

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA SOCIAL**

**VOZES EM TRÂNSITO:
etnografia de um processo de criação do Ói Nóis Aqui Traveiz**



Paola Correia Mallmann de Oliveira

**Porto Alegre
2013**

Paola Correia Mallmann de Oliveira

**VOZES EM TRÂNSITO:
etnografia de um processo de criação do Ói Nóis Aqui Traveiz**

Monografia apresentada como exigência para obtenção do grau de Bacharelado em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Professor Caleb Faria Alves

Porto Alegre

2013

AGRADECIMENTOS

Eu devoto gratidão à Vida. À força solar. Às pessoas incríveis que me instigaram para poder dizer sobre a criação e o teatro. Gratidão aos seres da natureza. Gratidão à minha admirável mãe Maria Angélica. À amada avó Nilza. E a forte bisavó Eulália. Às memórias histórias da avó Laila. A minha madrinha Marlene.

Ao meu pai Luiz Fernando pela constância e firmeza. Ao meu pai Edson pelas palavras capazes de instigar a visão diante das coisas. Ao meu tio avô Hélio pela paz que transmite.

E aos irmãos.

Sincera gratidão ao meu professor e orientador Caleb Faria Alves.

Gratidão à todos que contribuíram e de forma foram fundamental para este trabalho acontecer e para a minha formação: os atadores do Ói Nós Aqui Traveiz!

Especialmente, aos meus professores da Escola de Teatro da Terreira da Tribo, ao Paulo Flores por receber minhas perguntas inquietas. À Paulina Nólíbos, Tânia Farias e Clélio Cardoso que de um jeito muito seu me passou que o improvisado é a própria vida.

Este trabalho trás um pouco do aprendizado que tive com cada pessoa, vozes que marcaram de uma maneira valiosa os meus pensamentos.

À Eugênio Barboza, à Sandra Steil, à Marta Haas, ao Roberto Corbo, à Paula Carvalho, ao Pascal Berten, à Mayura Mattos, ao Edgar Alves e, enfim, a todos que fazem o teatro do Ói Nós acontecer. Muita energia para que este trabalho fundamental na cidade de Porto Alegre siga em frente!

É importante lembrar a amizade de Cris Viggiano que muito colaborou com a pesquisa, ao querido amigo Rodrigo Azambuja. Gratidão! Ao Sandro Machado, Gui Stein, a João Pedro Madureira. E também às parceiras Cristiane Cubas, Veri Welter, Ananda Mida, Venúcia dos Santos, Carolina B. À Carla Figueiredo, e nossas incríveis conversas, à boa energia de Laura Machado, à ilustre figura do Zé da Terreira, à Beatriz Britto, ao querido Rogério Lauda que serenamente amava o teatro e o canto. Gratidão à sábia Denise Bork.

Dedico este trabalho ao Teatro que os habita!

EVOÉ!

“Amo os poemas dos famintos, dos doentes, dos marginais,
dos envenenados: [...] poemas de supliciados da
linguagem que estão se perdendo nos seus textos e não
poemas dos que fingem que estão se perdendo para
melhor exibir sua consciência e sua ciência, da perda da
escrita. Os perdidos não estão sabendo das coisas, eles
mugem e berram de dor e de horror.”

Antonin Artaud

RESUMO

Este trabalho é uma etnografia sobre o processo de criação desenvolvido pelo grupo de teatro Ói Nós Aqui Traveiz, de Porto Alegre. Entre antropologia e teatro, esta pesquisa adota uma perspectiva interdisciplinar. A proposta é discutir a emergência do fazer teatral como uma prática social que incorpora o aspecto político e constitui os elementos candentes na criação cênica. Destacando a percepção sensorial do corpo na dinâmica coletiva, procuro identificar as relações sociais em interações desenvolvidas pelo grupo com textos, improvisos, leituras, *performances*, objetos e modificações no espaço entre o cotidiano e a cena. A partir da experiência de campo acompanhando a peça teatral “Medeia Vozes” na Terreira da Tribo, espaço de pesquisa e produção cênica do Ói Nós Aqui Traveiz, encontro na memória coletiva um elo entre o romance de Christa Wolf, a atuação, a utilização de depoimentos de mulheres reais e a discussão de versões acerca da personagem mítica. Deste modo, percebo como sentidos e presenças são elaborados e podem funcionar como canal expressivo da teatralidade.

Palavras-chave: Processo de criação. Teatralidade. Memória coletiva e interdisciplinaridade.

ABSTRACT

This ethnographic work is about the creative process performed by Oi Nóis Aqui Traveiz theatre group, in Porto Alegre. This research works in a interdisciplinary perspective between Anthropology and Theater. The aim is to discuss the emergence of theatre acting as a social practice using political aspects. Detaching body's sensorial perception in collective dynamics I try to identify social relationships on interactions developed by the group through texts, improvisations, readings, performances, objects and space modifications which happen between daily and the scene. This Way, I see how senses and presences are elaborated and may work as expression way of theatrics. From a practice experience working with the action of Medeia Vozes in Terreita da Tribo a research and scenic space of Oi Nois Aqui Traveiz, an analysis was made on how actors social practices constitute the glowing elements on scenic creation meeting in collective memory a link between Christa Wolf, the acting with real women testimonies and the version discussion about mythical character.

Key words: Creation process. Theatrics. Collective Memory, Interdisciplinarity.

ZUSAMMENFASSUNG

Diese Arbeit ist eine Ethnografie über den Kreativprozess, den die Theatergruppe Ói Nóis Aqui Traveiz aus Porto Alegre durchführt. Ziel ist es, vom Standpunkt zwischen Anthropologie und Theaterwissenschaft aus, die Notwendigkeit der Theaterarbeit als eine konstante künstlerische Praxis zu diskutieren. Anhand der Erfahrung vor Ort bei der Terreira da Tribo analysiere ich die Elemente des Stückes "Medea Stimmen", die durch die Erinnerung eine Verbindung schaffen zwischen dem Roman Christa Wolfs, dem Spiel mit Aussagen realer Frauen und der mythischen Figur. Mit einem besonderen Augenmerk auf die Wahrnehmung des Körpers während des Kollektivprozesses, versuche ich die sozialen Beziehungen und ihre Interaktion mit Texten, Improvisationen, Lesungen, Performances, Objekten und Veränderungen des Raumes zwischen Alltag und Szene zu identifizieren. Auf diese Weise erarbeite ich, wie Sinn und Präsenz geschaffen werden und die Theatralität mittels eines rituellen Erlebens ausdrücken.

Schlüsselwörter: Kreativprozess. Künstlerische praxis. Theatralität.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 O ESPAÇO DA TERREIRA DA TRIBO	13
3 MEDEIAS, A POLIFONIA DE UMA VOZ ANTIGA	24
3.1 “A QUE DÁ BONS CONSELHOS”	25
3.2 “MEDEIA BONITA, NÃO CHORES...”	29
4 IMERSÕES NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ ..	39
4.1 TEXTO E IMPROVISO	41
4.2 LEITURA E <i>PERFORMANCE</i>	47
4.3 SONORIDADES COLETIVAS	58
4.4 TÉCNICAS DE ATUAÇÃO	63
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	68
REFERÊNCIAS	72

1 INTRODUÇÃO

Cena 3: DESPEDIDA ÍDIA

(Medeia encontra a mãe Ídia, e numa cena em que a comunicação se dará principalmente pelo movimento dos corpos. Cena que experimenta o teatro-dança)

Medeia: Há muito tempo, Mãe, mostraste-me com a unha, na minha mão esquerda, aquela linha minúscula, e disseste-me o que aconteceria se ela alguma vez cruzasse a linha da vida. Conhecias-me bem Mãe, ainda vives? Olha para a minha mão; essa linha minúscula, agora mais funda, cruza a outra. Tem cuidado, disseste, o orgulho faz-te arrefecer a alma. Pode ser, mas a dor, Mãe, a dor também deixa um rastro de devastação. Mas a quem digo eu isto? Por muito densas que fossem as trevas quando embarcamos na “Argos”, não pude deixar de ver os teus olhos, e não os esqueci, o teu olhar marcou em mim a fogo uma palavra que eu não conhecia: culpa. Quando te vi na praia, para te despedires de mim, percebi que aprovavas o que eu fazia. Não tinha saída. Não havia muito que conversar. Não te faças como eu, disseste, e depois me abraçaste com uma força que há muito tempo não sentia em ti.¹

Observo no ensaio os movimentos do corpo seguirem uma linguagem própria, evocar sensações sobre as palavras no texto e evocar as coisas não ditas. De súbito, a Mãe faz o gesto com os braços estendidos, lançando-os à frente e curvando-se até o chão. Medeia lhe acompanha. A cena começa com a febre de Medeia, seu corpo exaltado estendido no estrado de ferro (não há colchão) da cama, encontra a Mãe por intermédio da memória e ambas mantêm uma interação sutil através de ações físicas. A Mãe segura Medeia no colo, as duas se olham com as faces próximas. Medeia desce escorregando a cabeça até o ventre da Mãe. Dançam em torno da cama vazia. Com gestos semelhantes, mas também em direções opostas, se afastam e se encontram no espaço. As duas atadoras estão com roupas usuais, já no improviso coletivo, as personagens estão nuas.² Ídia, a Mãe, permanece em silêncio, no que consiste sua atuação. Os outros atadores também observam a cena narrada no cenário provisório. Após o ensaio, conversei com a Sandra, que vivencia a Mãe. Ouvi-a discorrer sobre a construção da personagem a partir dos movimentos corporais buscando a “energia do quadril”. Ela ainda ressalta que a proposta do grupo é acrescentar uma música para esta cena.

¹ A cena narrada está no roteiro teatral criado em coletivo pelo grupo Ói Nós Aqui Traveiz. A fotografia da página de rosto foi feita pelo ator Eugênio Barboza. Trata-se do Adinkra Bebre, de Gana, símbolo da importância do aprendizado com os antepassados. Foi esculpido em tábuas de madeira e dispostos nas portas do cenário referente à Cólquida.

² Na perspectiva do Ói Nós chamam-se atadoras as atrizes que vivenciam as personagens, no caso Sandra Steil (Mãe) e Tânia Farias (Medeia). Paulo Flores descreveu a proposta de atuação do indivíduo no coletivo como “um ser humano atuante, alguém que não está envolvido apenas nas suas questões pessoais, alguém que começa a pensar a sua cidade, o seu país, as pessoas que estão ao seu lado, o mundo”. (ALENCAR, 1997, p. 71). Paulo Flores também esclarece que “como ator, entende-se o artista que sai de um espaço restrito (palco) e entra em contato com a comunidade com a qual faz parte”. (ALENCAR, 1997, p. 31)

Esse teatro de que falo é o Ói Nóis Aqui Traveiz.³ O relato citado é experiência do processo de criação cênica ligado diretamente ao corpo, ao trabalho do coletivo, à multiplicidade de vozes, ao fôlego de 35 anos de existência do grupo. O teatro é a memória de pessoas, dos materiais e das situações que se concentram e se intensificam na vivência junto ao público em um encontro fortuito e único de presenças.

O questionamento que orienta este trabalho é saber como a criação cênica emerge no contexto político e social de Porto Alegre. Analiso o processo de criação cênica de “Medeia Vozes”, a partir das práticas sociais constitutivas dos elementos candentes, destacando a percepção sensorial do corpo. Os elementos candentes consistem naqueles que assumem teor vital na mobilização da atividade teatral do grupo nas interações com textos, improvisos, leituras, *performances*, sonoridades e técnicas de atuação. O deleite específico deste modo de fazer teatro é realçado na dinâmica coletiva por estes elementos que, aqui, organizo como um trançado de múltiplos fios desmembrados em três camadas. A primeira camada apresenta o espaço da Terreira da Tribo inserido no contexto político e social do Ói Nóis Aqui Traveiz, como elemento que sustenta a condição de criação cênica como ação coletiva e atuação política. A segunda camada trata da percepção das atadoras sobre a figura mítica de Medeia e a versão do romance de Christa Wolf, em conexão com matizes da atuação a partir de depoimentos reais de outras mulheres e a memória coletiva do grupo. A terceira camada aprofunda a observação sobre o trabalho dos atadores pautada no convívio como elemento da teatralidade, o cotidiano, a cena e a vivência como um ritual quanto aos estímulos corporais advindos da criação do Ói Nóis Aqui Traveiz. As interconexões entre as três camadas são percorridas pela memória coletiva do Ói Nói Aqui Traveiz e sua produção como grupo, como quando fazemos uma trança, reportando à técnica de penteado bastante utilizada no grupo: as “tranças embutidas”.⁴

³ Surgido em 31 de março de 1978. Seguem trechos de escritos encontrados no acervo de memória do grupo: “14.º aniversário do golpe de estado que abriu um buraco negro na história político-cultural de uma terra chamada Brasil. Em meio a insanos festins militares, emerge uma utopia teatralizante na paisagem de Porto Alegre: entram em cena “A Divina proporção” e “A Felicidade Não Esperneia, Patati, Patatá”, pioneiros trabalhos de um agrupamento de pessoas que originará a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz”. O nome Ói Nóis Aqui Traveiz advém da música que ficou conhecida pela voz de Adoniram Barbosa, cantada pelos atadores em diversas ocasiões comemorativas. “Desde então, uma só trajetória: o questionamento de uma cultura que se apóia em mecanismos precisos de usurpação do homem. É o teatro como resposta social e política a um espaço/tempo histórico – o teatro como desejo consagrado à vida”.

⁴ As tranças embutidas são feitas em cabelos mais curtos, ou naqueles que se soltam facilmente com bastante movimentação. A técnica consiste em pentear e emplastar o cabelo com gel, separar em três os primeiros fios de cabelo que estão bem perto da testa, e trançar os fios agregando a cada movimento e, na mesma medida, ‘os fios de cabelo soltos puxando-os e repuxando os já trançados, assim a trança vai ficando justa.

Nesta atividade vivencial de criação cuja base é coletiva, segundo Artaud (2006), “é necessariamente vital e urgente” para o acontecimento teatral em conexão com a vida ser contagiante como a “peste” e eficaz como um “passe de magia”.⁵ Um encontro afetivo.

A prática artística borra as supostas fronteiras entre ficção e realidade, um meio para o ator poder tocar o público em sua profundidade, transformando este processo em um projeto de vida. De tal modo que a vida social tomada pela teatralidade é, para Grotowski (1960), um ato de conhecimento do “ritual do teatro”, a construção social da teatralidade habita outras dimensões da vida que não estão imediatamente vinculadas ao teatro enquanto expressão artística.

A teatralidade é utilizada como ferramenta para interpretações e metodologias de onde se elaboram teorias nas Ciências Sociais. Já a noção de pessoa/persona de Mauss (2003, p. 381), o uso de máscaras nos cultos totêmicos é referido como “o homem fabrica-se uma personalidade sobreposta, verdadeira no caso do ritual, fingida no caso do jogo”, bem como as técnicas corporais centram o corpo como o primeiro e espontâneo objeto técnico. Diante de tais considerações, “Mauss está preocupado com a institucionalização de algo como sendo o que é, com sua inserção na categoria na qual se encontra”, ao sugerir que o vínculo entre a formação de uma pessoa e uma máscara, também é feito pela própria expressão facial de uma personalidade fabricada no corpo, que se relaciona com práticas sociais propositoras do reconhecimento diante do que é arte. (ALVES, 2008, p. 321) Para Goffmann (1975), a noção de máscara social como proteção/projeção do eu diante da realidade social se situa em conjunto com o desempenho dos outros. Face a face se definem situações, expectativas e estratégias de ação. Assim, a crença no que é representado se aproxima do clássico princípio teatral conhecido como fé cênica ou verdade cênica, que se distingue do “que é criado automaticamente no plano dos fatos reais [...] o tipo cênico, que é igualmente verdadeiro, mas tem origem no plano da ficção imaginativa e artística”. (STANISLAVSKI, 2001, p. 152)

Turner (2008) faz alusão ao teatro com o termo drama social para analisar rituais, mitos e símbolos. Inspirado nos ritos de passagem identificados por Van Gennep (1978), o momento liminar, que a partir das margens leva ao surgimento de símbolos e tem a capacidade de questionar a autoridade estruturada, relaciona-se com os ritos de transição, “como uma zona complexa em que se cruzam a vida e a arte, a condição ética e a criação estética, como uma ação da presença”. (CABALLERO, 2011, p. 20) Neste sentido, suscitada pelo momento liminar, o Ói Nóis torna constante a experiência de unidade do *communitas*, o

⁵ Fonte de inspiração para a linguagem cênica desenvolvida nos trabalhos do Ói Nóis.

que para Turner (2008) posterior ao afastamento da estrutura, provoca um deslocamento do lugar das coisas pela ausência de institucionalização, criando o espaço possível para pensá-las, e, então, advém a reintegração social, mas não a mesma posição ou estado anterior. Como ação social, a proposta da teatralidade do grupo é transformadora “uma organização socialmente engajada, que constrói espaços autogestionários de discussão política” (VECCHIO, 2007, p. 22), dialoga com a comunidade questões sociopolíticas pertinentes, na medida em que se posiciona com uma atuação crítica no campo artístico de Porto Alegre. Segundo Becker (2008, *apud* NUNES, 2012), o artista é apenas um elemento social da produção que pela cooperação e organização converge na produção artística. Um mundo social consiste na troca de conhecimento sobre os meios necessários à realização do trabalho artístico, assim a ação coletiva passa a existir, a construir um discurso e utilizar convenções que lhe produzem o reconhecimento coletivo.

A compreensão do teatro, da política e da sociedade como esferas conjuntas que devem ser abordadas criticamente, conforme propõe Brecht (1967), é vista como a transformação através do efeito do estranhamento.⁶ No Teatro Épico, as distinções entre atores e público são alteradas a fim de alertar a consciência crítica no espectador. “Trata-se não apenas da interpretação do mundo, mas da constituição de uma vontade para interromper o seu curso.” (DAWSEY, 2005, p. 8-9) Tal efeito torna claro o que é teatro, e é efetuado pelos elementos cênicos, mas, principalmente pela responsabilidade do ator, que dialoga com o personagem e o público. Neste sentido, aproxima-se do requerido distanciamento antropológico, que propõe a irrupção no familiar do espanto. Uma vez que o cerne da teatralidade nasce de uma ligação viva entre ator e público, o “contato supõe o acordo recíproco da transformação”. (FLASZEN, 2007, p. v85) A relação entre “eu e o outro” amplia suas dimensões na tomada de consciência na arena teatral, e a antropologia quer essa transformação, que, para Geertz (2011), significa buscar analogias explicativas.

Os detalhes entre bastidor e cena descortinam o processo de criação do Ói Nóis em uma concepção ritual política do teatro. A expressão cênica deste material é desenvolvida através de uma linguagem não naturalista, “sem couraças e sem máscaras, uma atuação espontânea e autêntica que recusasse todas as formas de estratificação e dominação, como produção de uma subjetividade autônoma que escapasse às estruturas e aos códigos de poder” (BRITTO, 2002, p. v32). A proposta da investigação da corporeidade na construção de outros modos de ação que se desenvolvem pela percepção sensorial é trabalhada coletivamente na

⁶ Referência teatral utilizada pelo Ói Nóis Aqui Traveiz.

forma como é concebido o ser, o ator e o sujeito em diálogo, na construção de uma prática teatral que visa, através da transformação do ator, modificar o olhar sobre os elementos cotidianos. “A ideia da ação teatral como mágica, real e efetiva; como uma cura, uma purificação, através de um árduo processo de iniciação, onde a cisão entre corpo e mente possa ser finalmente abolida, como forma singular de percepção.” (BRITTO, 2002, p. 25).

Devido à amplitude das atividades variadas desenvolvidas pelo grupo durante o processo de criação que acompanhei, aqui não pretendo realizar um panorama sobre todos os procedimentos de criação desenvolvidos pelo Ói Nóis. Tampouco intento dissecar a teoria antropológica na definição de uma intrincada análise que limite os sentidos sociais que participam de processo de criação. Clifford (1998), ao expor a desintegração da autoridade etnográfica e a falência da prática de representação intercultural, aponta uma compreensão da etnografia imersa na escrita. Nesta via, aborda a presença da polifonia no texto como uma estratégia de discutir a alteridade, em uma linguagem atravessada por outras subjetividades e nuances contextuais específicas desenvolvidas por uma perspectiva de visão compartilhada da realidade, como uma negociação em andamento “envolvendo pelo menos dois, e muitas vezes, mais sujeitos conscientes e politicamente significativos” (CLIFFORD, 1998, p. 14).

Tratando-se de uma situação em processo, em movimentação, com o Ói Nóis aprendi que as conexões entre as ações são efetuadas, afetadas e potencializadas mediante um “código de acesso” que revisita a memória. O dispositivo que o ativa está no corpo, são impulsos, sensações, atos, gestos, movimentos, sentimentos e pensamentos, “ele é uma grande *película* efêmera; nessas *películas* existem regiões e zonas.” (Huapaya, 2002, p.1) que podem ser individuais, coletivas e, com o público, aqui, no caso, leitor. Desta forma, os trechos do roteiro, narrativas de cenas, experienciais contidas nos fragmentos de diário de campo, depoimentos colhidos entre atores e suas contribuições com “intervenções faladas” são os meios poéticos tecidos para a leitura desta etnografia.

2 O ESPAÇO DA TERREIRA DA TRIBO

*Pedra nas veias para deformar aquilo que até ontem chamávamos teatro.
Uma deformação que resulte não apenas em um mero efeito formal,
mas que transcenda os limites físicos da cena como ideia de libertação...
para expor cruamente no espaço cênico uma figuração crítica do cotidiano.
Para encontrar no ator a sua desilusão, a sua frustração, a sua raiva, os seus pesadelos.
Para construir em cena com este material uma forma que procure sacudir o espectador
com emoções [...] para ir um pouco adiante da cultura de resistência.
Para ousar opor-se.⁷*

Inicia cedo a movimentação do Oi Nóis Aqui Traveiz no terreno.⁸ Os materiais de encenação são removidos pelos atores para serem armazenados em um galpão alugado próximo a sede da Terreira da Tribo.⁹ O tempo estava úmido e, quando chego, caminhando pelo chão coberto de brita, logo avisto as pessoas do grupo trabalhando na organização da mudança de casa, revendo coisas antigas e as guardando em local seguro.¹⁰ Inicialmente, as gurias separavam fios, antigos materiais de divulgação e caixas dos objetos maiores. Procurei como participar, removendo lonas de plástico molhadas para a parte exterior do terreno para pegarem sol e junto com outras pessoas deslocamos os praticáveis antigos.¹¹ Todos se engajam em depositar os materiais no caminhão aberto para armazenar e transportá-los (os carregadores se espantam ao ver as mulheres ali fazendo o “trabalho braçal” de pegar no pesado), e o que se avalia não ter mais utilidade e serventia é colocado na parte externa do terreno e dali para o lixo. Uma lona branca (preta) envolvendo uma estrutura de metal cobria o local, no final do dia já não restava de pé. Carregamos estruturas de madeira apodrecida e canos quebrados, estamos movendo objetos curiosos: uma placa da Deusa Mãe, portas cênicas, o Cavalo de Tróia, da peça “Aos que virão depois de nós, Kassandra *in process*”¹²; materiais de peças “A Saga de Canudos”, do ano de 2002, círculos e gaiolas de ferro gigantes,

⁷ Manifesto escrito quando do surgimento do Ói Nóis Aqui Traveiz, que faz alusão à contracultura e ao momento político do país.

⁸ 31 de outubro de 2012. Termo usualmente utilizado pelos atores para denominar o local. “A manutenção do terreno tem sido um custo a mais para o Ói Nóis Aqui Traveiz: entre vigilância, manutenção, luz e água, há um gasto de aproximadamente R\$ 4.000,00 mensais. Somando os gastos de manutenção dos dois espaços, o grupo tem atualmente o custo médio de 12 a 15 mil mensais”. (TROTТА, 2012, p. 57)

⁹ Rua Santos Dumont, 1186, Bairro Floresta.

¹⁰ No momento em que este trabalho estava sendo realizado, faziam parte do processo de criação do Ói Nóis: Jorge, Paulo, Pantera, Eugênio, Clélio, Marta, Sandra, Paula, Tânia, Letícia, Roberto, Edgar, Clélio, Mayura, Pascal, Geison, Márcio, Daniel, Keter, Luana e Pedro.

¹¹ Estruturas de madeira utilizadas nas cenas teatrais, que estavam avariadas em um canto da sala.

¹² 2002, peça de Teatro de Vivência.

um manequim indígena e um caixão preto. Às mãos e aos braços vão somando-se sujeira, fuligem, pó.

