WESTBROOK, Robert B.. **John Dewey**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, p.34 , (Coleção Educadores), 2010.

ZAPATA, Miguel Rubio. **Grupo e Memória**. Programa do espetáculo SIN TÍTULO TECNICA MIXTA. São Paulo. n. 2, 2012.

_____. **Grupo, memoria y frontera**. Revista Teatro/CELCIT. Buenos Aires, n. 34, p. 20-34, 2008.

_____. Hijo de perra o la anunciación. *In*: DIÉGUEZ, Ileana; LEAL, Mara (org.). **Desmontagens**: Processos de pesquisa e criação nas artes da cena. Rio de Janeiro: 7letras, 2018.

_____. **Notas sobre teatro**. Lima: Ediciones Grupo Cultural Yuyachkani, 2001.

_____. **O teatro e nossa América**. Urdimento: revista de estudos em artes cênicas. Florianópolis, n. 22, p. 259-266, 2014.

_____. **Raices y semillas**: maestros y caminos del teatro en América Latina Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2011.

_____. **Repertorio y teatro de grupo**. Lima, 2013. Disponível em: <<https://www.facebook.com/notes/los-yuyas-la-página-de-yuyachkani>> Acesso em: 26/01/2016.

_____. **Sobre viver em grupo**. Subtexto: revista de teatro do Galpão Cine Horto. Belo Horizonte, n. 11, p. 164-199, outubro de 2015.

7. APÊNDICE – TRABALHO FINAL POSTADO DO PORTAL YOUTUBE

Desmontagem cênica: Cicatriz

Favor acessar o link: <https://www.youtube.com/watch?v=WRKsFdrTwqg&t=47s>