A figura de Antônio Conselheiro é escolhida, com as demais figuras do povo da peça de teatro rua “A Saga de Canudos”, para celebração, fazendo referência metafórica a Canudos, como espaço de vida alternativa à sociedade opressora. Após alguns dias da retirada dos materiais, preparamos o local para receber, no dia 23 de novembro de 2012, a comunidade¹³ e os respectivos representantes políticos para o evento que iria inaugurar a construção no terreno.¹⁴ Toldos, microfones, som, bebida, pôster do grupo, junto com uma placa instalada na entrada informando o valor da obra.¹⁵ Com figurinos e maquiagens nos corpos, da Rua João Alfredo entramos ao terreno em cortejo, cantando um trecho de antiga canção desta peça: “Canudos outra vez vai florescer, a vida como galho vai frondar, a luta pela terra gera o pão, amores vão de novo começar”. A realização dos discursos foi conduzida por um mestre de cerimônias embaixo de uma tenda. Ouvimos as falas de Tânia Farias referindo-se à ausência de palavras diante da importância daquela realização para a cidade, relembra a história do grupo, marcada pela persistência de Paulo Flores.¹⁶ A celebração segue embalada com músicas, brindes, conversas e danças. Na metade da noite, alguns integrantes levantam novamente o boneco gigante de Antônio Conselheiro, que desfilou em círculo fazendo ciranda com as pessoas.

Começamos pelas mudanças no espaço social. No período em que estive em campo, importantes movimentos entre os espaços de atuação do Ói Nós evidenciaram-no como elemento formador deste fazer teatral. A superação de uma antiga reivindicação é de alta significância para o grupo, e abrange uma perspectiva coletiva de mudança, que, para Santos (1986) é a “possibilidade de um futuro realizável”: a construção do Centro de Experimentação e Pesquisa Cênica Terreira da Tribo, o Território Cultural, prédio público que será gerido artística e culturalmente pelo Ói Nós.¹⁷ Quando estava fazendo a pesquisa de campo, esta questão se apresentou como fundamental para compreender como o grupo estava fazendo o

¹³ Estavam presentes pessoas dos grupos de teatro do Caixa-Preta, Oigalê, Povo da Rua, Tia-Teatro; quem fez alguma oficina do Ói Nós e, também, quem estava lá para conhecer e estar junto ao grupo neste novo espaço.

¹⁴ Em evento aberto à cidade de Porto Alegre estavam presentes o então Prefeito José Fortunatti e deputados de diferentes partidos que auxiliaram no trabalho junto ao poder público, na visibilidade da causa e na conquista da verba. A inauguração das obras no terreno no bairro Cidade Baixa transcorreu em meio ao processo de criação de “Medea Vozes” na Terreira da Tribo na zona norte da cidade, espaço alugado pelo grupo.

¹⁵ R\$ 1.339.129,38.

¹⁶ Políticos e de Caco Coelho, que teve grande participação nesta luta, da conquista do terreno até o momento, e dedicou sua ação ao filho, uma criança. Paulo Flores foi o fundador do Ói Nós, junto com Julio Zanotta e Rafael Baião.

¹⁷ Projeto arquitetônico feito pela arquiteta Michele Raimann, ainda em fase de construção, na Rua João Alfredo, bairro Cidade Baixa.

seu teatro, e conversei com dois atores que diretamente se envolveram com esta luta e partilharam a circunstância atual dessa movimentação. Paulo Flores e Tânia Farias, que, aqui no texto, assim como os outros atores, aparecem citados como autores, pois, na perspectiva interdisciplinar, entre antropologia e teatro, o teatro que falo é o Ói Nóis Aqui Traveiz, e, neste sentido, os atores, atores, são também, pensadores.

O princípio é o mesmo da Terreira, que já recebeu vários trabalhos e grupos, é uma vocação do espaço da Terreira que vai ser mantido. Primeiro isso, depois o fato de ter mais salas vai possibilitar que isso aconteça de uma forma muito legal. Vai existir uma possibilidade em que grupos que estejam começando tenham espaço para trabalhar na Terreira, e isso já aconteceu antes. (entrevistada Tânia Farias, 2012).

O movimento de um espaço situado na zona norte da cidade em direção a outro, a Cidade Baixa, uma área já habitada pelo Ói Nóis no passado, é decisivo, embora as circunstâncias sejam diferentes, assim como é outro o lugar em processo de construção. Estamos falando da constituição do que para Santos (1986) é um território usado e envolve um valor do grupo quanto à existência futura. Trata-se de reconhecer o conteúdo social ao qual se inserem estas mudanças, entremeadas a teatralidade do Ói Nóis como “atividade inserida no tecido dos acontecimentos da esfera vital e social” está definitivamente inserida neste elemento social de criação. (CABALLERO, 2011, p. 14)

O território tem de ser visto como algo em processo [...] que constitui o traço de união entre o passado e o futuro imediatos. Ele tem de ser visto como um campo de forças, como o lugar do exercício, da dialética e contradições entre o vertical e o horizontal, entre o Estado e o mercado, entre o uso econômico e o uso social dos recursos. (SANTOS, 1986, p. 19)

A fonte desta reivindicação coletiva do Ói Nóis está situada na época em que se aproximavam as comemorações de dez anos de atividades teatrais da Terreira da Tribo¹⁸, localizada em casa alugada no bairro Cidade Baixa, onde as primeiras iniciativas pelo seu tombamento como patrimônio cultural de Porto Alegre foram organizadas. Lá, o espaço do teatro iniciou uma movimentação extremamente efervescente; o Ói Nóis tem atitudes inovadoras nas arenas políticas da cidade onde a atenção e as iniciativas concretas e relevantes diante de demandas sobre temas referentes à cultura, tanto em nível municipal como estadual e mesmo federal, ainda eram mínimas, escassas, praticamente nulas. Com a vontade de fazer da Terreira da Tribo um espaço cultural, o grupo foi protagonista de projetos

¹⁸ Hoje com 29 anos. “O nome desse espaço feminino, telúrico e anarquista vem de terreiro, lugar de encontro do ser humano com o sagrado”. (www.fotolog.com/oinois)

que posteriormente tiveram o modelo adotado por instâncias do poder público, como as oficinas de teatro em bairros populares da periferia que foram incorporadas à Descentralização da cultura, programa de implementação de atividades culturais promovido pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Assim, o Ói Nóis foi responsável pela abertura de um debate público sobre as atividades desenvolvidas na Terreira da Tribo, como pertencentes à população. “O Ói Nóis começou a trazer na cidade a discussão de um teatro público com o teatro de rua, em todas as partes da cidade; as oficinas populares de teatro [...] em bairros populares e a questão da pesquisa teatral, que é extremamente pública.” (FLORES, 2012), participando de fóruns e do Orçamento Participativo, nos quais instauraram a pauta sobre os espaços públicos destinados à atuação artística¹⁹ e política, sem exclusividades e acessível à população, dentre outras ações que tornaram a temática da cultura visível e audível enquanto um aspecto relevante para a cidade.

A instalação desta demanda cresceu como uma luta coletiva expandida a outros movimentos sociais, manifestações populares para a criação efetiva de políticas culturais condizentes ao exercício da cidadania em Porto Alegre. Estas mobilizações ligadas à reivindicação de um espaço para o teatro no ponto de vista de Isaura Botelho (2001) são denominadas como dimensão antropológica de políticas culturais, nas quais a responsabilidade é compartilhada através da interação social, no caso, dos atadores em articulação com outros agrupamentos sociais, “que elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas” (BOTELHO, 2001, p. 2). Dentre outras ações e estratégias, o Ói Nóis invadiu a Prefeitura no ano de 1996, recolheu abaixo assinado, saiu às ruas e organizou manifestações populares. Para que no plano do cotidiano a cultura seja atingida nesta dimensão por uma política, “é preciso que, fundamentalmente, haja uma reorganização das estruturas sociais e uma distribuição de recursos econômicos. Ou seja, o processo depende de mudanças radicais, que chegam a interferir nos estilos de vida de cada um” (BOTELHO, 2001, p.2) Com estas lutas efetivas, o trajeto entre espaços diferenciados carregou a perseverança do teatro feito pelo Ói Nóis pela sustentação da Terreira da Tribo. “O processo do Ói Nóis, diferente talvez de diversos grupos, sempre foi pensado, discutido, refletido, sofrido, sobre como o grupo vai se posicionar diante de novos tempos, novas questões e desafios que surgem”, e fomentou a iniciativa de novas práticas sociais entre os atadores como a criação da Escola de Teatro Popular da Terreira da

¹⁹ Atualmente, o engajamento do grupo com esta pauta se dá com a inserção através Redemoinho de Teatro de Rua.

Tribo.²⁰ (FLORES, 2012) Portanto, a proposta de atuação política é associada a uma prática artística com foco no espaço de encenação que se desenvolveu seja através da linguagem cênica direcionada para apresentações na rua, seja no próprio espaço fechado da Tribo.

Em relação às políticas culturais acima mencionadas, a sustentação da Terreira da Tribo se deu pela disposição dos próprios atores em constantemente manusear o espaço com sua atividade coletiva e contínua, pois, mesmo com o apoio popular promovido pela discussão pública, o Ói Nóis Aqui Traveiz tem que se deslocar para a zona norte da cidade. Primeiramente, os recursos financeiros eram escassos e o grupo não recebia patrocínio, desde a ausência de apoios aos primeiros razoáveis patrocínios e premiações de peças transcorreram anos de existência do grupo.²¹ Neste sentido, certamente não ter uma sede compromete um trabalho de pesquisa continuado feito por um grupo de teatro, pois gera dificuldade de sobrevivência no espaço, fazendo com que isto se torne uma proporcional preocupação. No entanto, também possibilita alguma autonomia em relação à pressão durante a criação cênica referente aos prazos estabelecidos e às prestações de contas no final do período em que recebeu patrocínio, que é feito juntamente com novos projetos. Porém, o Ói Nóis novamente tem que se deslocar após o período de encenação de “A Missão, Lembrança de uma Revolução” e sucede o inusitado: o terreno. “A cedência de um terreno não abarcava o trabalho, o Ói Nóis precisa de um prédio, um espaço constituído. No terreno precisamos fazer tudo, o Ói Nóis tem investido muita grana para a manutenção e desenvolvimento dos projetos da construção.” (FLORES, 2012). O grupo vai para o atual galpão alugado na zona norte e batalha por verbas e aprovações de leis e pelo projeto para a construção da sede. Brecht (1967, p. 33) diz: “Em tudo, em cada coisa, em cada acontecimento, existe uma contradição que se manifesta e cresce inexoravelmente”.

As condições sociais diante desse novo espaço conquistado pelo Ói Nóis também se modificaram: no passado, o grupo, que recebe uma ação de despejo e desloca-se aos galpões de antigas fábricas, transforma-se no primeiro grupo de teatro que, consolidado no cenário nacional pelo trabalho teatral efetuado no decorrer do tempo, recebe o reconhecimento oficial notado e atendido pelas três esferas do poder público para a construção com verbas públicas de uma sede em Porto Alegre.²² São, ao menos, duas questões centrais e interligadas que

²⁰ Ação criativa e pedagógica em que o grupo sistematiza sua linguagem nas aulas de teatro, propiciando aos alunos a longa imersão iniciática de trabalho com o corpo e a mente. “As atividades que o grupo oferece ao público sinalizam a busca de uma interação social”. (TROTTA, 2012, p. 17)

²¹ Em 2002, abre a segunda turma da escola, e o grupo recebe patrocínio da Lei de Incentivo Fiscal da Brasil Telecom, adquirindo maior “estabilidade” financeira, comparada com períodos anteriores, a partir de 2005.

²² “A inquietude do Ói Nóis foi a mola propulsora de algumas atividades que, hoje, definem o perfil cultural da cidade, como o teatro de rua e as oficinas populares. No início dos anos 80, o Ói Nóis era o único que via

saltam nesta movimentação: uma é a relação do Ói Nóis com o espaço físico como lugar de criação e mobilização; a outra, novamente o papel inovador do grupo na cidade através da produção desse novo espaço cultural. Do terreno à construção do prédio transita-se pelos complexos trâmites burocráticos, desde o recebimento de verbas à reavaliação das plantas de construção no mesmo até o diálogo com os responsáveis pela execução da obra. “Então começando a construção tu imagina que sempre vamos discutir com esta questão, porque é um prédio público, erguido num terreno público, com a promessa de cedência para a Tribo.” (FLORES, 2012).

Trata-se de uma mudança simbólica, para além dos objetos e ações, que interage com a prática social do grupo, “gestos simbólicos em que vozes coletivas constroem de outras maneiras o seu ser político na esfera pública”. (CABALLERO, 2011, p. 14) Neste contexto entra em cena, a criação cênica de “Medeia Vozes”, evocando a garantia do território como liberdade, ou a situação de temer não ter um lugar? A transitoriedade permanece. “Uma relação muito forte com este lugar, esta cultura, esta referência, o lugar de onde ela vem, essa coisa de raiz. Acho que a Medeia é uma mulher que tem isso.” (FARIAS, 2012). “Na Terreira, [...], a gente planta e tenta semear, de alguma maneira, ideias de mundo. Compartilhando com o outro, fomentando e amadurecendo as utopias possíveis, neste sentido, a Medeia é força vital.” (CARVALHO, 2012).

A ‘Medeia’ está dentro do projeto que fomos contemplados pelo Edital Público da Petrobrás para a manutenção das atividades do grupo por dois anos. Só que para tu conseguires estabelecer a manutenção do grupo anualmente, [...] entenda-se a Terreira da Tribo funcionando com todas as suas atividades, temos que enxugar a produção do espetáculo. Hoje, para produzir ‘Medeia’ temos que ir atrás de outros recursos, claro que o projeto contempla, mas não é real, precisa de mais recursos para o que a gente quer fazer. E com este espetáculo conseguir circular por outras cidades, que é a nossa proposta. (FLORES, 2012)

Uma vez que é na sensibilidade da vida social que o fenômeno artístico habita “a arte, pode servir, refletir, desafiar, ou descrever, mas não por si só criar”. (GEERTZ, 2001, p. 145), a produção artística fala sobre o conhecimento de quem as faz, o aprendizado gerado de um modo que envolve a constante negociação neste espaço. Tal como uma brincadeira com as transgressões, o pulsar no qual “o teatro era algo como um ato coletivo, um jogo ritual”, interagir nesta arena significa estar aberto ao encontro de outros olhares para agir com os

perspectiva na rua enquanto espaço cênico. De lá para cá, muitos grupos surgiram e o teatro incorporou-se de vez ao cotidiano da Capital.” (ALENCAR, 1996, p. 213)

outros. (GROTOWSKI, 2007, p. 41). Assim, também, a relação que estabeleci e os temas que conversava com alguns atadores variavam, pois cada atador demonstrava níveis distintos de abertura para a pesquisa. De certo modo, observava como cada pessoa possui um “código de acesso” distinto para ser abordado, ao passo que me trazia a sensação, às vezes angustiante, de como criar este tato. Este exercício me acompanhava .

O nascimento do Ói Nóis origina vários grupos na cidade, como um exemplo muito forte, porque era um grupo que tinha o seu espaço e que faz o teatro que quer, e não está fazendo um teatro “vendo que dá bilheteria”. Este posicionamento foi exemplar para vários grupos que nasceram nos início dos anos 80 e depois a questão do teatro de rua, o Oi Nóis foi pioneiro em Porto Alegre. (FLORES, 2012).

Não é preciso andar muito pela cidade de Porto Alegre para perceber que são poucos os grupos de teatro com sede própria e reconhecer a raridade que é manter um espaço destinado à arte de representar. A especificidade desta relação entre os atadores e o lugar consiste no posicionamento sobre o fazer teatral como abertura à troca entre pessoas, ao diálogo, estabelecendo relações do corpo do ator no espaço cênico e o corpo do cidadão que ocupa o espaço público. Através das escolhas que transformam o espaço cenográfico, marcado pela ausência da divisão entre palco e plateia – a “quarta parede” –, investigar a interação dos atadores com os espectadores possibilita uma atuação embebida por sensações e sentidos que é denominada pelo Ói Nóis de “teatro de vivência”, que busca a participação do público no acontecimento cênico como um encontro de situações potencialmente transformador.

Vamos nos aprontando, o processo de estudo importa, a apropriação da palavra importa, teu gesto importa, tua presença cênica importa. Eu sinto que é um processo que se dá por aí, e tem a ver com um segundo nascimento. Te apropriar de ferramentas do que tu elegeste para fazer, implica a aprendizagem: o processo de criação é sempre uma grande aprendizagem. (FARIAS, 2012)

Neste sentido, a Terreira da Tribo é um espaço de sociabilidade multiplicador de novas relações e comunicações entre ideias e fazeres. Casa de expressividades em que nasce o atador e onde o corpo é reconhecido como esfera de atuação e articulação política efetiva, como um compromisso com a democracia. O teatro como prática social neste espaço colaborou com o surgimento de novos grupos de teatro proporcionado, tal como um dispositivo cultural,

Este momento que estamos vivendo para várias pessoas vai ser sua formação, vão se forjar atores agora porque estão participando de um processo intenso de construção.

Essa construção não é só do corpo teatral, é do corpo, do ser cidadão. E isso se dá neste processo de criação. E eu falo como alguém que vivenciou isso, e já estive em outro momento de ver isso acontecer com outras pessoas. (FARIAS, 2012).

Trotta (2012, p. 15) considera que o desenvolvimento do grupo “uma área de irremediável instabilidade: sendo parte da sociedade, ele a recusa, e pauta seu trabalho e suas relações em valores alimentados internamente”. Na proximidade visceral dos atores conforme suas vivências, conhecimentos que fazem diferença na “utopia, paixão e resistência”²³, as práticas de criação coletiva são produzidas, “por isso a preocupação com a formação do cidadão, com consciência político-social, encontra-se no mesmo patamar que a formação artística do ator”. (TELLES, 2008, p. 69) Em consonância com as oficinas de bairros, “nos anos de 1980 há uma intensificação das atividades [...] ao ensino do teatro. Essa intensificação está relacionada ao processo de consolidação de uma linguagem teatral do Grupo que necessitava de atores-atuadores com uma formação específica”. (TELLES, 2008, p. 68)

Tu ias frequentando, te aproximando do grupo, desta aproximação, deste envolvimento, de tu teres um entendimento de que a historia, ela se dá toda através deste envolvimento coletivo, do entendimento que cada um vai tendo dentro da construção do trabalho. Então, o trabalho de ator esta todo assim, dentro desta proposta do Ói Nóis, que foi o que me despertou para a coisa do teatro. (LEANDRO, 2013).

Mudar o espaço da Terreira da Tribo é um acontecimento que revolve os movimentos do grupo. Neste sentido, “o espaço vivencial da memória representa, portanto, uma ampliação extraordinária, multidirecional, do espaço físico”. (OSTROWER, 2004, p. 18). Já a dinâmica processual do grupo de teatro ocorre em meio ao fluxo de trajetórias pessoais. “Fui descobrindo as coisas da vida e do mundo através do teatro, através da proposta ideológica do Ói Nóis. Eu não tenho formação acadêmica, a minha formação artística se dá dentro da Terreira, venho de um período que não tinha escola, passei pelas oficinas.” (LEANDRO, 2013) A memória do Ói Nóis se mantém nas práticas teatrais e nos discursos, e a entrada e a saída de pessoas constituem o coletivo com estas mudanças, renovando e permanecendo de forma contínua. “Mas existe uma coerência em cima de algumas questões, que são essenciais para a vida do ser humano, acredito, e isso se mantém, e manteve o grupo até agora, talvez duas palavras que se usam: liberdade e justiça social”, diz Paulo Flores (2012).

²³ Palavras-emblemas do grupo que podem ser lidas como sua proposta de atuação na sociedade. “Sua utopia almeja transformar o homem, ‘tribalizar’ a sociedade que o cerca, particularizada em seus alunos e espectadores, o Ói Nóis deseja transcender os limites de seu território. [...] todo o tempo disponível é posto a serviço da produção, que neste caso, adquire caráter existencial.” (TROTТА, 2012, p. 55)

O acervo de notícias antigas – fotos com as feições ao menos de duas gerações de atadores, reportagens de peças, escritos do grupo e papéis com pesquisas feitas para peças já realizadas – está reunido em três arquivos brancos. Conversei com o ator Paulo Flores sobre como o acervo foi constituído e a possibilidade de consultá-lo, e ele me disse que, inicialmente, numa fase mais experimental, o grupo se empenhava menos em registrar o que fazia e que até hoje não tem a preocupação de “teorizar” o que faz, pois a reflexão sobre a obra surgiu com o fazer prático. Paulo Flores relata que ele próprio guardava as poucas notícias que saíam e ressalta que o grupo marca o surgimento na cidade com um manifesto escrito “Pedra nas veias”. Entretanto, a prática do discurso se intensifica com os folhetos de divulgação das peças “Ostal, Rito Teatral” (1987) e “Antígona, Rito de Paixão e Morte” (1990). Também os projetos do grupo começam a ser registrados; das peças filmadas até a publicação da revista de teatro *Cavalo Louco*²⁴, esmeram-se na sofisticação gráfica. “Parafrazeando ‘reconstruir a utopia sempre’, porque com certeza os atadores que fizeram a ‘Antígona’, eu conheço e conversei com alguns, fizeram isso, e eu pretendo dar continuidade.” (CORBO, 2012).

Estes arquivos brancos inclusive já foram usados como elementos cênicos para a peça “A Missão, Lembranças de uma Revolução” (2006) e indicam o cuidado com a preservação da memória; alimento da própria causa do grupo em gerir um espaço público, a presença da memória é elemento de criação cênica.

Pessoas que viveram o teatro nos anos 70 e têm essa trajetória certamente vão falar do Ói Nós como um grupo que vai influenciar todo o teatro, toda a pesquisa estética do teatro, então isso também é público, a pesquisa ser um teatro laboratório, ser um teatro investigativo também é uma questão pública. (FLORES, 2012)

Neste sentido, escritos significativos feitos sobre o Ói Nós Aqui Traveiz consolidam o surgimento do grupo sob a égide da necessidade de transformação social para além da cultura de resistência do período da ditadura civil-militar brasileira e das ditaduras que se alastraram pelo continente sul-americano, onde, a partir deste marco, traçam sua história. “A necessidade de manter vivo o teatro como ato de convivência, como espaço de diálogo [...] foi decisiva na procura de novos temas, de novas formas de escrita de nova produção cênica. [...] dos teatros independentes e de criação coletiva.” (CABALLERO, 2011, p. 24)

A gente vive numa sociedade patriarcal, tu resgatares isso e colocares isso em discussão é também uma provocação, eu acredito. Provocação a este sistema, a estas

²⁴ Publicação semestral do grupo.

ideias que movem as pessoas e as pessoas, nós. Temos que, todos os dias, batalhar para fazer estas coisas dentro do teu ideal, digamos assim, porque é uma avalanche, uma maré muito grande que vem todos os dias e diz: ‘não, não faça isso’, ‘não faça trabalho coletivo’, ‘não se junte com pessoas’. (CARVALHO, 2012)

Sob este prisma, se identificam as correlações do fazer teatral do Ói Nóis com os teatros de grupos inseridos no contexto de movimentos teatrais independentes, tendo em vista os diferentes períodos pelos quais passou, para Carreira (2005) caracterizam-se pelo treinamento do ator, busca por estabilidade no elenco, por um projeto de longo prazo e organização de práticas pedagógicas, salientando que não há como manter estas atividades fora de um espaço específico. “Cresce o número de coletivos organizados que buscam espaço físico para um projeto cuja amplitude ultrapassa em muito a lógica do produto de mercado” (TROTТА, 2012, p. 15). Uma das recorrentes formas de identificação do teatro feito pelo Ói Nóis é a histórica posição marginal no campo teatral da cidade, principalmente pela atuação política do grupo e o aspecto subversivo postulado por uma postura libertária. Lembrando os conhecidos jovens²⁵ porto-alegrenses reunidos para “ousar opor-se” aos sistemas repressivos de poder, fazendo “arrebentar” os moldes da cena, pode-se compreender o nascimento do posicionamento da proposta teatral do grupo como instrumento de transformação social. “O grupo na sua proposta de trabalho vai pensar as questões sociais. Claro, vai pensar como se mantém enquanto coletivo, e fazer esta discussão do social, de como nas suas ações artísticas pode contribuir para a transformação social.” (FLORES, 2012) Percorrendo diferentes espaços, como sindicatos e espaços estudantis, o Ói Nóis passou por cinco moradias.²⁶

O prédio nº 485, da Rua Ramiro Barcelos, localizado no bairro Floresta, [...] casa com enormes pedras incrustadas nas paredes, tinha funcionado até pouco tempo como uma boate do tipo ‘inferrinho’, cujo nome – Las Piedras – permanecia estampado em sua fachada [...], em direção ao bairro Cidade Baixa, ‘a procura de um novo espaço que pudesse adequar-se ao conceito de tribo (na acepção de rito e comunhão) [...], para que os atadores pudessem conciliar a militância das ruas com uma encenação voltada às origens míticas do teatro. (ALENCAR, 1997, p. 80)

Consoante com a postura necessária de enfrentamento diante da realidade nacional de ditadura e do achatamento individual situação em que o Brasil se encontrava, seguido pela reabertura democrática com implementação da Constituição de 1988, do período de ditadura até o começo do processo de redemocratização brasileira, destaca-se em Porto Alegre o

²⁵ Paulo Flores, Rafael Baião e Julio Zanota.

²⁶ “De 1978 a 1979, Teatro Ói Nóis Aqui Traveiz, Rua Ramiro Barcelos 485, Bairro Floresta; de 1980 a 1982, Casa para Aventuras Criativas, Rua Ramiro Barcelos, 228, Bairro Floresta; de 1984 a 1999, Terreira da Tribo, Rua José do Patrocínio, 527, Bairro Cidade Baixa; de 1999 a 2008, Terreira da Tribo, Rua Doutor João Inácio, 981, Bairro Navegantes; de 2009 a 2012, Terreira da Tribo, Rua Santos Dumont, 1186, Bairro São Geraldo.” (TROTТА, p. 17)

Teatro de Arena²⁷ como uma importante referência²⁸ para o Ói Nóis Aqui Traveiz, que, no entanto, provoca um rompimento com o teatro que era feito no Rio Grande do Sul, porque “queria outra idéia, o grupo, pessoas afinadas filosoficamente, politicamente tendo uma visão de mundo próxima”. (FLORES, 2012).

Neste sentido, o espaço assume caráter vital nas circunstâncias sociais advindas da condição liminar em que a teatralidade do grupo é feita de forma continuada. Como um dispositivo de resistência, assume função social, política e cultural ao longo de uma trajetória de posicionamentos éticos e políticos na Terreira da Tribo. “Se existe um lugar no mundo onde a arte teatral e a sua prática tem no dia a dia uma função política social cultural relevante, esse lugar é a América Latina”. (PIVRE D’ARVOR, 2003, *apud* CABALLERO, 2011, p. 21), mas “O contexto atual restringe as possibilidades de relações humanas e, ao mesmo tempo, cria espaços para tal fim” (BOURRIAUD, 2009, p. 23). Recentemente, a função social exercida pelo Ói Nóis foi reconhecida também com a aprovação e inclusão do grupo nas redes que formam os pontos de cultura.

Falar do desterro tem a ver com a instância do grupo, que acaba sendo uma instância que a gente nasce de novo, se encontra num lugar que a gente pode ser. Só pode estar ali por identificação, com as idéias, com as pessoas, identificação ideológica com aquele lugar, como se pudesse respirar naquele lugar. Fico imaginando que é muito terrível não ter um lugar para respirar. (FARIAS, 2012)

A criação no terreno ainda está na fase inicial. Chega o momento final da pesquisa e Paulo Flores compartilhou a cronograma de trabalho encaminhado para que a construção da obra da nova sede da Terreira da Tribo seja efetivamente realizada. As obras suspensas por problemas em relação às plantas estruturais do terreno e o trâmite burocrático que implica refazê-las tendo em vista os pilares estruturais, possivelmente vão começar e gerar mudanças. No horizonte de “luta pela preservação de sua memória e de seu espaço de criação”. (ALENCAR, 1997, p. 239), onde se situa o processo de criação de “Medeia Vozes” e se anuncia um novo período.

²⁷ Localizado nos altos do viaduto da Borges de Medeiros, é fundado em 1967 por artistas advindos do Grupo de Teatro Independente. Entretanto, por carências econômicas, o Arena permaneceu fechado por 11 anos, a partir do ano de 1979, reabrindo suas portas ao público somente em 1991, devido à articulação entre artistas e representantes da Secretária Estadual de Cultura para recuperar o espaço, que passa a funcionar como instituição pública e que hoje abriga o Centro de Documentação e Pesquisa em Artes Cênicas Sônia Duro.

²⁸ Assim como o Teatro de Arena de São Paulo, e Oficina, representado pela figura de Augusto Boal e João Celso Martinez, e outros grupos experimentais fora do Brasil que também serviram como mola propulsora para o trabalho desenvolvido no grupo, como o Living Theater.

3 MEDEIAS, A POLIFONIA DE UMA VOZ ANTIGA

Medeia. Reconhecida pela tradição literária ocidental como maga e feiticeira, é popularmente lembrada pela versão mítica feita pela tragédia de Eurípedes, apresentada no ano de 431 antes de Cristo na cidade de Atenas, que a descreveu cauterizando no imaginário ocidental os crimes terríveis atribuídos à personagem, como o assassinato do irmão, da princesa de Corinto, Glauce, e dos filhos que teve com Jasão. O eco deste nome é o convite de Christa Wolf para leitores e ouvintes a se permitirem a lançar outro olhar sobre esta antiga narrativa mítica: um olhar múltiplo, no qual diferentes vozes procuram dimensionar a personalidade e as práticas desta mulher bárbara.

Esta seção da etnografia introduz e salienta a pluralidade de percepções sobre a personagem Medeia, incluída entre os fatores implicados neste quadro de leituras no processo de criação cênica do *Ói Nóis*. O romance de Christa Wolf trabalha os capítulos como vozes que abordam aspectos distintos e contraditórios da personagem, num jogo de construções possíveis da realidade. Na proposta cênica do grupo, estas vozes são visualizadas a partir de instalações cênicas com diferentes propostas estéticas. A descrição abaixo procura expressar a percepção subjetiva da montagem.

A porta de madeira, que marca a entrada para o local, ao ser aberta, possibilita ouvir o coro das perguntas, que, num cântico, dá o tom sobre quem é a mulher, a protagonista da peça, e quem a reconhece. A canção diz: “Quem é esta mulher transpassando a cidade? Quem entende a sua língua”?²⁹ Este é o prólogo, no qual os personagens apresentam-se de pé³⁰, imóveis, formando dois corredores com seus corpos. Os homens cantam o trecho “quem?” de modo prolongado, enquanto as mulheres os guiam e seguem o resto da canção, que vibra como um mantra, capaz de sugerir a alteração no estado de consciência cotidiano do público, aproximando-o de um estado de “imersão” nas questões dos outros sobre Medeia, que cantam o trecho completo da canção acima referida. Esta cena se relaciona com a exposição de Christa Wolf no começo do seu romance sobre a permeabilidade das paredes do tempo como um conjunto de bonecas-russas. Segundo a escritora, “pronunciamos um nome e, como as paredes são permeáveis entramos no tempo que foi o seu, encontro desejado”. (WOLF, 1996, p. 11) Esta ação demarca a profunda indagação que a protagonista provoca.

Quem é a Medeia? Evocada pelo coro, a questão é fundamental para compreender as camadas de sentido construídas pela autora – inserida nas tradições ocidentais – sobre Medeia

²⁹ Trecho da música de Johann Alex de Souza.

³⁰ Com exceção da personagem Medeia, o músico embaixo de sua cama e da personagem Acamante.

e as percepções das atadoras sobre a personagem mítica, que tem uma construção variada e que a cada momento se altera no processo de criação cênica do Ói Nóis. Assim, procuro traçar as principais conexões entre a pesquisa mítica e o imaginário social do Ói Nóis sobre a personagem Medeia relacionada com as discussões suscitadas no processo de criação cênica, a partir da interação das atadoras do grupo com depoimentos verídicos de mulheres na realização de uma *performance*.

A Medeia da Christa Wolf é completamente clara, os julgamentos dela são perfeitamente lógicos. Ela não é uma mulherzinha enciumada, e quando ela descobre e faz conexões, ela continua ali, impecável, marcando territórios. Ela era uma princesa, a médica do grupo da Cólquida, a pessoa que cura. E acho que para o nosso mundo atual, isto causa um efeito estético e filosófico muito bom, não é um personagem esvaziado, é uma pessoa com desejo e cheia de expectativas. Faz bem para estas novas posições contemporâneas falar da alteridade, do dilaceramento, da multiplicidade. Quem é o outro que assusta? (NÓLIBOS, 2013).

3.1 “A QUE DÁ BONS CONSELHOS”

O Ói Nóis criou um projeto chamado “Raízes do Teatro”, no final de 1987, aproximando o fazer teatral do rito através do trabalho corporal. Começando com os laboratórios teatrais para experimentar os rituais nas cenas, o grupo direciona sua pesquisa cênica os mitos da humanidade como base para a criação, estudando a origem do teatro ocidental. “Foi uma época em que o Ói Nóis fez muitas oficinas de tragédias gregas e de teatro ritual, que contemplavam a questão da origem do teatro, dos mitos que falam das coisas de hoje, as grandes paixões da humanidade assim como as questões sociais”. (FLORES, 2012) Durante a primeira montagem de “Antígona”³¹, Paulina Nólibos³² conheceu os escritos de “Cassandra” (1983), da escritora Christa Wolf, e inseriu as experiências iniciais da autora no fazer teatral do grupo. “Eu fiquei perplexa, nunca conheci uma abordagem mítica com este tom, já marcado pelo feminino que era muito politizado, muito tenso. Uma coisa que esta literatura já perdeu, esta relação política com os personagens, e eles no mundo.” (NÓLIBOS, 2012). Esse projeto se desenvolveu com o tempo, bem como a vinculação do ritual com o corpo na atuação cênica. Trata-se aqui de uma pesquisa do Ói Nóis para experienciar uma criação que leve a uma nova significação e reinterpretação do mito, o que marca a estética pessoal do grupo e suas escolhas políticas e sociais presentes nas encenações.

³¹ Trabalho iniciado em 1987, cuja estreia foi em 1990.

³² Filósofa, professora da ULBRA e pesquisadora de teatro. Atua junto ao Ói Nóis desde 1986, como atriz, e participa das últimas encenações como consultora teórica e professora de História do Teatro Mundial, na Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz.

No panorama dos trabalhos do Ói Nóis identifiquei as primeiras aparições desta personagem num episódio da peça “Missa para Atores e Público sobre a Paixão e o Nascimento do Dr. Fausto de Acordo com o Espírito de Nosso Tempo”, de 1994. Medeia, entrelaçada às poções, formava uma imagem mítica junto com Jasão, Psique e Eros. Já na encenação de “Aos que virão depois de nós - Cassandra in process” aprofunda-se o contato com os escritos de Christa Wolf através do romance “Medeia Vozes”, do qual incorporam falas como “Haverá um tempo, um lugar para mim? Ninguém a quem perguntar. Essa é a resposta”. (MEDEIA VOZES, p. 204) Em outras montagens do grupo³³, aparece sendo concretizada no espaço com a intenção do Ói Nóis de dar-lhe voz.³⁴

Neste sentido, podemos relacionar a escolha do Ói Nóis em fazer a montagem de Medeia, baseada na releitura do mito realizada por Wolf, especificamente com esta última fala da personagem na montagem de “Kassandra in process” renunciando a seguinte peça do Teatro de Vivência, inserido no projeto “Raízes do Teatro”.³⁵ Deste modo, Medeia é definida por diferentes aspectos que a caracterizam, seja como estrangeira, ou ligada à magia, ou à desobediência civil, e termina numa situação de bode expiatório, na qual é submetida pelos mecanismos de poder e dominação da cidade. Em confronto com as versões da antiguidade conhecidas, seja Eurípedes, ou mais tardiamente, em Sêneca, esta releitura apresenta a experiência do exílio, acarretada por um julgamento no qual Medeia é punida com o banimento da cidade, indo habitar lugares desérticos e remotos numa condição de isolamento social. Nesta nova versão é feita uma modificação em relação à morte dos seus filhos, e o termo infanticida passa a não ser mais atribuído a esta figura, uma vez que as crianças morrem apedrejadas pelo povo de Corinto depois do seu banimento sem que ela tenha notícia.³⁶

Percebemos uma passagem entre o que a autora C. Wolf estava assistindo, a RDA sendo desmontada, a Europa absorvendo a cidade antes dividida de Berlim onde ela

³³ “A Saga de Canudos”, “A Missão, Lembranças de uma Revolução”, “Viúvas, Performance sobre a Ausência” (2011) e “O Amargo Santo da Purificação”.

³⁴ Na Escola Popular de Teatro da Terreira da Tribo é lida a tragédia “Medéia”, de Eurípedes, bem como se trabalha com o texto “Margem Abandonada, Medea Material, Paisagem com Argonautas”, de Heinner Muller, bem como o acesso à “Gota d’água”, de Chico Buarque.

³⁵ O Teatro de Vivência é uma das linhas de pesquisa cênicas, na qual se insere “Medeia Vozes”. “O Teatro de Vivência como ato ritual de comunhão, no sentido de experiência partilhada, em que o espectador torna-se participante da cerimônia, uma celebração em que atores e público partilham de uma experiência comum [...] Como um rito de iniciação partilhado entre os celebrantes, uma experiência real, que rompe a linguagem articulada para entrar em contato com as forças da vida. Por uma metafísica da linguagem onde a linguagem concreta, destinada aos sentidos, seja capaz de materializar o invisível, de entrar em contato com as forças latentes no universo.” (BRITTO, p. 47) “O Teatro de Vivência abrem um campo de novas possibilidades na procura de uma linguagem original e autônoma que fuja dos códigos pré-estabelecidos e de um “saber fazer” que seria reprodução das estruturas dominantes.” (BRITTO, p. 41-42)

³⁶ O mito adquire fama pela tragédia de Eurípedes, ao dar à princesa da Cólquida o título de infanticida, Medeia passaria a ser o renome da “mulher que mata os filhos”.

vivia e a ideia da União Soviética estava sendo vilipendiada. Ela não estava em paz, tinha sido destruída, pois acreditou e lutou por alguma coisa. Wolf sabe bem que sempre foi uma comunista. Usa da personagem de Medeia como um alter ego que sabe, fala da mãe, reconhece a Cólquida, chama pela mãe, a raiz perdida. E enfim, essas coisas muito duras Wolf vai construindo, e, de certa maneira, desloca seu leitor ao ponto de alguém que não tem lugar, alguém se debatendo com a perplexidade de não pertencer a lugar nenhum. O texto diz algo como eu não pertenço a este lugar, e do lugar de onde venho eu também não pertenço, e mais, não tenho para onde ir. A lógica é esta: eu não pertenço a isto tudo. É bom que esta sensação humana seja vista, para que se tenha consciência daquele que está fora, no caso, o outro radical. (NÓLIBOS, 2013)

Mas... Quem é Medeia? Os vestígios da memória não correspondem necessariamente ao repertório daquilo que podemos relacionar como memória individual de uma personagem mítica isolada, mas sim estão mais próximos de “que a memória deve ser entendida também, ou, sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes”. (HALBWACHS, 1999, p. 2) No desenvolvimento da pesquisa cênica, o Ói Nós entrou em contato com a escrita de Christa Wolf, que é permeada pelo tema do estrangeiro. Com precoce engajamento político junto ao Partido Socialista Unificado da Alemanha, ela obteve seu reconhecimento no campo literário para além da república democrática alemã, assim como na posterior Alemanha unificada. No entanto, a esperança diante de uma possível transformação política e social, após a queda do muro de Berlim, com a desestruturação da Alemanha Oriental e sua posterior anexação ao lado Ocidental, foi frustrada. “Lembrar o teatro passado, a partir do presente significa consciência da perda, da morte, percepção da dissolução e do irrepetível.” (CABALLERO, *apud.* DUBATTI, 2003, p. 7) Neste sentido, Wolf passou a se perceber como uma “estrangeira no exílio”, devido às produções científicas, artísticas e sociais do lado Oriental passarem por um processo de degradação: recebeu a difamação de “poeta oficial do Estado”. A angústia do exílio, para Said (2003), acarreta mutilações, perdas, fraturas referentes a um ser humano e um lugar deixado para trás, e é proferida no romance relacionada à figura do bode expiatório, no qual a sociedade exorciza a consciência, em meio a contradições e às manipulações de informações, o que, para Goffman (1987), consiste em um estigma. Com isto, a intenção de Wolf é a desvelar as articulações dos mecanismos de exclusão que regulam o poder no lugar estranho em que estava.

Talvez o que mais estivesse me aguçando é pensar o que leva uma sociedade a condenar uma pessoa que jamais se voltaria contra [...] ela comporta uma visão de mundo diferente e o simples fato de ela estar ali pensando e agindo conforme esta visão de mundo diferente faz com que essa sociedade queira extirpar esta pessoa. Ela se torna perigosa neste mundo, que é o nosso mundo. (HAAS, 2013)

Wolf inicia os esboços autobiográficos de “Medeia Vozes” no início dos anos 90, durante o período que lecionou nos Estados Unidos, concluindo-os em 1996. Abordando neste mito a relação de perenidade do tempo, a pesquisa que realizou sobre as conexões que envolvem a personagem também moveu o grupo na realização de leituras e nas referências provindas de filmes. As conexões destas pesquisas abordam o imaginário sobre Medeia entre as sacerdotisas que possuem habilidades no preparo com as ervas, a cura vinculada à imagem de feitiçaria, aos rituais da Grande Mãe asiática e à Hécate, uma das feições da lua, que traz no seu conteúdo simbólico as relações com caminhos, encruzilhadas, mundo subterrâneo e alteridade.

É uma pessoa que tem uma conexão com a vida tão forte que, apesar de tudo, seria importante estar viva e ela encontrou alguns pares naquela sociedade. Mas ela é uma pessoa que age sempre conforme isso, ela tem aquela coisa que a gente vê sempre: a questão da desobediência civil, tu desobedeceres conscientemente. Não é tu agires violentamente contra o outro, mas é tu desobedeceres a lei, enquanto tu não reconheces a lei. (HAAS, 2013)

Relacionando a figura de Medeia à margem de duas sociedades culturalmente distintas, em ambas termina por sofrer perseguição e assume o papel de um dispositivo que irradia clareza diante de fatos obscuros e situações ocultas, de onde emergem verdades encobertas, expurgando a exploração das lógicas de poder dominantes e de comando patriarcal e manipulador. Esta voz do feminino reprimido, temido, desconhecido, no exílio pelo estigma sobre o outro, para Goffman (1987), funciona como um operador institucional de redução e marcação da identidade social de uma pessoa devido a atributos e a um único e exclusivo papel ou diferença, o qual representa a categoria existencial mais baixa em um grupo social.

A gente vive num planeta que tem muitos desterrados, muitos exilados, muita gente fora do seu lugar, porque não pode permanecer no seu lugar e não porque quis sair do seu lugar. E a Medeia é uma destas pessoas. É por causa da morte do irmão, que para ela é inconcebível, um absurdo total, ela não consegue permanecer na Cólquida. Ela vai embora de lá por isso, e acho que para a história toda e o que acontece depois, é um fato, talvez o fato mais significativo, porque tudo aconteceu a partir dali. (FARIAS, 2012)

Partindo desta percepção, Medeia, ao fugir da Cólquida, sua terra de nascimento, junto com os colcos que lhe acompanharam, passa à condição social permanente de estrangeira. Refugiam-se em outro lugar: Corinto. Como uma experiência coletiva, portanto, esta separação da terra natal, do passado e das raízes leva ao que Said descreve como

“fundamentalmente um estado de ser descontínuo”. (SAID, 2003, p. 50) Estas questões, introduzidas desde o início do processo de criação da peça, resultam em cenas breves, nas quais o tema do estrangeiro aparece entrelaçado com os refugiados, em deslocamentos e peregrinações no espaço cênico, na intenção de tornar o fluxo da narrativa não linear.

Ao analisar as percepções sobre Medeia elaboradas pelo grupo no processo de criação cênica, alguns atores comentaram que, durante a escrita do roteiro coletivo, sentiram a necessidade de acrescentar depoimentos verídicos de mulheres. A conexão política destes depoimentos reais como elementos cênicos foi inserida com o trabalho desenvolvido no “ritual da personagem”.³⁷ Através de *performances* no decorrer do eixo da narrativa da peça, estes depoimentos amplificam o eco das vozes das mulheres reais, evocando lembranças no público, como uma memória viva no espaço cênico, que, então, se fortalece como espaço político.

O texto da Christa Wolf fala em Vozes, não é? São diversas vozes e a Medeia simboliza muitas mulheres. E eu ficava pensando em como dar voz às outras mulheres, que eu acho que tem a ver com este personagem da Medeia, enquanto ideia de mundo, posicionamento diante das situações que são colocadas. E aí uma das coisas que eu pensei é pegar vozes de mulheres reais, assim, por exemplo, cartas. (HAAS, 2012)

Os depoimentos das mulheres Ulrike Meinholf³⁸ e Rosa Luxemburgo³⁹ foram, assim, incorporados às falas da personagem Medeia, vivenciada pela atriz Tânia Farias⁴⁰, na cena em que está presa e na em que se despede dos filhos. Portanto, são dois níveis de linguagem sobrepostos: o literário, ficcional; e o de mulheres reais, histórico social, registrados na escritura cênica do grupo.

3.2 “MEDEIA BONITA, NÃO CHORES...”

O sentimento que me causou é de um peso enorme, porque são muitas mulheres. Eu já conhecia o depoimento; a história dela fiquei sabendo na minha adolescência, mas não tinha tomado muito conhecimento.

(Mayura Mattos)

³⁷ No capítulo “Imersões no processo de criação” desenvolvo apontamentos a cerca desta denominação do Ói Nós Aqui Traveiz referente ao preparo específico de uma cena.

³⁸ Jornalista, ativista e guerrilheira alemã. (1934-1976). Texto: “Carta de uma presa no corredor da morte”.

³⁹ Filósofa, economista marxista, militante revolucionária polonesa, alemã (1871-1919).

⁴⁰ Atriz do grupo desde 1994, professora da Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo.

Escolhi relacionar, aqui, apontamentos a respeito das percepções e dos estímulos do processo de criação a partir dos depoimentos de Waris Dirie⁴¹, Phoolan Dévi⁴² e Domitila Chungara⁴³, respectivamente, também inseridos na montagem do Ói Nóis, a partir de entrevistas realizadas com as atadoras Mayura Mattos⁴⁴, Letícia Virtuoso⁴⁵ e Paula Carvalho⁴⁶. A realização de *performances* com documentos históricos provenientes de locais que sofreram processos de colonização e descolonização oferecem analogias possíveis à perspectiva de Medeia de Christa Wolf, enquanto vozes compostas por vários fragmentos de histórias independentes se intercalam às vozes da personagem. São elementos liminares, como fenômenos rituais ou artísticos direcionados ao seu entorno social, que, segundo Turner (1974), cumprem um diálogo polifônico direto com o cotidiano, ecoando possíveis vínculos que convergem entre a realidade e a ficção. Entrecortados por meio dos temas transversais que exaltam, são apresentados na peça em relação à narrativa em vozes de outros personagens, baseada no romance de Wolf, e provocam a sensação de deslocamento entre espacialidades e temporalidades ao lidar com culturas distintas em um conjunto de situações comuns e reconhecíveis: a violência contra a mulher.

O cenário é imenso, composto de várias instalações cênicas, ou seja, espaços de vivência das cenas nos quais o espectador é recebido como participante. Existe uma passarela de madeira que atravessa este espaço, e há uma cena na peça em que refugiados africanos começam um por um a caminhar sobre ela segurando trouxas de estopa, apoiando-as no ombro, na cabeça, nas costas e na cintura, e lentamente avançam distantes uns dos outros rumo a um bote situado na ponta desse estreito corredor. O público está no piso térreo, tem que olhar para o alto e ver que, entre o passo cadenciado do grupo, marcado pelo movimento corporal de abaixar e levantar a coluna, discretamente uma mulher refugiada para, segura outra nos braços, que havia caído, e canta de maneira aguda. Esta canção foi modificada algumas vezes, de modo que fui surpreendida constantemente. Em pé, ela diz:

⁴¹ Modelo africana e embaixadora da ONU, luta pela erradicação da prática de mutilação genital feminina (1965).

⁴² Mulher indiana que foi ladra e política (1963-2001).

⁴³ Mulher boliviana mineira que enfrentou a ditadura militar do seu país. (1937-2012)

⁴⁴ Atuadora do grupo desde 2011, quando participa da peça “O Amargo Santo da purificação”. Fez a formação na Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo no ano de 2007. Estudante de Pedagogia da UFRGS.

⁴⁵ Atuadora do grupo desde 2010, quando participa da peça “O Amargo Santo da Purificação”. Fez a formação na Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo no ano de 2009. Estudante de Ciências Sociais da UFRGS.

⁴⁶ Atuadora do grupo desde 2006, quando começou a participar da peça de teatro de rua “A Saga de Canudos”. Fez a formação na Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo, no ano de 2004. Estudante de Ciências Sociais da UFRGS.

Amo minha mãe, amo minha família e amo a África. Há mais de 3000 anos, as famílias creem firmemente, que uma jovem na qual não foi feita a circuncisão é impura, porque o que temos entre as pernas é impuro e deve ser removido e fechado depois, como prova de virgindade e virtude. Na noite de bodas, o marido toma uma faca ou navalha e corta antes de penetrar por força a sua esposa. [...] Essas mesmas mulheres são a espinha dorsal da África. Eu sobrevivi, mas as minhas duas irmãs não; Sofia morreu de hemorragia depois de ser mutilada e Amina faleceu no parto, com o bebe ainda no seu ventre. [...]. (DIRIE)

Para a atuadora Mayura, os gestos grandes que realiza com os braços, ora justapondo-os na cintura, ora erguendo-os, são preenchidos pelo subtexto de representar a proporção do continente africano. Ciente de que o que está relatando já aconteceu como uma memória, concentra a *performance* na ação vocal, dando a intenção de que “amar a mãe e a família” é o pressuposto da sobrevivência ao acontecimento. Esta intenção referida era algo que movia meus sentidos como ouvinte, já eram dolorosas as palavras e então, pensava como é dolorosa a partida do lugar que se nasceu. Mayura demonstrava uma consciência clara de que este acontecimento relatado é inimaginável de conviver, porém, comum. Na cena seguinte, a da “despedida”, esta mesma refugiada permanece no ponto onde realiza sua fala, porém com os braços estendidos ao longo do corpo. Mayura foi sucinta ao se referir a Wayris Dirie, atribuindo maior densidade no modo de falar para o que lhe tocava internamente na situação social evocada pelo depoimento: a sensação de solidão diante do enfrentamento de uma situação ritualística, embora esvaziada de sentido para Wayris Dirie. Sozinha e, ao mesmo tempo, compartilhada por muitas mulheres africanas. E, por isso, o pesar foi um dos estímulos trazidos na construção da partitura de ações físicas, a qual esteve em estreita relação com as sugestões do restante do grupo ao discutir opções para a montagem. Um dia antes do ensaio encontrei com ela de passagem ali no espaço de “Corinto” e comentei como as palavras estavam ficando grandes no modo como falava e ela com um sorriso respondeu que esta era a intenção e era bom ter um *feedback*, foi quando me disse do estímulo do tamanho do continente africano e percebi a relação do espaço, de um outro continente, como um estímulo para o corpo se expressar. Este depoimento traz a experiência de uma mulher que abandona uma prática social no ato de decidir não integrar mais a comunidade que a mantém, e, tal ação gera a liberdade de vivenciar outras experiências.

“A Phoolan Dévi é uma guerreira, uma das maiores guerreiras, desafiou a tudo e a todos, uma sociedade inteira. E foi lá e fez, do jeito mais violento se vingou. E acho que sim, ela tinha esse direito.” (VIRTUOSO, 2013) Em outra cena, três mulheres que seguram jarros de barro e cantam um mantra, sutilmente convidam o público a subir a mesma passarela, na direção oposta. No meio do caminho, um homem abre a porta na parte de baixo do cenário e

entra bruscamente, arrastando uma quarta mulher pelos cabelos. Quando a deixa ali no espaço térreo, sozinha, observamos de cima sua movimentação. Inicialmente deitada, ela reproduz o depoimento de Phoolan Dévi:

Shri Ram me agarrou pelos cabelos, alguém pegou-me pelos pés e outro segurou meus braços. Eu podia me ouvir chorando sozinha numa imensa floresta que ecoou com o som da minha voz [...] Em seguida, começou... [...]. Passaram-me de homem para homem. [...] Eu não sabia que aldeia era. Eu não sabia quantas horas tinham passado, quantos dias e quantas noites [...] Eu ouvia as vozes dos homens, mas eu não sentia mais nada. Meu ser não existia mais. [...] Eu rezei aos deuses e deusas para me ajudar, para me deixar viver, deixar-me correr pelos campos úmidos, subir os barrancos, deixar-me ter a minha vingança [...] Quando terminou, Shri Ram gritava ‘Seu pedaço de merda! ... Você se lembra agora por que nasceu? Agora você está abaixo do nível de nada, você é apenas sujeira’.

Ficando de pé com o corpo trêmulo, após as mulheres com jarros de barro à frente seguirem a caminhada, sobe as escadas da passarela e posiciona-se ao fundo, novamente falando alto, ao mesmo tempo em que aparenta vivenciar a situação narrada, encerrando a cena estirada como no início, no chão. Com um minucioso relato sobre o momento quando o grupo descobre a figura de Phoolan Dévi e sua respectiva história de vida, a atuadora Letícia sobre o fascínio gerado por esta mulher real, pela força de enfrentar o inimigo com as próprias mãos e fazer justiça e, por outro lado, pela capacidade de passar por situações de grande intensidade e sobreviver. “Ela é analfabeta, o filme ‘Rainha Bandida’ é em cima de coisas que ela disse em depoimentos gravados, e fui atrás do filme e vi [...], apesar dela dizer que o filme não contempla as situações que ela passou, que ela foi violentada por castas mais altas” (VIRTUOSO, 2013)

Com base no processo de criação da *performance*, Letícia enfatiza a relação do teatro com o trabalho de ações físicas, ou seja, um meio técnico de engajamento do corpo para comunicar com habilidade a carga de sentidos. Na intenção de fixar movimentos que iniciou pesquisando sozinha, ressalta a intenção de não fazer gestos que sejam associados diretamente ao estupro. “Lemos vários depoimentos chocantes, de diversas épocas como, da guerra, da ditadura e o que é muito comum, a violência sexual, sempre presente além da violência física” (VIRTUOSO, 2013). A questão da violência sexual ligada aos limites do corpo, uma violação do corpo feminino como uma vingança masculina para a afirmação sobre o outro, no caso, a mulher. Percebemos a experiência de uma mulher que consegue voltar a disposição machista e patriarcal em direção aos próprios homens, executando um processo de ajustamento, que “para os gregos a figura de *Nêmesis* é, muitas vezes trazida como vingança, mas é a chamada

justiça redistributiva. Os indianos têm a noção do *karma*, a limpeza do *karma* envolve o reequilíbrio entre as forças” (NÓLIBOS, 2013)

Fui presa e acusada de colaborar com o movimento, arrecadando pessoas nas minas para mandá-las à guerrilha. Estava de oito meses. [...] Ele pôs um joelho aqui sobre meu ventre. Parecia que queria fazer meu ventre arrebentar... Então com toda a força, agarrei suas mãos [...] o estava mordendo, mordendo... Quando de repente, senti um líquido quente e salgado na minha boca [...] vi a carne dependurada na sua mão [...] Me deu um soco no rosto. Senti como se tivesse arrebentando algo na minha cabeça. Ele havia me quebrado seis dentes [...] Me disse: É no seu filho que vou me vingar... Olhem como as bruxas pedem clemência! E como se a fatalidade do destino se cumprisse, começou o parto... Sentia as dores, escutava os passos dos soldados. Não queria que nascesse! A cabeça já estava para sair e eu a empurrava para dentro. [...] Desmaiei. Depois parecia que despertava de um sonho. Fiz um esforço e encontrei o cordão umbilical. E puxando o cordão... encontrei o bebezinho totalmente frio, gelado, ali no chão. Morreu no meu ventre? Morreu no chão por falta de auxílio? Não sei. (CHUNGARA)

Na cena seguinte, entra outra mulher no espaço cinzento da instalação cênica que representa Corinto, com refugiados que carregam carros de mão, bicicleta, sacos com fotografias e roupas e realizam o intento de atravessar o lugar com movimentos lentos, o que também o torna um espaço fronteiro. No mesmo nível, e sem algo que impeça o contato físico, com gestos fortes e bem próximos do público, começamos a ouvir o depoimento de Domitila Chungara. “Ela narra isso de uma forma tão verdadeira [...] traz à tona as memórias dela, deste momento tão difícil. Eu não tenho filhos, mas tenho mãe, e compreendo como é esta relação, como filha. O texto me caiu muito forte.” (CARVALHO, 2013) A atuadora Paula queria fazer este depoimento desde quando o selecionaram para ser incluído no roteiro da peça. Enfatiza o trabalho de energias diante das dificuldades em criar ações a partir daquele texto e traz a questão dos ideais políticos pelos quais Domitila Chungara lutou.

Essa questão do feminino, da relação com o ventre. Um estímulo que me vem bem forte, mas eu fujo dele. Eu não quero reforçar o que o texto já está colocando, quero trazer outros estímulos, mas talvez sejam mais subjetivos e sensoriais, como o asco que ela sente. (CARVALHO, 2013)

Contudo, a conversa se estendeu no decorrer da pesquisa sobre a junção da subjetividade e as ações físicas. Paula pensava como explicar em palavras este estímulo para constar na pesquisa, e, a proposta que surgiu foi de um pequeno escrito onde ela manifesta o cerne do seu estímulo através das relações entre ideais e motivações para a *performance*. O Ói Nóis manteve recentemente uma maior comunicação com o grupo teatral peruano Yuyachkani, e com mulheres bolivianas militantes do feminismo comunitário as quais Paula

Carvalho conheceu em um encontro no qual o grupo participou apresentando a performance “Onde? Ação nº 2” sobre os desaparecidos políticos do período da ditadura brasileira. Já neste encontro, a questão que as mulheres bolivianas trouxeram e partilharam com um grupo afetaram Paula.

Um dos estímulos foi pensar nos povos indígenas da Bolívia, na sua relação com a ancestralidade, na sua luta diária contra o massacre da colonização. Assim, pensar como essas referências poderiam se cruzar com a história desta mineira boliviana, que lutou durante toda a sua vida por um mundo mais justo e igualitário. Pensar nesta mulher que teve 11 filhos, que perdeu um deles após uma sessão de tortura durante o regime ditatorial e que mesmo depois de tantas atrocidades seguiu lutando por um ideal. Pensar que força é essa que move e que encoraja pessoas como Domitila Chungara, como Medeira e como tantas outras mulheres que lutaram contra um gigante? Neste ponto penso que se assemelham a ancestralidade dos povos originários, onde a sua luta, hoje, é alimentada pela força dos seus antepassados, pelos que aqui estão e pelos que ainda virão, e que sempre encontrarão uma força violenta que tentaram silenciar a sua voz. Essa mistura de estímulos que ligam a questão do feminino, da luta, da dor, da mãe, da violência, me instiga buscar pequenas ações que possam, contribuir para a força que eu acredito que possa ter este depoimento real, de um passado tão recente. (CARVALHO, 2013)

A situação política que os depoimentos testemunham e desempenham na encenação confronta a multiplicidade de possibilidades de leitura da realidade presentes na crítica de Christa Wolf do mito de Medeia. São elementos políticos que fazem alusão aos episódios sobre os mecanismos de poder: a negação, a difamação, a exclusão social, a perseguição, a humilhação, a dor, a violência sexual, a tortura, a prisão e o exílio. Tais depoimentos, como documentos históricos, rememoram as ações de um modelo hegemônico e civilizatório que defende a naturalização da violência nas relações sociais de gênero, silenciando vozes, como se a ordem constituída contornada pela violência fosse a única possível.⁴⁷ “Entrar em contato com as histórias destas mulheres tão profundamente faz com que tu abras o olhar, de uma forma mais íntima talvez. Tens a necessidade de compreender porque são importantes de serem lembradas, e aí tu te deparas com algo que é recente.” (CARVALHO, 2013)

Estando ligadas a um corpo, as memórias são modificadas quando “recolocadas num conjunto que não é mais uma consciência pessoal”. (HALBWACHS, 1999, p. 53) Nossas impressões podem se apoiar em nossas lembranças, mas também nas dos outros, o que faz com que “uma mesma experiência fosse recomeçada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias”. (HALBWACHS, 1999, p. 25) Os pontos de contato do processo de criação em

⁴⁷ Considero-os aqui como documento histórico por serem fontes primárias, ou seja, artefatos de memória produzidos num tempo específico em uma cultura em desenvolvimento.

relação a estes textos, além de possuir um fundamento comum como depoimentos, derivam de que:

essas lembranças estão para ‘todo mundo’ [...] e é por podermos nos apoiar na memória dos outros que somos capazes, a qualquer momento e quando quisermos de lembrá-los. [...] Por mais estranho e paradoxal que isto possa parecer, as lembranças que nos são mais difíceis de evocar são aquelas que não concernem a não ser a nós, como se elas não pudessem escapar aos outros senão na condição de escapar também a nós próprios. (HALBWACHS, 1999, p. 49)

Neste sentido, Benjamin (1985) compara o teatro a uma tribuna, na qual se ajustam atores – que têm que tomar uma posição – e público – como uma assembleia de pessoas interessadas –, e aponta que as peças com caráter político seriam a maneira de fazer justiça nesse local. Portanto, para Benjamin (1985), o ator não incorporaria o papel, mas seria um funcionário com a missão de inventariá-lo através do gesto, que é o material do teatro, e “a aplicação adequada deste material é sua tarefa” (BENJAMIN, 1985, p. 80). Menos falsificável quanto menos habitual for, com início e término determinável contrastante com as ações dos indivíduos, o gesto constituiria seu fenômeno dialético, ao interromper a ação e não ilustrá-la ou estimulá-la, conservando “a incessante, viva e produtiva consciência de ser teatro”, como o teatro épico de Brecht. (BENJAMIN, 1985, p. 90)

Toda hora acontece isso na África, e eu vou falar num momento em que isto está acontecendo na África, e isso acontece agora e acontece o tempo todo na África! E eu vou ter que estar falando, representando e sendo uma dessas mulheres. Então isso é muito forte para mim. (MATTOS, 2013)

E é uma história muito diferente, é muito triste, ela foi estuprada por mais de cem homens, e por muitos homens ao mesmo tempo, numa mesma noite. O que ela sofreu! É uma coisa que nunca vi, uma historia real de uma mulher que foi se vingar. (VIRTUOSO, 2013)

O ato de falar esses depoimentos é acompanhado por intenções e imagens que envolvem o trabalho de criação do ator em ações físicas ordenadas por uma partitura que geram nuances de energias conforme a representação simbólica adquire um formato. “Balbuciar a palavra ‘só’, porque ela ficou muito tempo sozinha no deserto, atravessou o deserto sozinha, uma luta que ela fez sozinha.” (MATTOS, 2013). Neste sentido, a energia gerada na atuação se desenvolve com o pensamento político de reivindicação do lugar do corpo, os sentimentos do corpo. “O domínio do discurso inclui, desse modo, não apenas o estritamente vocalizado, mas também os gestos e as expressões corporais, as pausas, as ausências, as respostas tácitas, os sentidos mudos.” (BUBNOVA, 2011, p. 6). As sensações

do corpo, para Zumthor (2005), “têm alguma coisa de indomável; de inapreensível”, estão em conexão com a memória coletiva. “Tenho que trabalhar mais para contemplar o que esta mulher representa.” (VIRTUOSO, 2013). Embora seja difícil caracterizar o repertório de variados dispositivos de cada atuadora no processo de criação, é possível identificar como é sua repercussão na construção ritual do corpo.

“É difícil transformar em palavra um gesto que é tão subjetivo. Essas energias que o texto me traz... Quando tu vai buscar algo corporal, te ocorrem muitas coisas ainda subjetivas. E são diversas as formas de construir ações físicas, essa busca através do texto é investigar as possibilidades de movimentos sobre que tu estás dizendo sem necessariamente realizar as ações que o texto indica explicitamente, investigar o que tu estás lendo e o que te estimula.” (CARVALHO, 2013).

Os dispositivos são forjados em relação a esses depoimentos, na medida em que as atuadoras no processo de criação estabelecem conexões através do corpo com a memória de mulheres veiculada pelo texto que vão ao encontro da memória dos seus próprios sentidos.

O território do enunciado, [...] abarca não apenas o dito explicitamente, mas também a esfera do silêncio significativo, do suposto, do não-dito, do não-dizível ou do inefável. A significação da voz que soa alterna com a significação do calar, do silêncio que é pausa do processo da enunciação, do intercâmbio discursivo. (BUBNOVA, 2011, p. 6)

Neste sentido, aos caminhos traçados após as primeiras percepções acompanhadas de processos intuitivos advém uma ordenação do material acessado, seja através da pesquisa coletiva desenvolvida na criação cênica, seja através de experiências singulares referentes a estímulos variados. Leituras, sensibilizações, filmes, trabalhos corporais, trocas e estímulos do coletivo, iniciativas direcionadas a alguma linguagem específica e cenas em torno da *performance* tornam expressivas novas percepções sobre o que está sendo “escavado” na memória coletiva do grupo na construção da teatralidade.

A primeira parte foi o que fizemos em cima do laboratório, foi tentando buscar energia, ainda não encontrei, preciso trabalhar mais tanto a parte de ações físicas quanto o texto que quero dar. Várias das ações que eu faço, talvez descoladas do texto não remetam a coisa do estupro, mas se tu ouves o texto junto, remete, não é super óbvio, mas lembra. (VIRTUOSO, 2013)

Tentei juntar os sentimentos e comecei uma partitura, e até alguma pessoas comentaram, ‘falta um pouco de circuncidada em ti’, porque a parte sexual não aparecia em nada ainda na minha partitura. E eu também não sentia isso. Depois eu revi o filme, algumas partes me tocaram e eu me dei conta do que teria que representar ou trazer para a cena para que realmente tocasse o público, e a mim. Aí me vieram mais movimentos, como juntar os joelhos, tem uma parte que eu junto os

joelhos. Falar de movimento é difícil. O movimento em que eu começo a partitura arrastando os pés provavelmente não vai para a cena, mas são coisas que me vêm. (MATTOS, 2013)

Nesta construção com subjetividades distintas, as experiências coletivas promovem a presença em cena, perpassando por técnicas que possibilitam ativar dispositivos de ações, reverberando memórias e, num processo que envolve a reflexão, propondo-se a tocar o público. Todavia, assim como cada atuadora tem uma expressão única, cada depoimento advém de uma mulher singular cujas energias se fazem presentes através da memória contida no texto. Zumthor (2005) delinea que a *performance* poética é o movimento do corpo de modo indeterminado, gesto, voz, expressão e comunicação, e a cada experiência vivida mostra-se no mais alto grau de imprevisibilidade do dizer poético. Assim, é possível entender que o dispositivo abre o corpo para uma intervenção com forças vivas contidas nas memórias dos depoimentos, entram na experiência diária no processo de criação e tocam o corpo por meio de técnicas coletivas que o moldam, fabricam e transformam, ou seja, é uma presença construída socialmente e, também, evocada por mais de uma voz.

Essa consciência permite-lhe ordenar experimentalmente os elementos da realidade, e é no fim deste processo, e não no começo, que aparecem ‘as condições’. Elas não são trazidas para o espectador, mas afastadas dele. Ele as reconhece como condições reais não com arrogância, no teatro naturalista, mas com assombro. [...] A descoberta de condições se processa pela interrupção dos acontecimentos. (BENJAMIN, 1985, p. 81)

O tecido da teatralidade não se dá via uma única técnica, pois acontece na multiplicidade de arranjos cotidianos de cada atuadora que desenvolve as práticas, modos de conhecimento e interação com a memória do grupo com base na experiência.

Me sinto começando todo dia, não sei exatamente, às vezes estou mais segura, consigo jogar com as pessoas, às vezes, me fecho. Quando estou mais frágil, me protejo das pessoas e sei que não pode ser assim. Encaro como processo para descobrir como me abrir. Não é algo dado descobrir como é a abordagem, que não deve ser sempre igual, a cada trabalho tem que se descobrir como fazer esta ponte com o público. Me sinto tateando para descobrir como é neste trabalho. (FARIAS, 2013)

Durante a pesquisa de campo, os trechos de depoimentos passaram por um tratamento estético, sendo reconfigurados, cortados, remodelados como textos cênicos, a fim de adquirir maior fluência. O trabalho corporal alcança dimensões diferentes na atuação cênica, são experimentações com linguagens que revelam novos movimentos contidos em algum nível de experiência. As entonações que dão novas expressividades ao sentido social do texto efetuam

um processo de descolonização do pensamento, juntamente com a tomada de consciência promovida pelo trabalho coletivo do teatro. Na construção de um “mundo artístico”, Becker (2008) a teatralidade política, vivencial e corporal das memórias dialoga com modos de pensamento de pessoas que cotidianamente passam imperceptíveis aos ouvidos da sociedade contemporânea. Neste sentido, Medeia, na condição de personagem exilada que “atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência” (SAID, 2003, p. 58), é plural, depende de quem a constrói e lhe atribui significado.

Me provoca, né, porque sou uma mulher, sou negra. Não sou africana, mas sou uma mulher e negra. E o que eu faço para que essas dores de mulheres sejam, enfim, sanadas, e esse tipo de ritual acabado, como ela fez, para ela que sofreu isso... Como é difícil falar. Ou o que, aqui, na minha realidade faz uma mulher negra sofrer? E o que eu posso fazer então? (MATTOS, 2013)

Se é em vista da indefinição da *performance* poética que a expressão do corpo diz poesia, de modo semelhante uma consciência plural de situações diz que alargar o horizonte da percepção pela ação efêmera única e não reproduzível para tocar o público é, também, o movimento corporal de um gesto político, o qual se concentra em enfatizar a não vitimização que Christa Wolf propõe ao fazer a releitura do mito de Medeia e que o processo de criação do Ói Nóis busca enfatizar.

Retomo as considerações sobre pessoas deslocadas, refugiados, imigrações em massa no qual “para o exilado, os hábitos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente contra o pano de fundo da memória dessas coisas em outro ambiente. Assim, ambos os ambientes são vívidos, reais, ocorrem juntos como no contraponto”. (SAID, 2003, p. 59), e a *fala do passado* mencionada pela Voz de Medeia de Wolf (1996). A atuação cênica com tais depoimentos provoca a audição no sentido de esta ceder um espaço do imaginário às memórias de mulheres que passaram por situações agressivas e traumáticas e tiveram a capacidade de recuperar o ponto de equilíbrio. Esta prática de criação redimensiona o lugar de quem dá a voz e de quem a ouve, e nesta relação de alteridade, de certa forma, a pessoa está exilada do seu lugar e ao falar em nome de outrem evidencia a vontade do sujeito de se tornar outro, de se transformar pelo deslocamento. Já Artaud (1983) não aceita a domesticação do pensamento que o separa da vida e, por conseguinte da obra de arte, é a metáfora da peste que reforça a visão do contágio que permeia o espaço do teatro. Na aproximação do conceito de liminar ao do exílio como uma esfera “da não territorialidade, do mutável e transitório, do processual e inacabado, do fato de apresentar mais do que representar” (CABALLERO, 2011,

p. 20), estes depoimentos como são elementos originários de experiências de mulheres estrangeiras, as quais a identificação do Ói Nóis para as respectivas escolhas foi o critério de vozes significativas de serem lembradas e, neste ângulo operam como ecos da personagem mítica Medeia, consistente tal qual um depoimento. Quem é a Medeia?

Voltando para a narrativa teatral a última cena da vivência proposta pelo grupo acontece em ambientação espacial semelhante a um lugar isolado, e o cenário é permeado por troncos e galhos de árvores que foram dependurados no teto. Sentada declara, com certa secura e exaustão, sobre “o grito...”, ultrapassar o horror do que vivera e permanecer testemunha de si mesma. “A palavra é ato ético, ação sobre o mundo e o outro. Faz-nos contrair uma responsabilidade concreta e ontológica ao mesmo tempo para com o mundo e com o outro, e é nossa maneira de ser e existir neste mundo e na transcendência.” (BUBNOVA, 2001, p. 12) A situação estranha em que a personagem Medeia se encontra, no final da peça do Ói Nóis, é semelhante ao que lhe atribuíram e lhe deram como punição: a vida na natureza, ao que é “bárbaro” e as ausências materiais, ao vazio, à ausência do outro. Sem necessidades e expectativas, o desconsolo ao saber sobre o destino dos filhos, porém não se pode dizer que aceitou seu estigma.

Na presença iminente do público, a outra camada social do teatro, através do exercício de apossar-se do próprio corpo para ouvi-la, “trata-se da palavra que quer ser ouvida e entendida, e, sobretudo, respondida”. (BUBNOVA, 2011, p. 11). Esta vivência em campo com emanações diferenciadas de Medeias, a escrita etnográfica sobre tais percepções e figura mítica provocou também em mim, como mulher, a descoberta de uma força criadora que habita locais profundos no corpo, locais espalhadas de onde nascem os pensamentos, e também o movimento da escrita, as mãos. O tempo de duração da peça a ser experimentado, em torno de três horas, é o período efêmero em que são evocadas as memórias “como uma abertura para a discussão ilimitada” (BOURRIAUD, 2009, p.20) num ritmo contrário ao cotidiano. Sair das bordas, dos limites. Errante.

4 IMERSÕES NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

Cena 15- RITUAL

(Medeia leva Jasão aos bosques dos Ares e lá lhe dá algo para beber depois de uma ação ritualizada que lhe investe poder e força para vencer as provas)

No Ó Nóis o ator é atuador. Tal denominação delinea a ressonância atribuída à participação e à disponibilidade para afazeres cotidianos no espaço da Terreira da Tribo⁴⁸, o que alimenta o coletivo e pauta os modos de trabalhar na autogestão⁴⁹, sejam eles percebidos ou não como implicados no processo criativo. Com este modo de olhar a dinâmica decorrente do convívio, busco identificar como os elementos cênicos, o cenário e as cenas são forjados, experimentados e incorporados no processo de criação de “Medeia Vozes”. Através das práticas, é possível refletir como sua teatralidade age, desenvolve os laços sociais do grupo e as habilidades teatrais para o alcance de uma tomada de consciência do atuar.

Em primeiro lugar, o pensar político no ritual cênico é via a instância do corpo, “fora da lógica cotidiana de uso do corpo”. (TELLES, 2008. p. 71) Esta prática advém de um posicionamento crítico do Ói Nóis: o compromisso ético sobre o fazer teatral no questionamento social que possibilita imaginações de novos modos de organização, o que comunica o desejo de superar a cisão entre arte e outras dimensões da vida social. Neste sentido, os elementos cênicos se relacionam com a presença do corpo, elemento de ação para novas formas de relação entre os atuadores e o espaço, com a vivência ritual de personagens. No entanto, nem sempre é visível que esta relação seja consciente, e a intenção do Ói Nóis é trazer à tona o reconhecimento da posição do corpo, isto é, provocar no atuador o domínio de si, ou seja, ocupar o seu lugar de modo reflexivo. O termo atuador, imbuído da processualidade, para Toledo (2007), evoca um ponto importante para compreender os dispositivos de criação coletiva: não se trata de uma atuação pela via da representação, de fracionamento das instâncias políticas de ação do ser no exercício da criatividade, porque o teatro está em relação à sociedade, ou seja, esta atuação está calcada no ativismo político; a criação individual está comprometida com a vivência coletiva em moldes comunitários, na qual se favorece o aprendizado de conhecimentos pela percepção sensorial, o que se salienta

⁴⁸ Surgida em 1984, “a idéia de tribo está associada a um tipo de sociedade que emerge baseada na comunidade e camaradagem, nas relações pessoais diretas e na responsabilidade individual”, define Paulo Flores. Sobre o nome do espaço, “uma homenagem a terreiro – lugar destinado aos cultos sagrados, onde o homem entra em contato com o divino, incorporando as energias da natureza. Fazia-se, assim, uma referência a Artaud, para quem o teatro deveria recobrar seu sentido religioso extraviado pela sociedade ocidental”. (ALENCAR, 1997, p. 80-81).

⁴⁹ Ver Vecchio (2007).

nos arranjos estéticos em cena. No processo de criação, novas conexões e coerências almejam ser fervilhadas para “liberar os automatismos da percepção e os hábitos perceptivos já cristalizados”, para liberar vozes. (BRITTO, 2002, p. 8)⁵⁰ A voz como materialidade que implica um corpo, seu uso, engajamento e presença, como “conjunto de tecidos e de órgãos, suporte de vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico”. (ZUMTHOR, 2007, p. 23)

Os atadores se inserem nas atividades cotidianas de produção do grupo, na medida em que notam a necessidade de tomar iniciativas para realizá-las. As habilidades se revelam importantes. A execução de atividades e tarefas gera ocasiões de contato. Por exemplo, quem sabe costurar e lidar com confecção de roupas ou deseja aprender procura auxiliar no ofício e, então, encontra-se com outros atadores que desempenham a atividade no grupo, desenvolvendo-se afinidades, o que significa também estar disponível para cuidar a limpeza do espaço e mesmo cozinhar. Portanto, a Tribo de Atadores como comunidade fomenta a prática de vivenciar o fazer artístico. “Toda a sociedade produz um estilo de ser que vai acompanhado de um estilo de gostar e, pelo fato de o ser humano se realizar enquanto ser social através de objetos, imagens, palavras e gestos os mesmos se tornam vetores da sua ação e pensamento sobre o mundo.” (LAGROU, 2009, p. 5)

Para manter a existência do trabalho coletivo, nos momentos de reunião se estabelece uma identificação mais formal com as responsabilidades. Combinações entre o que deverá ser feito levantam pontos divergentes sobre os acordos do coletivo, discutem-se as diferentes funções que cada pessoa assume e os limites individuais nos entendimentos estabelecidos. “Há igualdade no acesso de informação e aprendizado [...] mas a noção do coletivo diverge inteiramente daquela que se baseia na ideia de que todos são iguais.” (TROTТА, 2012, p. 53) A constante presença dos atadores na Terreira demonstra a intencionalidade de dar-se à consciência de grupo necessária ao processo de criação coletiva, que se salienta também como

⁵⁰ Beatriz Britto, atriz e pesquisadora de teatro, atuou no Ói Nóis aqui Traveiz em “Antígona, Ritos de Paixão e Morte” e diversas peças. Escreveu sobre a ação teatral do grupo como um espaço de resistência mesmo após os tempos de ditadura, e transição, resistência às práticas que impedem a geração de diferenças em que o teatro do Ói Nóis Aqui Traveiz é um espaço de ruptura de codificações já estabelecidas. Comenta: Foi trabalhado em duplas, em dois subgrupos e todo o grupo. É importante comentar: “É um texto do T. S. Eliot, que fala da civilização materialista e certa espiritualidade. Resolvi pegar um fragmento que trabalhamos com a galera desde 1998, e funcionou, e o Grotowski trabalha este fragmento: ‘Estas asas deixaram de ser asas para voar, são apenas pás que batem no ar. O ar agora seco e pequeno, mais seco e mais pequeno que a vontade. Me ensina a temer e a não temer, me ensina a imobilidade. Porque não espero retornar, e retomar, e conhecer a vacilante glória da hora positiva. Porque não pensam mais, porque sei que ainda saberei do único poder fugaz e verdadeiro. Porque não posso beber lá onde as árvores florescem e as fontes jorram, pois lá nada retorna a sua forma. Porque sei que o tempo é sempre o tempo, e o espaço é sempre o espaço apenas, e que o real somente o é, porque não espero mais retornar. Que estas palavras afinal respondam, por tudo que foi feito e refeito não será e que a sentença por demais não pese sobre nós’”.

trabalho artístico-pedagógico.⁵¹ Caballero (2011) refere-se a rituais comunitários nos quais se evidencia a responsabilidade cidadã do artista em relação ao outro, aqui, é abordada a dimensão do convívio na feitura cênica como uma vivência proposta pelo coletivo em níveis de proximidade semelhante ao do ritual.

Numa sociedade de discursos esgotados, onde a população civil tem explorado recursos de representacionismo, e tem usado o seu próprio corpo como meio de expressão num entorno que mediatiza todas as intervenções, a teatralidade, como a vida, tem que reinventar-se a cada dia, assumindo o mesmo risco, a mesma fragilidade e sobrevivência que marca os espaços onde se insere. (CABALLERO, 2011, p. 23)

É, contudo com ênfase numa visão flexível sobre rituais semelhante à de Peirano (2002), para a qual estes assumem uma ampliação e significação política na análise antropológica, que os relaciono à criação cênica na qual o convívio se manifesta no interstício social entre cotidiano e cena. Nesta abordagem, as ações coletivas em eventos e momentos diferentes de intensificação do que é habitual, como uma produção cultural e simbólica que procura atuar com eficácia no espaço que possibilita outras trocas além das vigentes na sociedade. Os rituais mediante esta sociabilidade específica relacionada ao espaço gera vínculos,

“Eles se tornam bons para pensar e bons para agir além de serem socialmente eficazes. Tambiah afirma que a eficácia deriva do caráter performativo do rito em três sentidos: no de Austin (onde dizer é fazer como ato convencional); no de uma performance que usa vários meios de comunicação através dos quais os participantes experimentam intensamente o evento; e, finalmente, no sentido de remeter a valores que são vinculados ou inferidos pelos atores durante a performance (1985: 128 in PEIRANO, 2002, p. 11)”

4.1 TEXTO E IMPROVISO

É preciso dizer que o teatro feito pelo Ói Nós não preza pela extrema fidelidade ao texto, porque, ao relacionar-se com outros signos, passa por transformações. É o caso do romance “Medeia Vozes”, de Christa Wolf. Entretanto, o texto serve de estímulo que guia as lógicas que estão sendo produzidas por um processo investigativo, é um suporte para o imaginário se desenvolver com os procedimentos, que vão desde os contatos iniciais com o

⁵¹ No funcionamento de oficinas em bairros da periferia de Porto Alegre, dentro do projeto Teatro como Instrumento de Discussão Social, a Escola de Formação de Atores, Festival Jogos de Aprendizagem, Seminários, o intercâmbio com outros grupos do Brasil, a semestral revista Cavalo Louco, o uso dos recursos audiovisuais e virtuais, como *sites* e *facebook*. “Esses projetos estão voltados para o processo de aprendizagem teatral em vários níveis: a formação de platéia, o trabalho com não-atores e a formação de atores. Em todos verificamos uma presença do projeto estético-ideológico do Grupo.” (TELLES, 2008, p. 69)

romance aos laboratórios iniciais e os seguimentos destes. Perpassam a respectiva escolha para a montagem, ao projeto que a viabiliza, as leituras e as discussões sobre o texto, os improvisos e os roteiros individuais ao coletivo. É do texto que se iniciam as experimentações cênicas, momentos fecundos de reflexão interna do grupo com temas do feminino, dos refugiados, do bode expiatório e do sacrifício específicos relativos ao próprio texto, ao mito e a outras versões teatrais explorados nos laboratórios, momento descompromissado com definições que propõe a experimentação com o imaginário através de ações físicas em direção à cena coletiva.⁵² Caballero (2011) refere-se a textos cênicos como espaços de encruzilhadas nos quais se reconhecem multiplicidades de disciplinas e estilos e onde as texturas cênicas são verdadeiras travessias para as vozes.

Começamos a pegar estímulos de textos que ressoavam dentro das pessoas e que indiretamente tivessem a ver com a Medeia, tendo o mito da Medeia, e não tanto a Medeia da Christa Wolf. Pedia para criar ações em cima dos fragmentos e decorar algumas destas frases para poderem improvisar com o outro. Esses textos iam se encaixando de uma maneira que davam outra leitura, do medo do outro, do medo do diferente ou medo da morte, de querer matar porque não consegue viver, então tem que destruir o outro ou uma cultura que faz uma comunhão com uma energia mais sagrada, ritual. (BRITTO, 2002)

A estrutura narrativa do romance de Christa Wolf é fragmentada em vozes de personagens, em diálogos de consciência que fluem entre temporalidades distintas a partir da ideia de acronia como épocas dentro das outras. Quando mencionamos a voz, falamos em timbres, tons, línguas, entonações, respirações, melodia, ritmos, narrativas, dialetos, poemas, ritos, coros, corpo, movimentos, pulsações, gestos e *performance*. Logo, mergulhamos no universo dos mitos e dos ritos perpassados pelas sonoridades. A memória é o eixo central do romance, e o ato de recordar das vozes estende ao mito de Medeia este gesto. Ouvimos diferentes modos de pensamento que narram acontecimentos nos quais a figura aparece e provoca reflexões. Tratam-se das vozes de Medeia, Jasão, Acamante, Agâmeda, Leucôn e Glauce, que se sobrepõem e interpenetram ao ritmo de alteridades múltiplas e repetitivas, constituídas na medida em que os personagens têm voz e manifestam posicionamentos que ativam dispositivos no corpo dos leitores. O modo como assumem a participação nos acontecimentos que os unem é como um dispositivo de memória para as vozes, e cada personagem apresenta a vivência dos acontecimentos de modo singular. Aproximando, lado a

⁵² A versão de Eurípedes e de Heinner Muller, de Tabori e Sêneca. Cabe pontuar os outros escritos sobre o mito: “Obras de Corneille, Klinger e Grillparzer, [...]. A Medeia de Hans HennyJahnn é negra, a de Jean Annouilh cigana, no romance de GertrudKolmar ela é “uma mãe” e no poema de Bertold Brecht uma judia.” (HILZINGER, Sonja, trad. Pascal Berten, 2012).

lado, pontos de vistas divergentes afetados pelos outros, as experiências passam a não ser isoladas, mas se comunicam pela memória de uma relação de alteridade com Medeia e os outros personagens que se relacionam. O efeito de perspectiva provocado por tais vozes correspondem a uma alteração na percepção do mito, é como a escritora Christa Wolf possibilita a reabilitação da personagem Medeia no contexto da contemporaneidade, com a intenção de não reafirmar uma história una.

A gente dividiu as vozes, como cada voz é a voz de um personagem, de seis personagens principais da obra, a ideia era fazer em cima das vozes [...] Dentro de cada voz tem vários acontecimentos, vários aspectos para abordar, nem precisaria abordar a Voz inteira, mas algum ponto de vista sobre esta personagem diante de algum fato ou a visão de mundo dele e a relação com a própria Medeia. (FARIAS, 2013)

O critério de escolha das passagens específicas do texto para os improvisos coletivos é a identificação com determinados trechos do romance que o Ói Nóis julga necessários para o que deseja encenar.⁵³ Extrair do texto possíveis cenas ocorre de modo experimental e “não significa a redução ou transformação de um em outro, mas pelo contrário, o seu confronto”. (PAVIS, 2008, p. 23) Do mesmo modo, selecionaram-se as vozes que permaneceriam no roteiro coletivo e seriam fundamentais para encenar o mito de Medeia. O que essas vozes têm em comum? O que elas têm de diferente? Quando as luzes se escurecem amplia-se a atmosfera de intimidade nos movimentos. As silhuetas diferentes no espaço formam imagens, o estado do corpo altera-se do cotidiano para uma energia extracotidiana (BARBA, 2009). Destacam-se posturas, impulsos que se realizam através de ações físicas, ou que carregam o ‘interior’ do ator. Cada corpo possui uma voz, mesmo lidando em um espaço que fala o mesmo idioma, cada ator acessa de modo específico sua expressividade, que transpassa para fora da cena na dinâmica coletiva.

O desdobramento da leitura pelo corpo em ação é feito nos improvisos coletivos, é um operativo acionado para a investigação de possibilidades de encenar determinado tema, ou passagem de texto que se quer discutir em cena, transpassar linguagens no espaço, estender o texto a novos sentidos e acrescentar materiais provenientes de outros sistemas de significado: estímulos sonoros, objetos, figurinos, desenho de cena, iluminação e cenografia. Sentada no degrau da cozinha conversava com o ator Clélio Cardoso sobre a “arte de improvisar”, na Escola de Teatro da Terreira da Tribo ele tem coordenado este ensinamento. “É do improviso que nasce o embrião de uma suposta cena, o embrião do tom que vai se buscar” (CARDOSO,

⁵³ Trabalhado em duplas, em dois subgrupos e, por fim, todo o grupo. A apresentação dos improvisos coletivos foi aberta ao público, formado, principalmente, por pessoas de oficinas e de escola envolvidas com o Ói Nóis.

2013). É engraçado ouvir seus pensamentos ,o tom é de brincadeira, enquanto de uma maneira sensível expressa com calma suas idéias, também está como em *performance*, tomando um café e olhando o espaço ele fala sobre a centralidade do improviso. Aliás, presença constante na Terreira, o Clélio é uma das pessoas que lida bastante com a iluminação, e deste modo, a sensação que tive é a proximidade do improvisar com ilumina. Já se tem como base um pequeno roteiro brevemente ensaiado, no qual se marca o começo do trabalho de construção de ações que conduzem às cenas no espaço. Neste sentido,

é importante para o processo do ator, de como o mesmo vislumbra trazer à tona a sua gama de impulsos que possa ter subjetivamente, dentro de si para fora, para uma contracenação mais vívida, mais orgânica; para que a cena tenha mais elementos autênticos, da vida do ator. (CARDOSO, 2013).

Deitada no chão repleto de folhas secas e mortas, as mãos com unhas vermelhas manipulam uma cobra.⁵⁴ As folhas estalam quando o público pisa nelas. A aparência do corpo da personagem Medeia pulsa vivo.⁵⁵ “O mais incrível foi que a cobra trocou de pele durante a cena, era tudo muito vivo”, conta Paula (2012), a atuadora que, neste improviso, fez Medeia. Enquanto fala que reteve “resquícios da pele na mão”, conta a situação com gestos de como segurou o réptil. A figura do estrangeiro era a de Jasão, feito pelo ator Beto, que colocava em sua cabeça o Velo de Ouro e em silêncio fazia o gesto de estender a mão à Medeia.⁵⁶ Na mesma noite, foi apresentado outro improviso coletivo sobre a voz de Jasão, feito por Renan. As cenas formavam imagens estáticas, quadros como planos cinematográficos com o recurso de, no fim, voltar ao início. A visualidade das cenas incluía o público dentro do quadro. No cenário, tapetes pendurados: a Cólquida. O figurino colorido da Medeia, feito por Tânia, destoa de Jasão, com os dedos cheios de anéis dourados. O que era o Velo de Ouro para a personagem Medeia? “Um artefato que representava a fertilidade masculina”, respondem os personagens que contracenam na frente do tapete. De repente, com os ouvidos tresloucados por uma fala ininteligível: no alto, um banquete do Rei da Cólquida, Eates, que recebe Jasão para jantar. O que está acontecendo? Véus. Mãe e Medeia em um local discreto choram a morte de Apsirto, filho e irmão sacrificado. Jasão aproxima-se. Acontece a cena “Ritual”, onde os personagens, na peça, transitam por outro estado de energia. Sem falas, uma intensa coreografia é executada. Com movimentos giratórios, o corpo rodopia para a frente, para os

⁵⁴ Isabelle, emprestada por Alessandro Muller.

⁵⁵ As atuadores que fizeram a personagem Medeia no processo: Paula Carvalho, Tânia Farias, Marta Haas e Sandra Steil.

⁵⁶ Os atuadores que fizeram a personagem Jasão no processo: Roberto Corbo, Renan Leandro, Eugênio Barboza e Pascal Berten.

lados, na frente do outro corpo. A expressão facial, o corpo vibrando... Medeia, com duas espadas nas mãos, toma a guia da cena e conduz um tipo de viagem a Jasão, para que alcance seu intento. Quando o Velo de Ouro é acessado, o corpo de Jasão não aguenta, exaure-se como quem adoece e morre. Apaga-se a luz. Abre-se a imagem da cena inicial: a Argos começa a se mover. Na fuga, Medeia traz consigo a trouxa com o corpo do irmão morto nos braços. E, antes do embarque, olha para trás.

O trabalho de ator não se restringe à construção da personagem por linhas retas, estes personagens aparecem e se alternam nas experimentações dos atores que os vivenciam nos improvisos, dando expressão às diferentes faces do personagem. Neste sentido, a constituição dos papéis teatrais do ator relaciona-se com o trabalho dele ao lidar com a memória que tem do texto, e, também os papéis sociais que são construídos no coletivo. São experimentações, como os elementos cenográficos, soluções cênicas que se interligam com o conhecimento do grupo e a bagagem de cada ator. Isto é, caminhos já trilhados anteriormente na dinâmica do grupo e que têm seguimento no presente, como a reutilização de figurinos, cenas que já possuem certa tradição nas encenações, como, por exemplo, os rituais festivos.⁵⁷ “O improviso é como eu sustento o que eu estou propondo, me vivificando, porque estou querendo aquilo que vai te mexer mais, te fazer sentir mais vivo, nervoso, atento.” (CARDOSO, 2013)

Os elementos cênicos, ao serem forjados, são socializados ao grupo através de propostas ou experimentações diretas. É a utilização que os torna efetivamente apreciáveis ou não, deste modo permanecem em cena, ou nas ações dos contra regras executadas nos bastidores durante os acontecimentos da cena e no preparo das cenas sequenciais. “Objetos condensam ações, relações, emoções, porque é através dos artefatos que as pessoas agem, relacionam, se produzem e existem no mundo.” (LAGROU, 2009, p. 6) Segue uma intervenção sobre alguns elementos da peça:

Beto: A cama foi encontrada no lixo, próxima ao terreno por alguns atores e a trouxeram para a Terreira que logo foi associada à imagem inicial do romance de Medeia deitada numa cama. Nesse sentido, já era cênica antes de entrar para a cena.

Geison: Tem a coisa do olhar perceptivo para isso, ela compõe no espaço que está dentro do romance, e como estamos trabalhando com espaço sem muito cenário, determina um tempo.

Beto: Talvez um espaço, não sei se um tempo. A Medeia está febril numa cama, tem delírios atemporais, o espaço existe, ela está na cama, o tempo não, e aí, o delírio.

⁵⁷ Dentre as cenas, o destaque para o “ritual das mulheres” que lida com o elemento do fogo, que apesar de terem propósitos distintos, são materiais que o grupo vêm lidando em suas práticas de criação cênica.

Luana: Ela está na cama, mas aquela cama específica, é uma lembrança dela, e aí, ela está em Corinto, mas tu não sabes se é a cama em Corinto ou a que ela tem lembrança, nesse sentido é atemporal, tu não sabes que cama é.

Geison: Uma coisa pode ter milhões de leituras, tudo que tu estás falando Beto, o que a Luana está falando, o que a Paola está escrevendo, se a gente decidir que ela é uma única coisa... Claro, é uma cama para a Medeia estar deitada ali, tem o sentido funcional, mas ela é 'a' cama, entre todas as outras.

Neste sentido, a cama, na condição de objeto comum do cotidiano encontrado no lixo, tem sua agência validada através de acordos sobre o objeto, e sua teatralidade é trabalhada na medida em que se constitui como parte da peça. Este elemento, portanto, passa a ocupar uma posição no espaço cênico e exige que seja feita uma organização a respeito de responsabilidades de colocar os elementos cênicos no espaço à ele destinado na cena, ou retirá-los, e mesmo em cena interagir com o elemento e deixar que este também tenha voz. A utilização do objeto como elemento cênico na peça é, a partir dos improvisos, de modo ritualizado, e como um corpo, permite “a assunção de que esses objetos são seres reais (já não mais objetos, portanto)” (ALVES, 2008, p. 316). No entanto, os elementos também são confeccionados especialmente para a ocasião da cena, como a Argos. Outro exemplo é a *Árvore dos Mortos*, que pairava no espaço já do primeiro improviso, sustentada por fios de aço. No início da construção, ela foi transportada para o galpão, onde está o restante do material do *Ói Nóis*. Após esse período, outra árvore foi trazida pelos atores e deixada de pé, depois de abrir-se um buraco no chão de concreto, coberto de areia.

Geison: A gente teve uma sorte incrível, a gente viu a árvore que Pascal falou quando eu e a Tânia fomos buscar a outra no depósito. E ela foi trazida, a gente não ficou pensando como tinha que ser, de alguma forma, ela se enquadrou nos objetivos.

Beto: Então, é isso que estamos falando, já temos uma idéia fechada.

Geison: Mas não tem uma resposta concreta porque a gente viu aqueles dois objetos e eram eles, não tem como explicar uma coisa que te enche de...

Luana: A gente estava falando de uma outra coisa, se 'Medeia' estivesse sido montada há dez anos atrás não seria essa cama, e, neste sentido, sim, ela demarca um tempo a partir de que esta cama foi encontrada e coincidentemente, se trabalha um texto onde tinha a indicação de uma mulher febril numa cama, mas aconteceu.

Beto: Mas dentro do texto ela não marca um tempo específico, está em um delírio e vai de encontro à *Cólquida*, por mais que seja de ferro, e aí, como nós, pegando uma cama de ferro, mesmo sabendo que a *Cólquida* é menos metálica, transformamos uma coisa... A cama não é a *Cólquida*.

Luana: Como tu crias um diálogo entre os dois espaços, entre os dois momentos da vida da Medeia, toda a vida dela antes e depois de Corinto, tu criaste com uma cama e uma árvore. E esta ligação é atemporal, da cabeça da Medeia.

Geison: A subjetividade não te dá uma coisa pronta.

Beto: A cama é o espaço, o tempo onde ela vai é outro.

O Ói Nóis confecciona as cenas no coletivo e as concebe de modo ritualizado, lidando com a autonomia de cada ator para criar subtextos no texto literário e elaborar ações cênicas, sonoridades, imagens, movimentos. “E, depois se trata da cena, se coloca outros elementos mais racionais.” (CARDOSO, 2013). Nas cenas, os acontecimentos “materializam uma forma de viver, e trazem um modelo específico de pensar para o mundo dos objetos, tornando-o visível”. (GEERTZ, 2001, p. 150) Ao serem feitas coletivamente, dialogam sobre a vida na sociedade envolvente e dentro do grupo teatral enquanto comunidade viva. Sobre o improviso narrado:

Como a gente trabalha dentro da coisa da Terreira, de construção da cena de forma coletiva, teve uma construção e todo mundo dando ideia, tinha uma sequência, toda a cena era um bloco com várias subcenas. Apesar de ser da visão do Jasão, não tinha a preocupação de ser um esboço mais elaborado de personagem, era mais para tentar dar um foco de discussão pela visão da personagem. Daquela composição do espaço à caracterização dos personagens era tudo discutido e todo mundo trazia ideias, propostas e fomos compondo. (RENAN LEANDRO, 2013)

Após o improviso sobre a voz de Acamante, modifica-se a configuração inicial do Ói Nóis com a saída de Renan e de Edgar da peça. Aconteceram desentendimentos quanto aos propósitos coletivos do Ói Nóis:

Não saí por causa da peça em si, mas por causa de como chegou, esta coisa de ‘por que Medeia’? Quando vê, tu tens que fazer porque ganhaste um prêmio e vai ter que ser, e aí, quando que foi discutido? E aí, tu estás dentro do processo e a comunicação do grupo era muito truncada. (RENAN LEANDRO, 2013)

Assim, os mecanismos de constituição de sentido no processo cênico, segundo Pavis (2008), estão em conexão com as configurações coletivas na vivência ritual do grupo, como fios que são retomados concomitantemente com as condições materiais da prática teatral.

4.2 LEITURA E *PERFORMANCE*

O dinâmico fluxo de pessoas no Ói Nóis continua, e outras pessoas começam a participar da peça.⁵⁸ É realizada uma leitura coletiva do romance “Medeia Vozes”. Sentados em círculo, os atores leem em voz alta, outros ouvem. Existem menos vozes no texto do

⁵⁸ Mayura, Geison, Pantera, Jorge e Pascal, que fazem a peça de rua “O Amargo Santo da Purificação”.

que o número de participantes da leitura, cuja poeticidade, para Zumthor (2005), está pela prática de um indivíduo, por sua percepção. O silêncio no fundo é a atenção e salienta a voz que ecoa no entorno do tablado. Basta esse clima de intimidade para distinguir como soa a relação de cada atuator com o texto, a qual é exposta através dos timbres que chegam aos ouvidos dos outros, cuja leitura é em silêncio, feita pelos olhos. O estado de movência, para Zumthor (2007), é marcado pela intertextualidade, como presença da voz que rompe o discurso e atualiza a obra de modo que a distingue e a intervocalidade, que modifica o lugar de onde se olha o texto, atualizado pela voz que o percorre com outra intenção, ou atuação.

Inicia-se um processo de ouvir o “outro”, as pessoas estão fiadas à voz que lê e ao que as vozes têm a dizer; na articulação da fala, os timbres que preenchem o ambiente aproximam e distanciam os acontecimentos e os personagens, ora com ritmo veloz, ora com ritmo meditativo. Nesse ambiente, a poesia é assumida conforme o ato de leitura, sendo encenada. Esse reconhecimento é feito pelo sentimento do corpo sobre o texto, no entendimento do ritmo, que é, para Zumthor (2005), como a *performance* se liga ao corpo, e, com ele, a teatralidade insere-se no espaço. As longas narrativas são partilhadas por vozes que não seguem um padrão estático. Intenções que variam. Enquanto alguns atuadores aproximam as faces do texto com uma entonação densa ao ler, outros trazem a imagem de quem corre pelas palavras escritas sem bem articular as frases, com uma sonoridade extremamente vaga, ou mesmo de difícil compreensão, mas o estímulo da expressão facial, mesmo que não intencional, assume o tom dessa intenção. O mito ressoa nos ouvidos.

A condição necessária à emergência de uma teatralidade performancial é a identificação, pelo espectador – ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isto implica alguma ruptura com o ‘real’ ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade. (ZUMTHOR, 2007, p. 41)

Na sequência, eu não estava com o texto em mãos, dirigia o olhar e a audição ao grupo concentrado na leitura. Vi o atuator Clélio baixar o texto no colo, modificando a expressão com os braços, e apenas ouvir.

Transmitida a obra pela voz ou pela escrita, produzem-se, entre ela e seu público, tantos encontros diferentes quantos diferentes ouvintes e leitores. A única dissimetria entre esses dois modos de comunicação se deve ao fato de que a oralidade permite a recepção coletiva (ZUMTHOR, 2007, p. 55)

A voz lida se expande pela sessão de uma enxurrada de comentários com o propósito de trocar manifestações a respeito de como o material narrado repercutia internamente. Após

a leitura da primeira “Voz de Medeia”, o atuator Paulo Flores faz uma explanação sobre os motivos pelos quais a personagem Medeia está presente, sentada na ponta da mesa, ao banquete de Creonte, estimulando que as pessoas novas no processo comentem seu entendimento da peça. Sua voz é grave e passa a sensação de segurança; as mãos participam da exposição, reforçando o que é dito com autoridade; o que ouvimos é o calmo esclarecimento sobre o que a voz se refere. Os gestos das mãos acompanham o discorrer das falas, corroborando o encadeamento das ideias: “Contam muitas histórias sobre ela, e no romance a gente vai vendo que ela é uma pessoa querida na cidade” – as duas mãos se encontram – “A recepção à Medeia é de duas maneiras: uma é assim, existe uma estranheza porque é uma mulher completamente diferente” – abrem-se as mãos para os lados como um painel à nossa frente – “mas ela faz coisas que para as pessoas é bom, ela ajuda as pessoas” – as mãos movem-se para a frente – “ela vai, cura...” – as mãos novamente se encontram – “Faz algumas ações na cidade que fazem respeitarem ela”. A expressão facial, assim como a postura do corpo na cadeira, encena como era a experiência de especular para os personagens do romance: “E faz com que as pessoas se perguntem: será que é feiticeira, que ela fez isso e aquilo na Cólquida? É uma mistura de sentimentos que os Coríntios têm dela”. A conversa correu de seguinte maneira:

Paula: E também não tem a questão da presença feminina, assim como colocaram a Mérope...?

Eugênio: Acho que era isso, por ser uma cerimônia oficial... que ele era pretendente a rei... ela, a esposa do Jasão, até que ele fala para ela...

Mayura: Era uma...

Eugênio: Tinha essa coisa da oficialidade da cerimônia, meio hipócrita, meio falsa, para dizer que estava tudo em ordem...

Paula: A Mérope passa numa parte afastada do palácio: Morta-viva. E aí, montam ela com um vestido trabalhado a ouro, botam ela sentada na mesa (faz o gesto de Mérope sentada congelada na mesa) ‘Acabou, cumpri meu papel’, levanta e vai embora. E a Medeia se questiona: porque eu também não fiz isso, será que eu cedi a este namoro?

Tânia: Mas eu acho, principalmente, que ela faz parte daquele círculo ainda, mesmo estando na cabana de adobe, mesmo estando fora, ela tem certa influência porque ela discute, têm ideias, ela não é uma mulher como as outras.

Mayura: E também porque é provável que saibam de toda a viagem...

Tânia: Mesmo ela estando lá com a vassalagem...

Mayura: Mesmo para esconder qualquer tipo de problema...

Tânia: Essa mulher esta lá, mesmo naquele lugarzinho de segunda na mesa como ela diz, mas está lá. E eu acho importante, o Eugênio usou a palavra hipocrisia, a coisa da aparência, tá tudo ok, o Rei e sua Rainha, todo mundo que hoje está em Corinto com influência, e ela no caso é uma princesa, todo mundo sabe das histórias e além de tudo é uma pessoa que já têm um papel em Corinto.

Letícia: Desde o início, esta história dele de depois ir para o trono...

Marta: Mas ainda não tem a coisa de serem vistos juntos. É diferente quando Medeia está na prisão, que ela vê os dois de braço dado e diz: 'Mas veja lá Jasão' (Engrossa a voz) que ela é super irônica. Desde o principio já está na cabeça do rei quando eles chamam...

Tânia: Mas é na cabeça do rei, porque ela viveu no palácio com o Jasão, então não é assim. Jasão chegou em Corinto e o Rei: 'ó, tu vai casar com ela'. Tem uma construção...

Letícia: Tanto que ela foi expulsa, a coisa do rei expulsá-la porque ele quer que o Jasão case com a Glauce (Folheia o romance) E aí, fiquei na dúvida se neste momento ela está na mesa, mas já existe esta história.

Ouvi atentamente como cada um interpreta a colocação da personagem no espaço da cena, conforme a relação estabelecida com a voz, e como era conduzido aquilo que se reteve, como uma marca, pelo modo com que opiniões eram expressas: algumas emocionadas, outras afirmativas, receosas em seus pensamentos ou como fatos exatos. Esta maratona teve a duração de 14 horas ininterruptas de leitura, com pausa para o almoço coletivo. A “impregnação” de vozes terminou em outro estado, o de exaustão; a trama do romance, os detalhes que releem o mito, as sensações trocadas nos comentários, grandes e profundas doses de informações. As pessoas se posicionaram contrariamente diante da sugestão de chegar até o fim da leitura.⁵⁹ É noite, a roda se desfaz e os atores já envolvidos com o processo fazem combinações sobre a sonoplastia e como será o próximo ensaio. Beto pergunta pelos rituais da personagem e Tânia propõe que se encerre “a etapa da leitura e que depois que a ideia for clara, que todos estiverem respirando junto, começar a se pensar nisto”. A leitura coletiva é um momento de compartilhar imaginações, abrir a possibilidade de trazer percepções de cada voz que contribuem para a construção do entendimento coletivo. “Ao ler em voz alta, era como se em algum momento estivesse em um mar de texto”. (Eugênio, sobre a experiência de ler a voz de Jasão). “Parecia que algumas pessoas iam cansando enquanto outras iam tomando fôlego na leitura, mas todos os personagens pareciam muito sozinhos.” (Pascal, sobre a leitura coletiva feita pelo grupo e as vozes).

⁵⁹ Ficaram faltando quatro vozes.

O mito ocidental de Medeia, enunciado aqui pela vivência ritual dos atores que, centra a narrativa na questão do bode expiatório.⁶⁰ Paulo Flores expôs sua percepção sobre o romance de Christa Wolf, na qual Medeia não mata seus filhos, e sobre o momento de retomada em que o grupo se encontrava, sem saber exatamente o que faria.⁶¹ “Precisamos elaborar um roteiro para a peça, embora algumas coisas já estejam definidas, tentamos pensar como apresentar as diferentes vozes que compõem o romance da Christa Wolf.” (FLORES, 2012) Estavam improvisando a voz de Acamante, que é

O antagonista da peça que representa a lógica do mundo ocidental, capitalista, racional, que se contrapõe às ideias de Medeia, ‘a que dá bons conselhos’, advoga que os pensamentos vêm dos sentimentos, trabalha com cura e desvenda o que está oculto sob o palácio de Corinto, alicerce político da cidade. (FLORES, 2012)

Paulo diz que a ideia da figura de Acamante aparece sentada em uma cadeira no alto da parede, dirigindo o poder e manipulando os acontecimentos políticos, econômicos e sociais, por trás da figura de Creonte, Rei de Corinto. Sua narração demonstra disponibilidade e habilidade em passar o entendimento do Ói Nóis sobre a peça e tornar claro os fatos que, no ponto de vista do grupo, ocorreram sobre o mito.

Quando percebe que Medeia sabe de coisas das quais não está disposta a aceitar, Acamante passa a vê-la como uma ameaça aos interesses da lógica de Corinto. Manipula mentiras buscando justificar as ações tomadas pelo poder como necessárias à segurança e estabilidade para a civilização de Corinto. (FLORES, 2012)

Ressalta Paulo que, embora o personagem nutra por Medeia uma mistura de desconfiança, fascínio e admiração, “a ideia é que, no improviso coletivo, se mostrem diferentes lógicas e posições no mundo, onde Medeia se encontra vestida de modo diferente de como já fora apresentada, por ser um outro ângulo da visão”.

No tablado, o grupo começa a se organizar para passar à cena da chegada de Medeia, dos Colcos e de Jasão a Corinto. O trabalho inicial sobre colcos trouxe a discussão sobre os refugiados para as cenas e o roteiro da peça.⁶² Começa o ensaio com a identificação dos respectivos lugares de cada um no espaço, posicionam-se em círculo e jogam as trouxas de

⁶⁰ O mito que ficou conhecido pela tragédia escrita por Eurípedes que teria recebido 40 talentos (dinheiro da época) para escrever que Medeia teria matado os filhos.

⁶¹ Anteriormente, o grupo havia trabalhado dividindo-se em dois, com a saída de um dos atores, o Renan, durante o processo, e mais a realização do Festival “Jogos de Aprendizagem”, o processo havia sido interrompido. O segundo grupo havia se juntado ao primeiro para realizar a 1ª voz de Medeia, e agora faziam a “Voz de Acamante”.

⁶² Colcos são pessoas que também acompanharam Medeia na fuga, por também desejarem se retirar do local.

uns para os outros até dispô-las no chão, trocando de lugar. Medeia era feita pela atuadora Marta, que estava em um plano mais elevado nos praticáveis, simulando estar em cima da carroça. Todos falam para Marta sorrir, e ela mantém o sorriso. Nas pausas frequentes dos ensaios se conversa sobre técnicas e sentido do que estão fazendo. Simultaneamente, ouço dos bastidores, por trás das cortinas pretas que envolvem o tablado, a voz de Paulo ressoar como personagem Acamante: “Quem não caminha fica para trás”. O grupo retoma a cena e a conclui. A voz de Acamante no fundo: “Expatriados! Que isto nunca nos aconteça”. O grupo pega o roteiro esboçado para o improviso, lêem: “Uma mulher não dá a luz enquanto tiver os pés frios”, uma fala de Medeia. Marta e Eugênio dizem que esta frase não teria sentido, pois “como ela iria parir dizendo estar com os pés frios? Se ela dissesse que está com os pés frios quereria dizer que não iria parir naquele momento”. O grupo concorda, Paula diz que não, “ao contrário”, para ela, nesse momento (cita Eugênio, que um pouco antes havia dito: “Cada um cria um filme na sua cabeça, um subtexto” – e no filme que criou tem relação com o fato de que ela conseguiria parir –, pois, sim, “estava com os pés frios e que agora que chegou poderia parir”).

Discutem o sentido das palavras e o sentido que se quer atribuir a elas. O grupo quer retirar a frase. Retiram a frase. Paula sugere que Medeia bata os sinos e, assim, transitam para a cena do parto. Marta bate o sino, mas diz que não sabe como bater. Paula diz: “Bata forte, sem parar”. Marta sai correndo e rindo com os sinos, e o grupo retoma a cena desde o início. Logo após, os homens a colocam em uma bacia, que está em cima de um barril. Clélio toca o tambor. Os homens ficam no fundo observando e, aos poucos, inserindo os instrumentos musicais na cena, de modo que na apresentação cada homem faz alguma sonoridade criando um ritmo forte, marcado pelo som estridente dos pratos tocados por Edgar. Em volta de Medeia, duas mulheres colcas dançam e cantam; parteiras, uma coloca na cabeça de Medeia uma coroa de flores, e a outra derrama água de um jarro.⁶³ O momento em que os filhos nascem é como um “florescimento simbólico” (Paula), e o grupo insere pétalas de flores na barriga de Medeia. Retomam a sequência desde o início. Beto sugere algo, e Paula o contradiz, pois não quer experimentar sua ideia, e o grupo age como quem não ouviu. Beto diz: “Vamos experimentar as duas coisas e ver qual é a melhor”. Encenam novamente. Eugênio questiona com os integrantes sobre qual seria seu lugar neste momento, após o lançamento das trouxas, já que “por mais que tivesse cuidado com Medeia, seu interesse em Corinto seria o de estabelecer relações comerciais com Acamante, a verdadeira motivação

⁶³ As mulheres colcas são representadas por Paula Carvalho e Letícia Virtuoso.

dele é se tornar alguém com *status*". Alguns não respondem nada. Eugênio sugere que Jasão vá cumprimentar Acamante, dizendo que é importante para ele criar o subtexto do personagem. Paula e Letícia falam algo que interrompe sua colocação, quando Eugênio diz: "Mas é que eu 'tô' querendo criar". Retomam a cena, e mais uma discussão acontece.

Neste modo com que as cenas são experimentadas se elaboram entendimentos coletivos e posicionamentos dos atores no processo de criação. Menções sobre a relação do indivíduo diante da circunstância de criação coletiva são feitas, além do "filme que cada um cria em sua cabeça" (Eugênio), "cada um cria uma justificativa em sua cabeça para criar" (Marta), "quero manter alguma coisa do que criei e nem tudo precisa ficar planejado como igual na cena" (Beto). A prática se alia com a imaginação criadora, e a percepção individual da peça criada se modifica na medida em que a realização coletiva altera as relações sociais entre o grupo, bem como com os elementos cênicos.

Nos interstícios entre versão mítica e a peça, do personagem e do ator, das configurações sociais do coletivo e da manutenção regular no cotidiano, no processo de criação sentimentos e significados são vivenciados aos detalhes, através de entonações, posturas e gestos diferenciados. Os sentidos são cambiantes e transitórios, assim os atores se movem no fazer artístico revolvendo os próprios sentidos, na expressão de uma visão coletiva na ação cênica, onde novos critérios modulam novos fins e circunstâncias no espaço, reconfigurando a prática social do Ói Nóis.

Os ensaios cheiram a café. No escuro, Paulo coloca um CD e passa um diálogo com Marta.⁶⁴ Do andar de cima vem uma sonoridade semelhante a uma formação musical: gaita, alfaia e outros instrumentos, que não identifico de ouvido, mas também dialogam. Na cozinha, a preparação da comida: lentilhas. Em diferentes níveis, tudo invade o tablado. O diálogo é repetido do início ao fim, ao ponto de não distingui-lo no corpo dos atores, desdobrando-se em movimentos constantes. O som que vem do andar de cima se mistura com as intenções das vozes que estão na minha frente. Nos olhos dos dois atores o brilho cresce, revelando diferentes feições, soltando o "si" cotidiano, abrindo a possibilidade de ser outro. Paulo e Marta passam duas vezes o texto e combinam o trecho em que vão se ater. A memória do que foi experimentado vai sendo adquirida pelo corpo; como uma mudança de pele, os personagens vão se soltando. Neste sentido, o ator não representa, precisa sentir o personagem em si rompendo a relação entre ser e atuar, vive uma experiência no momento presente onde há uma abertura para o imprevisto, como meio de encontrar um fluxo de vida.

⁶⁴ O CD é de Bernhard Gál, utilizado pelo grupo no ensaio.

Está mais associado à noção de *persona*, como encarnação das forças latentes sob as formas, sob a percepção usual da realidade cotidiana, como uma lógica diversa do teatro naturalista. Uma cena dos sentidos, que atinja diretamente a percepção do espectador pela materialidade da voz e do gesto, destilação das ações, dilatação da presença do ator. (BRITTO, 2002, p. 47)

O som que vem de cima é da cena da “chegada de Medeia e os Colcos em Corinto”, cujo ensaio passa a ser na rua. A música começa marcada pelo diapasão, entram os pratos estridentes acompanhados pela alfaia, a gaita e o canto. A carroça avança pelo asfalto, levada pelo Beto, na contramão dos carros. Entre olhares e buzinas, a movimentação gera estranhamento. Os personagens vão se apropriando da ação, com os movimentos se estabelece o diálogo: os atores alimentados pela energia da ação e o público, em seu cotidiano, surpreendido pela “chegada de Medeia, dos Colcos e de Jasão...”. Em instantes a teatralidade se expande no reconhecimento de um espaço de ficção. A atuação do grupo em meio ao trânsito torna-o visível, atinge as pessoas em diferentes níveis. Não se trata mais aqui de manter este “outro” restrito ao seu grupo e a um espaço, a ação passa a ser exteriorizada, fora do controle da ação teatral, rompendo limites. Portanto, corre o risco diante do desconhecido. Dentro da Terreira da Tribo, Paulo mexe na luz, tornando o tablado semi-iluminado, projetando sombras. Os movimentos parecem ser permeáveis, os corpos adquirem um tônus diferenciado, carregados de energias durante o ensaio, pela manhã, que culmina com a apresentação para os demais atores, com uma troca de breves impressões do grupo.

Em outro ensaio desta cena, colocam o mesmo CD. O café realmente é um estímulo. No tablado, Paulo mexe o corpo, em cadências musculares semelhantes a ritmos, criando uma dança pessoal, os pés o conduzem a vários pontos do tablado, ocupando o espaço até parar e se espichar. A música mescla piano com o som eletrônico de rádio. Marta está deitada no chão e permanece por instantes assim, enquanto Paulo faz um amplo gesto de abertura dos braços com respiração. Os movimentos não têm direção marcada. Entra o diálogo verbal: “Calma, minha querida Medeia. Não sejas tão arrogante! Tão cheia de certezas”. Marta corre, salta, mexe os braços vigorosamente. “Querem continuar a ser hipócritas e mentir?” Paulo dá o texto enquanto corre, faz uma colocação, mas em outro tom de voz que não a do personagem Acamante: “Ah, eu estava esquecendo deste texto.” É como se os atores tivessem outra voz dentro de si, que envolve o trabalho técnico de lidar com a articulação das palavras. Uma voz não anula a outra, apenas se sobrepõe, e a do ator permanece no fundo como a consciência do ator em cena, enquanto a voz da personagem se projeta no espaço: é uma técnica de atuação que consiste no ato de carregar-se de energias com um fôlego capaz de

emitir o som desejado nas ações. Clélio entra no tablado e abaixa o som, enquanto Marta e Paulo contracenam próximos. Clélio põe outra música. Da cena, Paulo lhe pergunta: “Porque tu tiraste o som”? Clélio responde: “Bah, achei que fosse um ruído, que o CD estivesse estragado”. Paulo: “Bah, me desconcentrou completamente”. Riem. Marta diz: “É que o disco parece estar estragado, fica um tempão neste som”. Paulo: “É, esta é a música”. Sentada no tablado vazio, mesmo após o ensaio terminar, percebo o espaço preenchido de presenças, o ar tem cheiro de suor. Na vivência ritual, sensações são produzidas pela corporeidade dos atores na ligação com os papéis, e esta relação parece deixar algo gravado, impresso no ambiente.

A fabricação de sensações se evidencia na própria denominação do Ói Nóis do ritual da personagem.⁶⁵ Trata-se de uma *performance* do ator que o possibilita criar tomando decisões que lhe incitam a manifestar o que deseja dizer, com recurso de maior autonomia concretizar o seu imaginário. É feito para si, para o coletivo, para o público. Todos fazem os rituais e também participam nos outros rituais como personagens ou como público; os rituais individuais foram feitos pelos atores que integram o núcleo, os demais atores, recentes no processo, fizeram-no em duplas sobre os personagens sugeridos, e este procedimento agregou novas pessoas ao processo.⁶⁶ A prática de criação do Ói Nóis próxima do ritual consiste no modo como é vivenciado, como uma fase que transforma, inicia num estado e termina em outro, altera a dinâmica coletiva. Para que seja transformador para o coletivo, cada pessoa concebe uma cena a partir de uma personagem, de modo que as ações e os elementos manuseados, ou estimulantes de outros sentidos como sonoridades e cores, sejam realizados de modo ritualizado, isto é, que efetuem uma ação simbólica precisa no contexto da criação cênica. A temporalidade em que acontece a preparação envolve a consciência dos atores e se manifesta em cena no esboço de um roteiro, na escolha um lugar no espaço para realizar sua atuação, a investigação criadora.⁶⁷

No ritual tudo importa, não tem um objeto que está ali e não se sabe bem por que. Cada objeto do ritual tem um sentido, perfeitamente ligado com o sentido do próprio rito, então ele pressupõe um cuidado com todas as eleições que este ator vai fazer, a cor, objetos, a sonoridade, o odor, o gosto, tudo importa, a textura, o papel que aquele objeto vai desempenhar no ritual. (FARIAS, 2013)

Esse momento marca o modo de trabalho do Ói Nóis como uma prática em que o indivíduo se responsabiliza diante do coletivo na preparação cuidadosa do ritual e, portanto,

⁶⁵ Ou “rituais de personagem”.

⁶⁶ Luana, Keter, Pedro, Márcio e Daniel (iluminação e sonoplastia).

⁶⁷ A temporalidade refere-se aos meses de novembro e dezembro de 2012.

adquire a consciência do papel dele no grupo, aprendendo técnicas e se utilizando de ferramentas novas para a criação da vivência que deseja compartilhar com o público. Por exemplo, ao trabalhar o mito de Medeia, uma solução cênica importante foi trazer a presença das crianças (os filhos de Medeia) através de figuras desenhadas com carvão na parede branca do tablado e que, nos ensaios geria da peça, diante da parede pintada de cinza, são feitos pela personagem Medeia com giz branco. “Quando a Medeia chega em Corinto, as crianças nascem, são coríntias, herdeiras de família real, então as crianças são perigosas. Decidimos mostrá-las só no final e recontar o mito, a Medeia não é infanticida”. (CORBO,2013)

No processo de criação do Ói Nóis, um dos ápices é a passagem por estes rituais, os quais, para Peirano (2002), ressaltam, expandem, iluminam, o que já é habitual em um grupo. Isto não quer dizer que sejam imutáveis, a relação que cada ator estabelece com os elementos cênicos e as técnicas que utiliza estão em conexão com as experiências anteriores, construtoras de identificações em momentos distintos que, neste momento, é reordenada pela memória e, de certa forma a temática do mito de Medeia, à prática do ritual.

É para ser um momento de falar aquilo que tu achas que é o mais importante falar, é um momento sagrado, neste sentido. Eu acredito que deve se instaurar como um momento sagrado de compartilhar com as pessoas algo que tu achas muito importante sobre o assunto que está se tratando na peça. (HASS, 2013)

Assim, são fundamentais para a associação dos atores no processo de criação acessar e evocar o material simbólico legitimando pontos de vista na medida em que realizam uma ligação pertinente entre os elementos selecionados de modo eficaz. Isso relaciona-se à própria atuação, e, tornam mais visíveis as dimensões processuais de ruptura, crise, separação e reintegração social detectadas por Turner (1974), no processo de criação cênica. Selecionei trechos de entrevistas com dois atores que fizeram o ritual para a mesma personagem, ambos começaram e terminaram com as mesmas cenas e trouxeram elementos que permeiam o imaginário coletivo sobre tal figura mítica. É possível perceber os modos de fazer distintos e como se passa a vivência para cada ator na elaboração do ritual. Para Zumthor (2005), o ato da recepção não pode ser neutro, pois sugere identificações, propicia prazer, cria laços, engaja o corpo, dando critérios de poeticidade. Neste sentido, a leitura e a *performance* dos atores do romance, aliadas à liberdade de criar sobre o campo de referência, mostra possibilidades diferenciadas dentro da mesma lógica de atuação:

Eu estou defendendo realmente a personagem, sei o que eu quero dizer com ela e na verdade gosto desta personagem há muito tempo. E gostei mais ainda depois de ter

lido a versão da Christa Wolf, que torna ele mais humano. O Jasão é um humano idealizado no grego em si, na ‘Argonáutica’. O garoto que vai passando nos seus rituais de masculinidade até ascender como um homem. Já na Christa Wolf não, ele comete os erros e escolhas mais humanas, e bem ruins, e isso me chama a atenção. Primeiro estudei tudo que podia estudar da personagem, parei e pensei o que eu quero dizer com esta personagem. Tinha que entender porque ele me atrai tanto. E tentei defender a visão dele na verdade perguntando que tipo de homem temos hoje em dia. (CORBO, 2013)

Como uma comunicação simbólica, “a prática artística procura constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente” (BOURRIAUD, 2009, p. 18). Por vias de afinidades de escolha, porém com trajetórias distintas, as nuances dos personagens e as formas de apresentar a articulação entre as cenas são distintas, porém o cenário em que encontra-se o personagem é repetido. Um local coberto de areia, outro personagem amigo (Télamon) entre ações de partituras físicas e a ação de beber.

No ritual da personagem, que eu, a princípio, não ia fazer para o Jasão, mas depois optei por fazer. Durante a preparação do meu ritual acabei trazendo essa discussão do indivíduo que representa um papel na sociedade. Para mim, esse foi o ponto chave. Não tem nada do meu ritual na peça, mas serviu para eu entender a personagem e o porquê que eu fiz o Jasão naquela época. Acho que o próprio Jasão na peça passa por essa imagem, não é ele que se constrói, mas a sociedade que constrói o indivíduo de alguma maneira e o indivíduo tem que se encaixar na sociedade dentro do seu papel. E aí, eu elaborei todo um texto no meu ritual, assim ‘o papel que representarei nesta encenação não foi escolha minha, tudo já foi decidido lá na sala do conselho do Palácio decidiram quais seriam meus gestos, palavras, ações enfim’ ele só estava representando seu papel na sociedade, é o que fazemos hoje e é o discurso do Jasão. (BARBOZA, 2013)

A vivência no coletivo propõe-se a transformar o indivíduo, fazê-lo reconsiderar em suas propostas o que leva do grupo, suas vontades devem levar em conta como contribuir. Para Zumthor (2005), no ato de comunicação da *performance* não é necessário que se diga o que será realizado, as pessoas no local logo percebem a situação em que se encontram, o que, portanto, se constrói nos entendimentos que se quer discutir no “ritual da personagem”. Percebi a ênfase do trabalho nas buscas por estados emotivos e arquétipos sociais se expressarem na disposição do espaço cenográfico; um caminho em forma de labirinto, e outro dividido por blocos e vitrines.

O que foi a base de pensar a personagem, para mim, é trabalhar com estes arquétipos que a Christa Wolf desenvolve. O Jasão como arquétipo social. Quando ela fala de varias lideranças do partido comunista que estavam envolvidos dentro da organização socialista da Alemanha acabaram entrando num jogo tão grande de poder que acabaram sendo cooptados e deixando a essência do partido de mão. Não sei... eu tento fazer estas relações. E ela acaba trazendo nesse personagem isso, o cara que nos seus primórdios tinha atitudes bem interessantes e legais, mas com o decorrer do tempo e isso de almejar conquistar o seu espaço acaba passando por

cima de coisas que eram importantes para ele, que, no caso, Medeia cobra depois. (BARBOZA, 2013)

O material forjado em níveis de memória dos atores está guardado na instância do corpo. No momento da prática corporal ele se exterioriza, traz o que está armazenado. Eugênio comenta que estes momentos em que pode experimentar com o novo e ao mesmo tempo com o que ficou com corpo de experiências passadas é um grande trabalho, do qual sente o corpo se expressar com liberdade. Copiar, reproduzir, refazer e reviver são formas de criação experimentadas que redundam em algo diferente da experiência original, pela capacidade compreensiva de relacionar, ordenar, configurar, elaboram presenças no espaço criativo “A criação, seja em seu sentido mais significativo e mais profundo, tem como uma das premissas a percepção consciente.” (OSTROWER, 2004, p. 6)

Montei o texto e estou crente que ‘Tá, consegui fazer o que queria’, fui para a prática e vou experimentando. Montei um jarro quebrado, não sei se isso vai funcionar, por enquanto está ali. O barco eu já testei, fiz dança da morte, estou satisfeito, então para mim funciona e vai ficar. Eu pensei em tudo que eu quero no meu imaginário. Mas no imaginário tudo funciona, o como vai para a prática. E vou eliminando coisas, ou enxertando. Primeiro vem o imaginário, depois a prática, até o momento de repetição, repetição, repetição. Tenho movimentos de partitura, mas estou procurando estados emotivos para determinadas coisas. Eu não racionalizo, simplesmente começo a fazer, a aquecer, a pegar movimentos da partitura, repetir eles, aquecimento vocal, deixando um estado de energia me pegar e vou experimentando o espaço. Para mim está em transformação, tudo se modificando, talvez até a concepção da personagem em algum elemento. Eu me deixo aberto. (CORBO, 2013)

Estas memórias são evocadas pelos dispositivos ativados por um conjunto de elementos que despertam sensações e emoções no corpo que são canalizadas na relação técnica de aplicá-las intencionalmente através de ações ao que é feito em cena. Aos rituais da personagem se sucederam comentários, onde então se discutia o que era relevante ficar para a encenação, as concepções sobre os personagens, as impressões provocadas: admiração, negação, concordância e surpresas.

Após, o Ói Nóis iniciou o empreendimento do roteiro coletivo, “resultante dos processos de dramaturgia do ator” (CABALLERO, 2011, p. 25), no caso, tal processo se sucedeu tendo como base os trechos do romance de Christa Wolf e os roteiros do ritual da personagem e das experimentações corporais.⁶⁸ A materialidade é preenchida por

⁶⁸ Entre janeiro, fevereiro e março de 2013, o grupo se dividiu entre a montagem do improviso sobre a “peste”, a qual entrou para o roteiro da encenação; e os que se responsabilizaram por selecionar passagens, elementos, diálogos, cenários possíveis, na construção do roteiro coletivo, mantendo as vozes de Medea, Jasão, Acamante, Glauce e Leucôn. Nestas operações, saliento a escolha por cenas de teatro-dança, sem a linguagem verbal e põe em primeiro plano a expressão corporal.

propriedades variadas que fundidas geram coisas, Ingold (2012), é deste modo que as intencionalidades sociais das ações construídas em improvisos ficam guardadas no corpo. “Essa releitura, a possibilidade de novos questionamentos, para o ator não é só a releitura histórica, mas a leitura do próprio corpo. A transformação do corpo, não é só desconstruir o corpo, é desconstruir a ideia”. (CORBO, 2012).

4.3 SONORIDADES COLETIVAS

As sonoridades são elementos de criação das cenas em que percebi atenta investigação do grupo, como dispositivos que percorrem o processo de criação. Cumprem uma função ritual de ampliar as imagens. O Ói Nós encontrou nas musicalidades e nas melodias provenientes das regiões geográficas próximas à Armênia, assim como árabes e indianas, o material para passar ao músico Johann Alex de Souza e à cantora Leonor Mello⁶⁹ os ritmos para a peça.⁷⁰ Foi feito um trabalho específico com o grupo na criação de arranjos musicais e composições em português e em idioma estrangeiro, na utilização de determinados instrumentos musicais tocados na cena por alguns atadores⁷¹, e realizados exercícios com técnicas vocais. As sonoridades – algumas gravadas em estúdio –, bem como as músicas, como um dos elementos que operam sentidos ao caráter ritual da peça, se ensaiam durante a construção do espaço cenográfico e, deste modo, passam a dialogar e transpassar os sentidos cotidianos. “[...] o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências.” (ZUMTHOR, 2007, p. 14-15). As cenas de coros também atribuem sentidos ao trabalho, é uma comunicação entre as pessoas e seu entorno, que pode desencadear dispositivos variados nos ouvintes que interfere no dispositivo de quem emite o som.

A construção do cenário transforma a antiga paisagem do galpão, e o local fictício na cena passa a existir concretamente. Este é um dos procedimentos técnicos necessários para a viabilização da encenação, para a preparação do espaço antes da manifestação lúdica vir, diz Paulo Flores (2013). O lugar do rito é o cenário, que condiciona o movimento ao espaço onde pode acontecer. A passarela começa a existir pelas estruturas de madeira nos fundos do galpão, no ponto exato em que recentemente os atadores haviam construído uma escada que dá acesso à cozinha. Logo após o café, a estrutura de madeira construída pelo grupo foi removida por Jorge e Geison. Tábua por tábua era alcançada a um grupo de pessoas ali

⁶⁹ Envolvidos com a trajetória do Ói Nós ao longo do tempo.

⁷⁰ A Armênia foi o local identificado pelos membros do grupo como de origem de Medeia, a Cólquida.

⁷¹ Atadores: Roberto Corbo, Paula Carvalho, Pedro Rosauero, Marta Hass, Mayura Mattos e Tânia Farias.

reunidas, que iam dispendo-as no chão. A cafeteira foi removida para uma pequena sala anterior ao local onde ficam os figurinos. Em minutos, uma dose de café foi passada e já não havia mais a escada. O olhar dos atores dirigiu-se para o piso largo de madeira do tablado. Eugênio, com o pé de cabra nas mãos, sugeriu que começassem a retirar as tábuas mais estreitas próximas à parede. A remoção das tábuas foi efetuada também por outros atores⁷², tendo em vista preservá-las para posterior utilização, e, dispendo-as na outra extremidade, algumas atoras retiravam os pregos e empilhavam-nas na parede. “O tablado tem que ser removido pois ali terá a ‘Torre do Acamante’, desenhada por Jorge e que deve ser facilmente movida pelo espaço plano” (FARIAS, 2013). Pedacos soltos e secos de cimento em meio à poeira são recolhidos e colocados em sacos. Ao término se varre o espaço liso, ali não há mais tablado.

Ingold (2012) traça a importância dos processos nos quais as coisas são gestadas e produzidas, compreendendo o estado das coisas em contínua transformação. E essa mudança do espaço cotidiano em espaço cênico é uma produção que ocorre no modo de vivenciar o processo de criação. Na outra semana, vou à Terreira da Tribo, encontro Eugênio segurando uma lata de tinta nas mãos, estava marcando o local da mesa do banquete no mezanino. Enquanto percorríamos o espaço, eu comentava as visíveis diferenças, e ele indicava as modificações, dizendo o que ia acontecer em cada lugar: o “portal da entrada já feito”. Da cozinha nos fundos, semelhante a um ziguezague, até a janela da salinha de luz criaram-se dois grandes espaços planos: “Lá será Corinto, aqui será a Cólquida”. Foi até uma parte da passarela, contando que pensava em fazer “alguma história” nas escadas, havia apenas dois degraus na escada. “A Argos se deslocará dali, fora a fora, bem devagar”, indica com a mão. Enquanto pegávamos um café, perguntei qual era o material de que a Argos era construída: “De madeira”, ele respondeu, e eu disse: “Ah, vocês vão construir uma Argos de madeira”?! e ele disse, então: “Ah, não, a Argos verdadeira era de madeira, essa a gente vai fazer em cima do carrinho com o Pantera levando”. Lembro do improviso em que Jasão, Telamon e Medeia viajavam na Argos, e como o fato de parecer empurrada por alguém foi-me tão imperceptível... Mayura chega e conversamos sobre como, aos poucos, foi descobrindo no depoimento estímulos que lhe tocavam, revendo o filme, repensando a situação evocada que a impulsionava na criação de movimentos. Enquanto falamos, sinto a presença de alguém na minha direção, recebo um beijo na testa, é Tânia. Retribuo o beijo. Ela vai para os fundos da Terreira, onde estão os figurinos. Naquele período, o grupo recentemente havia trabalhado em

⁷² Geison, Jorge e Pascal, com a ajuda de André.

laboratórios ações físicas extracotidianas e na criação de partituras, que são sequência de ações a partir dos impulsos do corpo. “Passamos uma semana fazendo um laboratório com a Marta nos guiando, e foi bem legal, tanto para o trabalho individual para buscarmos referência no corpo e tal, quanto para o grupo, a gente se entrosou mais e se conheceu mais.” (ACÁCIA, 2013)

O espaço da Cólquida estava ocupado por tábuas de madeira e objetos. Ouço o som da movimentação no espaço, o pessoal vai chegando e organizando as coisas para o ensaio. Mayura começa a varrer. Tânia e outras pessoas começam a levar a estrutura da cama de Medeia para o centro de Corinto. Deslocamos largas tábuas de madeira pesadas para um local que não atrapalhe as cenas. Observo o ensaio geral começar, antes do início das cenas. Vejo Paula sentar num canto embaixo do corredor, com um instrumento (tabla), e começar a tocar, situação que se estendeu por bastante tempo. Sandra sobe ao espaço do banquete e senta-se na respectiva cadeira destinada a sua personagem. A Rainha Mérope se levanta, debruçando levemente as mãos na mesa, e caminha para frente, que é o limite de espaço do andar de cima e onde, de baixo, de pode ver, e vira avançando lentamente e descendo as escadas. Ensaia a cena. Na frente, Eugênio está passando o texto; Pedro Rosauo deposita instrumentos musicais em cima de uma mesa. Com o violino, Pedro passa a canção da cena da Glauce e de Jasão, que começou a tocar para a peça. Jorge chega, diz que é legal eu ver para “ter alguém de público”. Chega Pascal, que acabou de realizar uma prova da faculdade de Artes Cênicas. Pergunto qual era a matéria. E ele responde: “Sociologia, conheces”? O ambiente cresce em animação, cada pessoa vai fazendo coisas para que comece o ensaio geral.

É tudo muito novo, estou me acostumando com tudo em relação ao teatro. Mas eu acho interessante assim, porque te dá, de certa forma, liberdade de experimentar coisas. Tu começa a perceber o entendimento das pessoas em relação à peça e as coisas e, sim, tem uma diferença gigante de experiências, de vivências. Eu me sinto, particularmente, intimidada a propor coisas. Porque não tenho uma bagagem como a maioria das pessoas. [...] É legal isso de tu olhares para o outro e ver, é claro a diferença de experiências, mas tu olhares para o outro e tentar buscar aquilo que o outro está fazendo. Está sendo bem diferente, porque além de tudo eu nunca fiz teatro clássico, palco italiano eu nunca fiz, e de repente tu estás fazendo algo que é Teatro de Vivência. Tu tens que já criar pensando numa possível relação com o público, para mim é engraçado, difícil, bem complicado. (ROCHA, 2013)

Já era noite. Paulo chama: “Vai começar!” No espaço de Corinto, as pessoas estão reunidas. Marta, Tânia e Letícia dialogam sobre como organizar as cenas que acontecem no espaço da Cólquida, para fazerem naquele, que é Corinto. Marta faz uma sugestão, e Eugênio outra. Resolvem experimentar a primeira. Sentados na cama de Medeia, mais deslocados da reunião, estão Clélio, com algo que dependurou na cabeça (ele é o Rei Eates e o Rei Creonte),

Pedro (que está tocando um instrumento) e Beto, logo na frente. Pergunto ao Pedro que objeto diferente é aquele. “É um vaso”, ele me diz, “um vaso nigeriano no qual tocavam em rituais para mortos, as mulheres fizeram uma abertura ao lado, e o som de sopro acontece”. Este instrumento foi comprado para a peça, como a tabla, que Paula está aprendendo a tocar: “Será tocado na cena pomar dos mortos”, diz ela. Tânia começa a remontar a cama de Medeia, vou perto para ajudar, ela diz onde temos que engatar a cabeceira da cama. Logo o grupo se desloca para o corredor da frente, o primeiro espaço a partir do arco. Ficam no antigo espaço do tablado Tânia, Paulo, Pedro Rosauo e Daniel, que fará a sonoplastia da peça, a quem Paulo solicita que anote todos os que estão presentes em cada cena, para que saibam quem participa de cada uma.

Devagar, passo entre os atores que, posicionados lateralmente, formam dois corredores. Todos estão no escuro, e eu estou bem na ponta inicial. Paulo fecha a porta. Acabo ficando do lado de dentro, onde percebo o brotar da concentração. Abre-se a porta e inicia-se o canto: “Quem é esta mulher transpassando a cidade? Quem entende a sua língua?...”. Observando os rostos, atravesso o corredor. Percebo que Paulo também está experimentando a cena como público. O cântico se repete. Em outro espaço, na cama, está deitada Medeia. Tremendo, vira-se de um lado para outro, abaixo da cama, a figura inusitada de um músico. Ao observar a criação desta cena em alguns ensaios, através das movimentações corporais estão associadas com movimentações energéticas no corpo, percebi como a fixação de uma linha de movimentos, como partitura de ações, vai se forjando, sinuosamente. O que consistia, especificamente nesta cena, no corpo trêmulo inicial, e na repetição de sílabas, ao momento em que para observa o público. Então a atriz Tânia Farias parece ter construído nuances entre altura, ora em pé ora deitada ora no nível intermediário com posições do corpo iam modificando-se conforme transcorria a fala da atriz como personagem, jogando com diferentes direções do espaço. De modo que, a presença é construída a partir da dramaturgia do próprio corpo, mas envolve o trabalho invisível do ator, que traz nuances e vida aos gestos. A energia da presença cênica é o que Barba chama de pré-expressividade, e consiste em criar um estado de atenção e concentração interna para se viver a ação desejada. Lembrei de um momento em que Tânia partilhou comigo um texto escrito reunindo as memórias dos dispositivos utilizados por personagens anteriores, porém a ordem em que construía estas camadas era decrescente, da última à primeira. Tal procedimento, ela me contou chamar-se de “desmontagem”, um trabalho paralelo que desenvolveu e, ao passo que construía a Medeia, desconstruía a memória de outras personagens em uma cena, através do trabalho do corpo.

Termina a canção, e as pessoas se desfazem da sua postura, indo silenciosamente para os lugares da próxima cena, as separações entre bastidores e cena ainda não estão feitas. Medeia sobe de pé no estrado semelhante a uma mola e fala. Aproximo-me até a beirada da cama de ferro. Olho para trás e vejo Clélio, Marta, Pascal, Eugênio, Geison e Sandra na parte superior, onde se situa a mesa do banquete, e vão sentando-se e congelando-se para a cena vindoura. Embaixo dessa estrutura, Paula, Leticia, Luana, Mayura, Keter, Roberto e Pantera estão posicionados com trouxas nas mãos, vendo a cena. Medeia olha-me nos olhos e fala. Desloco-me até a cabeceira da cama, ela me fala muito de perto. Sinto que estabelecemos uma ligação com o olhar. E vejo que a personagem Medeia, feita por Tânia, procura isso. Os olhos da atuadora extremamente abertos se referem à árvore que a personagem gostava de ver na Cólquida. Vou para o outro lado da cama, deixo o lugar em que estava, e ela responde a este movimento na cena. O músico toca embaixo da cama, e este gesto sonoro me fez associar à memória, a música é um estímulo. Quando a música acaba, Medeia sobe uma escada até o mezanino do banquete e senta-se na cadeira vazia. Vou para o outro lado, um pouco mais distante, para ver melhor os outros personagens que inicialmente estão congelados. A cena acontece acompanhada pela sonoridade eletrônica gravada de diálogos e do som de talheres que se cruzam com os diálogos que acontecem em cena. Como se em diversos níveis estivessem ocorrendo conversações entre os personagens: O Rei Creonte em Corinto, Glauce quieta defronte a Jasão, ao lado de Mérope imóvel, defronte a um estrangeiro, Leucôn e Telâmon interagem com Medeia. Um brinde ao Jasão é feito no exato instante em que a Rainha Mérope levanta-se silenciosamente da mesa e avança lentamente. Acompanho seu movimento de descer pela escada e a cabeça sumir. Medeia vira-se para o público, que neste momento é formado por Paulo e eu, e comenta o acontecido, descendo as escadas novamente ao local onde está a cama. Neste espaço lhe espera a Mãe. A cena da despedida acontece, o mesmo gesto das duas de descer rente à coluna até o chão, e termina com Medeia repousando a cabeça no colo da Mãe. Começa outra música eletrônica, e, na passarela, os refugiados se deslocam, realizando movimentos coreografados com as trouxas de pano nas mãos. Uma mulher cai e outra para junto ao corpo, coloca-a em seus braços e canta em idioma estrangeiro.

A gente estava fazendo os refugiados africanos e, veio a Paula e o Beto no início e trouxeram, quando estávamos experimentando um negócio de quando eles estavam montando o 'Amargo Santo', que era um movimento de contração da coluna, e aquilo para mim foi bah..., uma coisa que eu já tinha feito, mas não daquela forma, que é trabalhar em 'S' toda a coluna e criar uma onda com a coluna. É uma troca de experiências de visões, de complicações e simplificações. (ROCHA, 2013)

Enquanto eu caminho e mudo de posição no espaço, encontro os atuadores fora de cena fazendo sonoridades com instrumentos e elementos não necessariamente musicais que alteravam a intensidade da cena, como se através das sonoridades, nas cenas em que não atuam diretamente, os outros atuadores que estavam na contra- regragem arrumassem um modo de participar através de algum som ou batida que dialogava com a sonoridade de outra coisa feita por outra pessoa em outro canto do espaço. Zumthor (2005) escreve que o elemento sonoro é transitório, inacabado, oposto à noção de texto como espaço fechado. Os ritmos do processo de criação são guiados pela produção que se manifesta pelo comportamento de colaboração no espaço. Do mesmo modo, são momentos em que não se discute tanto a peça, procura-se identificar os elementos que faltam serem produzidos, o que também vai sugerindo ritmos no cotidiano do processo.

Quando o ensaio termina, o grupo se engaja em varrer e lavar o corredor da frente. Neste tempo, Tânia fala que Paulina sugeriu pronunciar “Medeia” como se escreve, sem a letra “i”: Medea. A alteridade é como um critério necessário para o processo de criação como uma ação coletiva, o outra lança referência, novas atitudes, reflexões, sugestões e questões.

4.4 TÉCNICAS DE ATUAÇÃO

Martelos, marreta, soldas, elétrodos, ferro, esmerilhador, tábuas de madeiras, pregos, chaves de fenda, alicate, arames, furadeiras, fios de metal, máquinas de costura, agulhas, retalhos e tecidos. Instrumentos espalhados pelo espaço. Sentadas nos degraus da cozinha, de onde observo Clélio, Eugênio e Geison trabalharem com ferro, Sandra e eu bebemos café. Pergunto sobre a construção da cena da despedida e Sandra diz que essa tomava corpo devido a maior cumplicidade na atuação entre ela e Tânia, que, mais relaxadas, sorriam, o que no seu ponto de vista teria sentido ao pensar como a Mãe também lembraria de Medeia.

Saltam faíscas, e os três lá embaixo, usando a solda e o esmerilhador, estão moldando estruturas para o suporte da passarela, que servirá também como estrutura de segurança para o público. Lá da cozinha não os ouço dialogar, mas percebo o modo como utilizam os instrumentos para lidar com ferro e a movimentação requerida: enquanto o Eugênio solda o ferro e prepara a estrutura, o Geison mantém o ferro no ponto para marcar e fixar na madeira, a qual ambos furam e na qual inserem a estrutura, martelando-a com pregos em alguns pontos.

Sandra segue a fala fazendo conexões: sobre a outra personagem que faz, a Rainha de Corinto, “Mérope”, e os sentidos para a caminhada da personagem até a gruta, onde está um segredo. A personagem teria uma energia pesada, como se aparentasse pedra, e, ao sair da cena do banquete e ir em direção à gruta, buscasse a memória da filha morta, vive-se esta dor. Uma dificuldade de trabalhar a personagem estaria relacionada ao tempo curto para o prazo final de preparação da peça e ainda haver coisas para preparar e pouco tempo para o trabalho de ator, restando os ensaios gerais, quando se experimentam ações junto com o texto. A outra conexão é com o subtexto no trabalho interno do ator, os aspectos que o baseiam e são invisíveis, as associações de imagens com ações, de vivências com gestos, a criação de um estado de presença cênica no qual, mesmo estando com o corpo parado exteriormente, por dentro é revisitado por energia que se manifesta no simples olhar ou caminhar.

Os atores continuam a lidar com o material de ferro, uns auxiliam os outros na construção dos respectivos materiais, de modo que o aprendizado se dá através da experiência prática. Sandra diz que, apesar de também ser mãe, não encontra aquele sentimento em si para dar. Fiquei ouvindo-a e, ao mesmo tempo, pensando junto sobre a personagem a que se referia. Mexemos no seu cabelo, soltamos o coque, os fios estavam compridos. Sandra estabelece relação do cabelo pesado com o luto da Mãe, não pintaria mais o cabelo de escuro, para o grisalho vir, lembra então que Tânia sugeriu que a personagem usasse máscara.

Beto atravessa o espaço de Corinto segurando largas tábuas de madeira com as quais serão feitas as portas cênicas, mede cada tábua e o respectivo espaço entre as colunas de madeira. Sandra lembra a sua experiência teatral com as partituras de ações.⁷³ Em uma oficina que fez, conforme se mexiam no espaço, brincando, aquecendo o corpo e passando o texto uns com os outros, surgiam-lhe ações que eram incorporadas à personagem. “Era legal se aquecer dando o texto com o outro, pois isso era um estímulo para a criação.” Daí então disse que talvez o modo como ela estava buscando fazer a partitura da Mérope não fosse o ideal para acessar as ações no seu corpo. Ela concordou, acrescentando o fato de ainda não conseguir visualizar o espaço da cena: a gruta. No desenvolvimento da conversa, Sandra compartilhou a memória de uma vivência pessoal com a temática da morte, o assunto era tecido entre as ações da personagem e como estavam trabalhando em grupo. Conversamos sobre uma das tramas da peça à qual o mito se refere, a tradição da sucessão de poder entre rainhas; Sandra ensaia como a personagem Mérope poderia se posicionar através do texto que

⁷³ Escola de Formação de Atores da Terreira da Tribo e Oficina de Teatro como Instrumento de Discussão Social no bairro Belém Velho.

fala na cenário da gruta, quando contracenava com a personagem Medeia, após esta ter descoberto os ossos de Ifínoe em cena interligada com a memória sobre irmão morto.

O espaço em que a cena da gruta vai acontecer é entre o local onde acontecem os almoços e o início da sala que armazena os figurinos. Tânia começou a “fazer a estrutura” da gruta com grossos e compridos fios metálicos. Auxiliei, pegamos um longo fio e, enfiando em um pequeno cano, fizemos ganchos nas duas pontas e as engatamos na abertura de uma estrutura circular pendurada no teto, de lá puxando até o ponto no chão, marcando no fio a parte que deveria ser cortada. Cortamos, batendo com uma marreta em cima de um pequeno feixe de ferro. Pegamos mais fios metálicos que estavam perto das tábuas, onde outros atores estavam pregando-as no corredor, passando a fazer o mesmo procedimento com esses fios, mas na horizontal. Esticamos o longo fio por trás dos que já estavam fixados na extensão semicircular que se moldava. Em seguida, pegamos arames e passamos a fazer mais puxados entre os espaços, à imagem de uma teia. O fio de arame amarrava-se na estrutura circular e no fio metálico horizontal. Passando por trás, puxavam-se os fios por baixo, dando uma volta que pega a parte de trás e puxa para frente, bem apertado, daí descendo até o chão, amarrando. Nó. Vi Tânia amarrando o nó do mesmo modo, diversas vezes. Quando fui fazer, ela me disse que para o nó ficar bem apertado tinha que por o dedo um pouco entre os fios e então puxar. As mãos terminaram com a cor de ferrugem. Esta foi a primeira ação de confecção na gruta, até o momento mais próximo da estreia da peça em que as coberturas de papel erguidas sobre os arames é pintada.

Para Ingold (2012), fazer as coisas acontecerem é deixar que elas vazem, criar é seguir os caminhos que os fios materiais elaboram entre as forças, tal entendimento relaciona-se com o processo de criação enquanto uma situação que emerge “essa noção de transitividade introduz no domínio estético a desordem formal inerente ao diálogo; ela nega a existência de “um lugar da arte” específico em favor de uma discursividade sempre inacabada” (BOURRIAUD, 2009, p. 36).

A produção do espaço cenográfico ocupa os atores no período de tempo que passam na Terreira, o que possui associação com a cena, pela relação profunda e verdadeira do ator com o espaço que ele construiu. Para Artaud (1996), não é possível dissociar as obras de quem as cria, e o ato de dar forma à matéria desenvolve modificações na vida. As técnicas presentes em momentos fora de cena participam da criação coletiva e elaboram a teatralidade do grupo, de modo que a construção do ator é uma consequência do processo do ator. Assim, cumprem o aspecto de desenvolvimento dos atores no coletivo, o que se relaciona

com a atuação cênica, cuja técnica se pauta na relação do atuator com o espaço onde pisa, o que toca, o que usa.

De maneira que o modo como o corpo produz os resultados almejados com tais técnicas podem ser estendidas à cena, no sentido que se vinculam a uma metodologia da memória do grupo. Quero dizer com isto, que para o acesso aos dispositivos que geram a presença cênica do atuator, é necessário perceber as energias e a materialidade do corpo como presença. O que acontece por uma construção no trabalho de criação cênica, relacionada com o processo íntimo deste atuator. O conjunto das experiências dos atuadores potencializa o trabalho do ator que é aberto e advém da troca de experiências no grupo na construção da peça, desenvolvendo-se com outros tipos de trabalhos técnicos que não é de ator, mas que influenciam na execução do trabalho dentro do grupo. É um aprimoramento, um aprendizado diretamente vinculado ao trabalho corporal em relação aos materiais, tanto nas escolhas sobre o material adequado a usar para determinado empreendimento, quanto, e, principalmente, como fazê-lo e quais os procedimentos necessários nesta técnica.

As atividades que se desenvolvem pelo uso de ferramentas além do próprio corpo são desenvolvidas em meio a sociabilidades e trocas de experiências; enquanto se utiliza o pincel para pintar as paredes dos corredores, enquanto se sobe na escada e com a furadeira abre buracos nas paredes para dependurarem-se os tapetes, enquanto os figurinos são costurados, as estruturas de iluminação cênica mexidas e se tiram as medidas para criar uma mesa anguloso, a parede da gruta é coberta pela papelagem feita por várias pessoas se revezando: ora quem faz papel machê, ora quem vai depositando o material na parede. Criam-se estratégias para atuar no espaço, aprender a lidar com os artifícios, imaginar pequenas estratégias cotidianas para que funcionem são atividades reflexivas. Certamente os ritmos de fazer se diferenciam, às vezes nem todos têm paciência com quem é mais novo neste processo de aprendizado, por ter um ritmo interpretado como lento; enquanto é habitual que a iniciativa de novas ações no espaço provenha de atuadores específicos.

Ao passo em que finalizava a pesquisa, a cena sobre o julgamento de Medeia é elaborada, tendo no meio do espaço cênico uma grande balança dourada, o elemento advém da necessidade de entender o tipo de justiça ao qual estamos familiarizados e como ele funciona. Trata-se de uma cena da qual todos os atuadores participam, os personagens se posicionam conforme suas relações diante da ação, que é um dos mecanismos de poder denunciados no romance de Christa Wolf. Também nesta cena o coro canta uma sonoridade de idioma estrangeiro.

Luana: Discutimos como mostrar um julgamento onde o resultado já estava acertado, a balança surge de um comentário sobre o clichê, porém, experimentamos e acabou ficando. Quais são os pesos e medidas que estão sendo comparados ali? Um peso é a presença da Medeia. O outro é o que teria significado? Porque de início a idéia era restaurar o equilíbrio deste transtorno que é a Medeia, o que se poderia usar, e chegamos na carne de cavalo, nos ossos do irmão e na castração do Turón. Se fosse feita justiça em cima destas coisas o equilíbrio seria retomado na sociedade.

Geison: O coro é o júri. Cantam a expulsão, a sentença. O modo de julgar é consequência de como as pessoas julgam. Quem é este grupo que julga? Não é qualquer grupo, isso é após a peste, as partes mais devastadas pela peste é a parte pobre da cidade, é diferente do coro dos sapatos.

Beto: Quando o Creonte diz que eles deram tudo por uma bárbara, deram o sinônimo de civilizada, o que acontece é que eles querem manipular, e eles como civilizados, não vão apenas expulsá-la, mas fazer com que tudo seja feito normalmente e, eles seguem métodos para ninguém dizer que tem algo errado, tem o júri, com o júri os principais acusadores. A nata do poder lava as mãos.

Luana: Este coro que julga dentro da sociedade não tem importância para estar na mesa do banquete, mas são aqueles que tem uma quantidade mínima de ouro que lhes dá poder, que nem o cara que incita os cachorros contra a Medeia, os cachorros são o povo de Corinto, e ele é único que mostra a face.

Beto: O grupo que tenta a ascensão incitando o povo, tem os articuladores que fazem isso, e compram o povo, então tu pode perceber que é um outro grupo de pessoas. Os cães matam os filhos, o povo. Tu incitas o povo a um determinado ponto. Quem incita tem que saber onde alfinetar, é por isto que o povo que vai detonar a Medeia se transforma em cão, isso é manipulável.

O processo de criação na atuação do Ói Nóis é uma prática artística associada a uma profunda vivência no coletivo que leva ao elemento do convívio nas dimensões racionais, afetivas e emocionais que se estendem dos rituais cotidianos às dimensões relacionadas à cena. Neste sentido, a preparação dos cafés na cozinha e os almoços coletivos são elementos de interação encontrados para fortalecer o convívio entre os atores em meio ao processo de criação e que facilitam o trabalho na extensão do dia a dia.⁷⁴

Durante certos almoços na Terreira da Tribo, em meio às pessoas que param seus afazeres em torno do meio-dia e comem juntas, chamam uns aos outros e lembram de deixar para os que ainda não comeram, os sabores da comida vegetariana e do lugar me fazem pensar como é a interação da antropologia com a arte. Esta “abstração”, como sugere Van Velthem (2003), no entanto, se revela exclusivamente na prática para Grotowski (1960). Quando Geertz (2001) declara “como é notório, é difícil falar de arte”, indica na mesma afirmação o que torna dificultoso esta teimosia em falar de arte, ao passo que arte se faz.

As criações cênicas são extensões poéticas da postura expressiva do coletivo. Como a configuração de um canal de troca de experiências, interações sociais e expressão de

⁷⁴ A base da alimentação é vegetariana.

conhecimento, o corpo do atador passa por uma vivência ritual ligada os ofícios envolvendo a convivência no grupo e que constituem a criação coletiva no Ói Nóis.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, percebi o processo de criação cênica de “Medeia Vozes” pelo grupo de teatro Ói Nóis Aqui Traveiz emergir intimamente relacionado às mudanças referentes ao espaço da Terreira da Tribo. Concretizei a pesquisa em campo, acompanhando estas movimentações e criações, porém sem centrar o foco no âmbito dos discursos, e sim as práticas de suas propostas. Destaco, a partir das investigações etnográficas, esta criação cênica imbuída pela ação coletiva, procurando compreender a prática artística do grupo inserida numa dimensão que congrega a sua atuação política. No projeto cultural de transformação social do mesmo, sentidos, sensações, presenças e significados são formados através da geração de dispositivos de atuação, nos quais a expressividade é elaborada através das práticas sociais baseadas no convívio cotidiano, o valor do coletivo.

Nesta esfera, saliento também a memória coletiva como fator responsável pela articulação dos elementos candentes desta produção, com as técnicas e as sensibilizações que ativam diferentes dispositivos. Portanto, a construção da teatralidade se manifesta em um espaço de vivência, através das proposições de um processo de criação diferenciado que evidencia uma prática artística e um modo de viver. Deste modo, a transformação social se dá através de dispositivos construídos na ação coletiva, como um processo de experiências liminares entre os atores, que revisitam memórias durante a criação cênica.

As condições para desencadear este processo se pautam no convívio, no qual o tratamento dos elementos cênicos, como, por exemplo, o texto, vinculado a uma escolha política do grupo e ao corpo, o cerne do convívio que viabiliza e condensa a interação entre os elementos. É em decorrência desta postura no espaço que as memórias se estendem à uma relação de alteridade, propiciada pelo encontro intensivo com o outro, a partir da qual práticas comuns de vida são trazidas para dentro do teatro onde é possível transformá-las. Neste sentido, o desenho de uma cenografia que permita uma interação com o público também rememora as experiências de atuação construída pelo Oi Nóis dentro de um processo de interação intenso e constante, motivado por uma visão político-social.

A proposta do grupo traz a cadeia inteira de produção artística para o processo criativo na articulação dos elementos formados por saberes e práticas de cada ator. Abarcar estes encadeamentos é, portanto, lidar com memórias. Na perspectiva do Ói Nóis, as definições sociais e os papéis teatrais estão misturados entre os fazeres cotidianos, organizacionais, técnicos e artísticos, na intenção de não provocar uma hierarquização entre os atores, sendo pautada pela visão de autogestão. Esta relação entre os atores é marcada por trocas e

aprendizados, que contribuem para o coletivo, sendo, portanto, as experiências de atuação no grupo que se manifestam como coordenadoras das ações coletivas do mesmo.

É um teatro que busca o diálogo com o público, bem como instiga de maneira intensa a relação de um determinado papel social e a vida cotidiana do ator. Não se trata de um ritual de criação do ator frente ao texto, mas em interação no contexto de uma prática social. É uma criação cênica em que o papel político do Ói Nóis intenciona, justamente, que sua produção coletiva possa ser visível no atuar, na expressividade conquistada por sua posição política e reflexiva. Neste sentido, há estímulos constantes em função do conjunto de atividades concomitantemente vivenciadas junto ao grupo, onde a proposta é repensar os papéis sociais relacionados com a discussão suscitada pela peça, através da instância do corpo e na confecção dos elementos cênicos.

Procuro demonstrar o modo como a construção da teatralidade está permeada pela estreita relação entre as cenas, os rituais e o espaço. Esta “tríade” constitui os elementos candentes do processo de criação cênica, que leva os atores a uma relação diferenciada daquela de apenas conceber a cena como um objeto. Assim, as experiências desta “tríade” apontam não só para um caráter vivencial dos sentidos e das presenças desta teatralidade, mas para as diversas memórias que podem assumir a criação coletiva numa esfera política.

Este processo não reflete apenas as mudanças entre espaços físicos, expressas nas práticas sociais de criação e efetivadas no decorrer do tempo de existência do grupo, mas constituem um eixo de discussão próprio desta teatralidade, relacionada à mitologia grega, como arcabouço de temáticas centradas na questão do gênero relacionado ao “bode expiatório”. A concepção cênica está vinculada à memória do próprio grupo, a qual possibilita o surgimento de novas práticas a cada processo de criação no espaço da Terreira da Tribo e o surgimento de configurações diferenciadas no modo de ocupar, habitar, transformar o lugar. Neste sentido, legitimar a presença da Terreira da Tribo como espaço público na cidade de Porto Alegre.

A criação cênica como ação coletiva é um processo de interlocução entre instâncias moventes, onde rapidamente agregam-se percepções e modificam-se funções, mediante a interação corporal, e abrem-se espaços para que o outro possa aproximar-se. Esta postura indica um diferencial neste modo de fazer teatro. É a disponibilidade de pensar o que antes não se pensava e perceber de modo diferente do habitual, isto é, ouvir e refletir sobre a própria práxis. Neste sentido, o pensamento antropológico continua a recosturar analogias com atividades provenientes de outros modos de pensamento, tendo em vista a própria arena teatral.

Quando o teatro é feito, outras atividades consideradas artísticas também se reúnem, e não é possível apenas nos importar com elas como se fossem aspectos isolados em compartimentos fechados, o que implicaria uma forma acabada. Tampouco serve analisar os fatores que permitem reunir forças à ação cênica, entendendo o processo do trabalho considerado artístico definido em etapas sequenciais como se fossem obter resultados. O emaranhamento acontece porque as coisas vazam nos espaços em que nos movemos, estão vivas. Ao invés de conter, transbordam. Os dispositivos do Ói Nóis em “Medeia Vozes” ainda estão ganhando contornos ativos. Temporalidades e lugares são situações que se modificam, mas, ampliadas, não tratam apenas de preocupações com os princípios pelos quais diferentes elementos interagem e são gerados em referência à direção última que encaminha tais interações. A peça não dá respostas, mas sim lança perguntas.

Ao me aproximar da criação coletiva do Ói Nóis, pautada na colaboração de todos os processos vitais, observei práticas que preparam os alicerces para a cena e que tornam viáveis os procedimentos de criação, evidenciando os desdobramentos de relações com outros sistemas de expressão humana e de modos de exercitar o interesse comum pelo relacionamento participativo da cidadania.

Finalmente, meu esforço na escrita foi o de sintetizar os principais aspectos dos elementos que são trabalhados e, que configuram o modo específico da prática artística do grupo Oi Nóis Aqui Traveiz muito mais como um testemunho, do que como uma análise fechada. Concluo este trabalho deixando em aberto os pontos de interrogação, ao invés de encerrar a etnografia com pontos de vista acabados. No entanto, sei que a sensação de fechamento é necessária para o leitor. Mas, em um processo que as coisas estão sendo geradas, cabe pensar no que as alimenta. Seria a paixão o que alimenta a atuação coletiva do grupo? Seria esta prática artística uma utopia? É um lugar de resistência? Perguntas e exclamações são apenas intenções na voz do atador em cena, são intenções que têm um propósito: o de transformar a vida pelo encontro do teatro. Assim, as delimitações as quais convencionalmente acreditamos ser dependentes para assegurar um formato ideal para os anseios do imaginário, e para um conhecimento formal estão abertas e são flexíveis, movendo-se para existir e viver.

O processo de criação, inserido num contexto de geração, é como um desenho de imagens mutantes que não estão amarradas, presas ou completamente definidas que levam a perceber os traços profundos que não permanecem presentes quando o desenho estiver com as feições nítidas, mas lhe dá a base. Fica no papel a memória dos traços, assim como na argila fica a memória material do tato. Tratando a “feitura cênica” como um trançado de fios,

espessuras emaranhadas não arbitrárias urdindo a ação do teatro, a respectiva etnografia transita na beira entre fronteiras disciplinares, observações sobre a realidade social do Ói Nóis Aqui Traveiz e outras experiências vivas que permeiam as várias vozes de Medeias, vozes silenciadas, vozes que rompem este silêncio, vozes com ousadia, vozes em trânsito.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, S. **Os atuadores da paixão**. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura/FUMPROARTE, 1997. 316p.
- ALVES, C. F. A agência de Gell na antropologia da arte. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 14, n. 29, p. 315-338, 2008.
- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BARBA, E. **A canoa de papel**: tratado de antropologia teatral. Brasília: Tetro Caledoscópio, 2009. 280p.
- BARBOZA, E. **Eugênio Barboza**: depoimento [out. 2012- abril.2013]. Entrevistadora: Paola Correia Mallmann de Oliveira. Porto Alegre: Terreira da Tribo. 2012. GRAVADOR.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985. 257p.
- BOTELHO, I. **Dimensões da Cultura e Políticas Públicas**. São Paulo em Perspectiva, v.15 n.2. 2001. 11p.
- BOURRIAUD, N. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009. 151p.
- BRECHT, B. **O teatro dialético – ensaios**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1967. 284p.
- BRITTO, B. **Uma tribo nômade**: ação do Ói Nóis Aqui Traveiz como espaço de resistência. Porto Alegre: Terreria da Tribo, 2002. 180p.
- CABALLERO, I. D. **Cenários liminares**: teatralidades, performances e política. Uberlândia: EDUFU, 2011. 208p.
- CANCLINI, N. G. **A socialização da arte**: teoria e prática na América Latina. São Paulo: Cultrix, 1984. 218p.
- CARDOSO, C. **Clélio Cardoso** depoimento [maio. 2013]. Entrevistadora: Paola Correia Mallmann de Oliveira. Porto Alegre: Terreira da Tribo. 2013. GRAVADOR.
- CARREIRA, A. **Teatro de Grupo: modelo de organização e geração de poéticas**. Revista Transcendente. 2005. 5p.
- CARVALHO, P. **Paula Carvalho** depoimento [out. 2012- abril.2013]. Entrevistadora: Paola Correia Mallmann de Oliveira. Porto Alegre: Terreira da Tribo. 2012. GRAVADOR.
- CASTRI, I. E.; GOMES, P. C. da C.; CORRÊA, R. L. (Orgs.). **Olhares geográficos**: modos de ver e viver o espaço. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012. 192p.
- CLIFFORD, J. **Sobre a autoridade etnográfica**. In: A Experiência Etnográfica. Antropologia e Literatura no século XX. Rio de Janeiro, 1998. 320p

CORBO, R. **Roberto Corbo**: depoimento [out. 2012- jun.2013]. Entrevistadora: Paola Correia Mallmann de Oliveira. Porto Alegre: Terreira da Tribo. 2012. GRAVADOR.

DAWSEY, J. C. O teatro dos “bóias- frias”: repensando a antropologia da performance.

Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, n. 24, p. 15-34, 2005.

_____. Tonantzín: **Victor Turner, Walter Benjamin e Antropologia da Experiência**. Religião e Sociedade. Fapesp. 2006. 22p.

FARIAS, T. **Tânia Farias**: depoimento [out. 2012]. Entrevistadora: Paola Correia Mallmann de Oliveira. Porto Alegre: Terreira da Tribo. 2012. GRAVADOR.

FISCHER, E. **A necessidade da arte**. 8. ed. Rio de Janeiro: Zahara, 1981. 254p.

FLASZEN, J. G. L. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski**. São Paulo: Perspectiva, 2007. 248p.

FLEMMING, P. **La estructuracion de la alternativa de Christa Wolf a lo largo de la obra ensayística y em “projectionsraumromantik”**. Catalunha: Universitat Rovira i Virgili, 2007. 269p.

FLORES, P. **Paulo Flores**: depoimento [ago. 2012- out.2012]. Entrevistadora: Paola Correia Mallmann de Oliveira. Porto Alegre: Terreira da Tribo. 2012. GRAVADOR.

GEERTZ, C. **O Saber Local: Novos ensaios em antropologia interpretativa**. 4ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2001. 356p.

GENNEP, A. V. **Os ritos de passagem**. São Paulo: Vozes, 1978. 181p.

GOFFMAN, E. **Estigma**: Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: LTC, 1988. 158p.

GUINSBURG, J. **Da cena em cena**: Ensaios de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2007. 142p.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Revista dos Tribunais Ltda., 1999. 189p.

HASS, M. **Marta Hass**: depoimento [out. 2012]. Entrevistadora: Paola Correia Mallmann de Oliveira. Porto Alegre: Terreira da Tribo. 2012. GRAVADOR.

HUAPAYA, C. **Como podemos classificar as camadas dos tecidos performativos da sociedade, do performer e da performance?**. VI reunião Científica de Pesquisa e pós-Graduação em Artes Cênicas. 2002. 6p.

INGOLD, T. **Trazendo as coisas de volta à vida: Emaranhados Criativos num Mundo de Materiais**. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, n. 37, p. 25-44, 2012.

KERN, D. **O Conceito de Hibridismo, ontem e hoje: ruptura e contato**. **MÉTIS: história & cultura**. v. 3, n.6. p.53-70. 2004

- LAGROU, E. **Arte indígena no Brasil**. São Paulo: C/ Arte, 2009. 127p.
- MATTOS, M. **Mayura Mattos**: depoimento [out. 2012- abril.2013]. Entrevistadora: Paola Correia Mallmann de Oliveira. Porto Alegre: Terreira da Tribo. 2012. GRAVADOR.
- MAUSS, M. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. 536p.
- NÓLIBOS, P. **Paulina Nólíbos**: depoimento [out. 2012- jul.2013]. Entrevistadora: Paola Correia Mallmann de Oliveira. Porto Alegre: Terreira da Tribo. 2012. GRAVADOR.
- OSTROWER, F. Criatividade e processo de criação. **Pró-Posições**, Petrópolis, v. 15, n. 2, p. 229-231, 2004.
- PAVIS, P. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008. 219p.
- PEIRANO, M. **O dito e o feito: ensaios de antropologia dos rituais**. Relume Dumaré: Núcleo de Antropologia da Política. UFRJ. 210p. 2002
- RAPPAPORT, J. Mas allá de la escritura: la epistemologia de la etnografia em colaboración. **Revista Colombiana de Antropología**, v. 43, p. 197-229, 2007.
- ROCHA, L. **Luana Rocha**: depoimento [abril. 2013- jul.2013]. Entrevistadora: Paola Correia Mallmann de Oliveira. Porto Alegre: Terreira da Tribo. 2012.
- ROSA, M. Antonin Artaud: de poeta do teatro da crueldade a tradutor. **Revista Mal-estar e Subjetividade**, Fortaleza, v. IX, n. 2, p. 435-457, 2009.
- SAID, E. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 351 p.
- SANTOS, M. **O território e o saber local**: algumas categorias de análise. In: A Natureza do Espaço. Técnica e Tempo. Razão e Emoção. Cadernos IIPUR. Rio de Janeiro. Ano 1, n. 1, p. 6, 1986.
- SILVA, R. A. Entre “artes” e “ciências”: A noção da *performance* e drama no campo das ciências sociais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, n. 24, p. 35-65, 2005.
- STANISLAVSKI, K. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. 396p.
- TOLEDO, M. S. R. **Antropologia e teatro**: o grupo Ói Nós Aqui Traveiz e(m) “Kassandra in Process”. 2007. 152f. Tese (Doutorado em Antropologia)-Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.
- TROTTA, R. **Ói Nós Aqui Traveiz**: a história através da crítica. Porto Alegre: Ói Nós Aqui Traveiz na Memória, 2012. 278p.
- TURNER, V. W. **Dramas, campos e metáforas**: ação simbólica na sociedade humana. Niterói: EDUFF, 2008. 278p.

TURNER, V. W. **O Processo ritual: estrutura e anti-estrutura.** Petrópolis: Vozes, 1974. 248p.

VECCHIO, R. **A utopia em ação.** Porto Alegre: Ói Nós na Memória, 2007. 157p.

VELTHEM, L. H. V. **O belo é a fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana.** Lisboa: Museu Nacional de Antropologia Assírio e Alvin, 2003. 446p.

VIRMAUX, A. **Artaud e o teatro.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. 387p.

VIRTUOSO, L. **Letícia Virtuoso: depoimento** [abril. 2013]. Entrevistadora: Paola Correia Mallmann de Oliveira. Porto Alegre: Terreira da Tribo. 2012. GRAVADOR.

WOLF, C. **Medeia Vozes.** Lisboa: Edição Cotovia, 1996, 204p.

ZUMTHOR, P. **Escritura e nomadismo.** São Paulo: Atelier, 2005. 192p.

_____. **Performance, recepção, leitura.** 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 128p.